

Notación y crítica

Luciene Azevedo

Universidade Federal da Bahia

Traducción de Guillermina Torres

La discusión sobre la inespecificidad viene ganando resonancia en la investigación de las prácticas artísticas¹. Una idea subyacente a la de inespecificidad es la de expansión, de movimiento hacia afuera de una especificidad, de salida de los moldes en que las diferentes artes supieron garantizar cierta autonomía productiva. No es una novedad que la idea de arte en el campo expandido tiene origen en el famoso texto de la crítica americana Rosalind Krauss (1983) en el que analiza obras que desafían el concepto de escultura, como las producciones de Robert Smithson. Desde entonces, nociones como inespecificidad e hibridismo han desafiado el imaginario crítico a arriesgarse en las fronteras de una literatura que está fuera de sí, para recordar la provocación del crítico paraguayo Ticio Escobar.

En otro texto también muy citado, Giorgio Agamben (2016) enfatiza el *enjambement* como un “paso de prosa” de la poesía, como un elemento que garantizaría a la poesía al mismo tiempo una especificidad y una salida de sí en dirección a la prosa. La ambivalencia propia de la tensión causada por el quiebre que dicta la pausa al final del verso, pero que evoca la continuidad semántica en el verso siguiente, no es identificada con la poesía contemporánea particularmente, sino con la poesía en sí misma. Sin embargo, no es posible dejar de notar esa tensión presente en buena parte de la producción poética de hoy. Al contrario de lo que sucede en los poemas en verso de Baudelaire, el paso “hacia la prosa” en la poesía contemporánea pone en jaque la propia nomenclatura que hasta hace poco tiempo usábamos con relativa tranquilidad. Es por eso que se ha vuelto cada vez más común encontrarnos con expresiones como “objetos verbales no identificados”, utilizada por el poeta y crítico

¹ El libro *Frutos Estranbos. Sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, de la argentina Florencia Garramuño, y su repercusión brasileña son un buen ejemplo de ello.

francés Christophe Hanna, para nombrar poemas que no parecen encajar del todo en la categoría poesía.

Esa dificultad de identificación se liga con la impresión de que estamos frente a una producción para la cual no tenemos todavía las herramientas críticas suficientes. Mientras tanto, el prefijo “post” viene siendo utilizado sin descanso y se ha vuelto cada vez más común encontrarnos con las nociones de “postliteratura” o “postpoesía”.

Sin embargo, en este comentario la idea de inespecificidad me interesa para pensar algunos desplazamientos realizados por la propia crítica. En especial, desde lo que puede sugerirse como la salida de un determinado modo de hacer crítica. Parto, entonces, de dos presupuestos. El primero de ellos se refiere a la posibilidad de dejar de lado los requisitos que determinan si una producción puede ser considerada crítica, suprimir ciertos compromisos y rutinas para instaurar otro método: “suprimir las conjunciones, las transiciones, interrumpir y no concluir; sugerir sin presentar, afirmar y no ofrecer pruebas” (Giordano *El tiempo* 56). Para investigar esto que llamo “salida de la crítica”, querría apostar al procedimiento de la notación como producción crítica², partiendo de algunas consideraciones de Roland Barthes sobre la práctica de la notación como preparación de la obra. El segundo presupuesto está relacionado con el primero, pero propone un leve desplazamiento, pues implica pensar en la imbricación de la notación como práctica crítica en relación con una expansión orientada a un nuevo soporte de publicación: las redes sociales, más específicamente, Facebook. La relación entre la notación y la crítica en internet tiene entonces como objetivo pensar la posibilidad de hablar de una crítica expandida.

Así, reconozco que hay una larga tradición del uso de la forma breve en la crítica (Nietzsche, los románticos alemanes, Adorno), y mi argumento no está interesado en captar ninguna suerte de novedad en la práctica de la notación utilizada por los críticos aquí comentados. Desea, sí, analizar un cierto desplazamiento que, al tiempo que mantiene características de las formas mínimas (como la lógica disociativa de los fragmentos, por ejemplo), también expande sus usos. En este sentido, no entiendo la utilización de la notación como una suerte de “renuncia de la crítica” (para utilizar una expre-

² Puse a prueba la hipótesis de que la anotación es una forma de salida de la ficción en dos ensayos sobre el género novela. Véanse en la Bibliografía: Azevedo “A inespecificidade” y Azevedo “O romance”.

sión de Paulo Franchetti) o como una representación de la famosa fórmula de Bartelby: “Preferiría no hacerlo”. Al contrario, el uso de la notación por parte de los críticos aquí comentados parece haber superado el paradigma de la impotencia del lenguaje o del elogio de lo no dicho para apostar por una positividad de la tarea crítica o por una “Teoría de la alegría” (Durão *Rio-Durham* 76).

En este sentido, la evocación de Agamben y de su reflexión sobre el “paso de prosa” en la poesía me interesan como modelo de un movimiento que quisiera capturar también en la operación crítica. Cuando me refiero a una salida de la crítica de sí misma, me propongo sostener la ambivalencia respecto de una defensa de su especificidad discursiva (que, en el caso de la crítica, implica el discernimiento, el juicio de valor, la aventura hermenéutica) y al mismo tiempo un desplazamiento en dirección a una inespecificidad que no solo cuestiona su propia autoridad, sino también pone a prueba esa autocrítica al experimentar con la forma: un híbrido de fragmento, anotación, ensayo, entradas de un diario personal, posteos de Facebook.

* * *

Hace algunos años, Flora Sussekind publicó una crítica mordaz a la producción crítica brasileña. El contenido del texto mencionaba la multiplicidad de necrológicas publicadas para homenajear a Wilson Martins en ocasión de su muerte. Para Sussekind, el episodio era el símbolo de una actitud acomodaticia y conformista con que el pensamiento crítico sobre la literatura brasileña se ajustaba (en vez de reaccionar) a una visión de su inutilidad respecto de la sociedad. La valoración de la efeméride como ocasión para la “crítica”, la reiteración de los lugares comunes que servían a la canonización acrítica y orientaban el análisis de la producción de Martins eran señalados por Sussekind como ejemplos más que suficientes para reclamar que la crítica brasileña buscase “otros espacios de actuación y tránsito” (“A crítica”), a fin de producir otras condiciones para su propia práctica, repudiando (y no acomodándose a) su carácter fútil.

Para Sussekind, el episodio era una oportunidad para impulsar a la crítica a “reinventar su sociabilidad”, pues era representativo del modo en que a la producción crítica le había dejado de importar la formación de un público que no se limitara a la conversación entre pares.

Evocando, no sin ironía, el sueño humanista de hacer amigos por medio del conocimiento, Peter Sloterdijk afirma que la escritura y el libro representan una apuesta por un “caso de amor a lo más lejano” (*Reglas* 22). Sin referirse específicamente a la crítica, o incluso a la crítica literaria, el filósofo alemán apunta que la producción escrita supone lectores que se dispongan a una amistad anónima, pero interesada en lo que otro tiene para decir. Como una suerte de conclusión anticipada, el filósofo afirma que esa época acabó, en especial porque “[e]ntre tanto han tomado la delantera nuevos medios de telecomunicación político-cultural que han reducido a unas modestas dimensiones el esquema de las amistades surgidas de la escritura” (29). Si, de hecho, ya no es posible esperar de la literatura o de la crítica literaria que ejerzan, como en el siglo XIX, el papel de promotoras de las ideas humanistas, tal vez no sean de poco provecho esas “modestas dimensiones” disponibles para explorar un modo de continuidad y de transformación mediante la apropiación de los “nuevos medios de telecomunicación político-cultural”.

Aproximo las referencias de Sussekind y Sloterdijk porque me parece que un movimiento en dirección al rescate de la crítica como conversación, a la reinención de su sociabilidad, está presente en los experimentos que algunos críticos han realizado recientemente³. Para comenzar el análisis, tomaremos el libro de Néstor García Canclini *El mundo entero como lugar extraño*.

La obra misma es extraña y su extrañeza es acogida como experimento. Los textos reunidos no pertenecen a un género específico. Adoptan un tono ensayístico, de tanteo, pero se valen de anécdotas (“Posfotocopias”), entrevistas fingidas (“Lugar a dudas” y “Lo que no podemos responder”) y personajes inventados (como la voz del doctorando, presente en “Maneras de citar” y “Supermercados de *papers*”). Hay allí poco de lo que puede ser identificado como crítica, según los usos acostumbrados. A pesar de que dialogue con un número grande de fuentes y en algunos textos realice citas explícitas de los autores y obras evocados, no encontramos referencias precisas, pues el rechazo a establecer una bibliografía es una decisión metodológica apuntada por Canclini: “Sería contradictorio con el sentido de este libro” (*El mundo* 118).

³ Podríamos citar también como experimentos que parecen explorar otras formas críticas las conferencias-performances organizadas por Paloma Vidal (<https://cicloemobras.wordpress.com/>) o así también la utilización de la carta como forma de elaborar el pensamiento crítico, como lo hace Diana Klingner en *Literatura ética: da forma para a força* (2014).

¿Cuál sería ese sentido? A pesar de que el autor no se detenga a reflexionar sobre esta cuestión de forma explícita, me parece que la organización misma de la obra quiere apostar por valorar más las preguntas que las respuestas —“Se trata de que los debates hagan visibles las incertidumbres [...] trabajar lo irresuelto de las explicaciones” (*El mundo* 118)—, poner en jaque el lugar mismo de autoridad del crítico, exponer situaciones de incordio con la propia rutina y relacionarlo con la producción intelectual *tout court*. Todo eso aparece bajo la forma de un experimento crítico que quiere hacer flexibles o contingentes las “precisiones académicas”, incluso señalándolas como obsoletas en tiempos de internet, pues “en tiempos de Google basta subir cualquier frase al servidor para que nos envíe al lugar de aparición” (Ibíd.).

Al afirmar que es necesario recorrer una “tormenta de géneros” (14) para problematizar la práctica crítica y la práctica propia del crítico, Canclini parece sugerir un deseo de salir de cierto hacer crítico, de ir tanteando en la dirección de una inespecificidad, no solo en lo que respecta a la propia condición discursiva de los textos que al tematizar episodios e identidades reales de la vida académica transitan la ficcionalización, sino además de la propia condición del crítico como un *pensiero debole*: “No siempre está claro quién habla —me dijo alguien que leyó el borrador de este libro— a veces falta el sujeto” (Ibíd.).

Así, la incertidumbre no debe ser abordada como algo extraño a la actitud crítica, sino que puede ser recuperada como idea fundamental, inmanente al propio hacer crítico, pues como defiende Canclini: “Hablar desde la academia o desde la erudición de una disciplina no debería ahorrarnos estas dudas” (Ibíd.).

La incertidumbre como extrañamiento es un estímulo para “imaginar nuevos modos de indagación” (Ibíd.). En una era en que las prácticas digitales conducen a un “nuevo régimen simbólico” y contribuyen a un proceso de “desmaterialización” del arte (61), el hacer crítico también puede reinventarse como práctica cultural.

En este sentido, podemos valernos del concepto de Canclini, “estética de la inminencia”. Intrigado por lo que llama “desdefinición” de lo estético, el argentino identifica como clave para la lectura del arte contemporáneo una tendencia a amalgamar el proceso de producción a la propia obra.

Me parece que algo de ese procedimiento opera en la “tormenta de géneros” de la que el libro se alimenta. Por ejemplo, las preguntas hechas al crítico

en las entrevistas simuladas exponen contradicciones no siempre evidentes, como la que explora la paradoja entre la performance del catedrático en clases magistrales y la producción de un libro que quiere valorar la duda, la incertidumbre, los propios interrogantes.

En este sentido, la entrevista-performance es una oportunidad para reflexionar sobre los *impasses* provenientes del propio pensamiento y la inespecificidad de la forma sirve a la exploración de los aspectos de la rutina académica que casi nunca son considerados dignos de constituirse en objetos de reflexión profesional, como el “congreso como supermercado” (54). El concepto de Canclini puede ayudar a pensar que existe una inminencia en la forma crítica (¿ensayo?, ¿entrevista?, ¿anécdota?) que se “insinúa sin llegar a nombrar” (64), y que ese efecto solo es posible porque anotaciones aleatorias, comentarios marginales que podrían constituir materiales descartables —“fragmentos de conferencias magistrales y notas para artículos” (25)— son reciclados, reaprovechados para “mirar de otro modo lo que sucedía” (Ibíd.).

Lo que estoy queriendo sugerir, entonces, es la posibilidad de pensar la notación como una de las formas del hacer crítico actual.

La práctica de la notación no es una novedad. Está presente desde los griegos, que mantenían sus *hypomnemata*, cuadernos de anotaciones donde reunían “citas, fragmentos de obras, ejemplos y acciones de los que se había sido testigo o cuyo relato se había leído, reflexiones o razonamientos que se habían oído o que provenían del propio espíritu” (Foucault “La escritura” 292). Su cultivo formaba parte de las técnicas del cuidado de sí, según Foucault, y funcionaba como una especie de archivo al que se podría recurrir para recordar algo leído o sucedido.

Podemos decir que el renacimiento preservó esa tradición con sus *commonplace books*, en los cuales los caballeros registraban “[p]ensamientos interesantes o felices que encontraban durante la lectura” (Greenblatt “O Montaigne” 122). Allí, la práctica de la notación estaba fuertemente marcada por la autoridad del ejemplo copiado, o sea, la notación estaba fundamentada en una “práctica de citar bajo el sello de la antigüedad” (Foucault “La escritura” 293).

Pero quizás podríamos identificar una sutil variación del gesto de la notación en el clásico japonés *El libro de la almohada*, escrito por Sei Shōnagon. La obra consiste en una colección de notas y comentarios que expone las es-

peculaciones de una mujer, que durante muchos años sirvió al Imperio japonés, sobre las personas, las cosas y los acontecimientos que componían su día a día. Podríamos decir, respaldados en muchos comentadores, que la obra puede ser clasificada como una “tormenta de géneros”, pues además de las anotaciones, encontramos listas, poesías, anécdotas, y que el libro inaugura así una manera de escribir al azar, que valora la notación de lo circunstancial (Weiss “Sei Shōnagon” 28).

Sostenemos que esa larga tradición de las prácticas de notación sugiere un procedimiento que opera en algunas producciones críticas de hoy. No se trata ya de ofrecer modelos de autoridad, ni de actualizar un dispositivo meramente mnemotécnico o erigirse como ejemplo didáctico de algo, sino de acoger lo fragmentario, de registrar lo contingente, experimentando una nueva práctica del ejercicio profesional que se inscribe en la forma breve de la notación.

En el su último curso en el Collège de France, Barthes quiere hacer del curso la preparación de la novela que desea escribir. Tiene una duda: ¿sería posible escribir una novela con fragmentos? A partir de ella, va a elaborar una reflexión sobre la notación y, aunque comente ejemplos tan dispares como Tolstoi y Flaubert, Barthes busca una nueva forma de escritura, capaz de abrazar lo que llama la *futilidad* de “esta microtécnica de *Notatio*” (*La preparación* 142). Según Claudia Pino, esa forma nueva es un híbrido; Barthes imagina que “[l]a notación cotidiana y la escritura ficcional podrían, al fin, vivir juntas” (“Escrever” 23).

En “Deliberación”, Barthes define la notación como una “mina a cielo abierto”, pero que “tiene su precio” (*Lo obvio* 365). Está pensando en cómo escribir ficción con la notación de lo real. Pero, ¿y si aprovechásemos su inquietud para preguntarnos por la potencia de la notación en la producción crítica? ¿Puede haber una crítica que sea notación? ¿Puede existir una crítica que se parezca a su propia fabricación, exponiéndose como maqueta, escenificando su producción, como un dispositivo para producir efectivamente? (Barthes *La preparación*).

Lo más común es que las notas, las notaciones, sirvan como material de preparación, luego descartado, cuando la obra, el *paper*, el artículo académico es escrito. En este sentido, la notación es solo un borrador, raramente utilizable en el producto final de la misma manera en que es anotado por primera vez. Pero, ¿y si desplazáramos nuestro interés hacia esa fase preparatoria, para

pensar el proceso de la escritura, del trabajo de pensar en proceso, apostando por la notación como una forma de crítica?

La notación como dispositivo de elaboración de la crítica puede permitir que las operaciones de producción queden expuestas al lector, ofreciéndole acceso a las vacilaciones y contraargumentos desarrollados en la práctica crítica, elementos que nos permitan acceder a la escena de producción del crítico entre sus máquinas, incorporado a la red de sus dispositivos críticos, si quisiéramos parafrasear al crítico argentino Reinaldo Laddaga al describir lo que llama “estética de laboratorio” (*Estéticas* 12-13). Pero no me refiero aquí a la consulta de archivos o manuscritos, sino a la apuesta que algunos críticos han hecho en el sentido de hacer del laboratorio de producción su propia obra crítica, de las notaciones, un dispositivo de su propia reflexión crítica.

Tomaremos como ejemplo, a partir de este momento, el procedimiento del profesor y crítico brasileño Fábio Durão. Sus posicionamientos teóricos están fuertemente marcados por la crítica cultural y por la visión marxista de Frederic Jameson. Evoco sus afinidades electivas teóricas porque me parece que la opción por el fragmento, adoptada en sus publicaciones recientes, sugiere una incomodidad, una tentativa de expandir (sin romper con) cierta tradición crítica. *Rio-Durham (NC)-Berlín*, publicado por primera vez en 2009, reúne un conjunto de ochenta y cinco fragmentos que exploran la idea de la notación diaria para registrar lo que aparece como contingente a la reflexión académica y que remite tanto a los espacios no oficiales de elaboración crítica, por ejemplo, la continuidad de las discusiones de un congreso en las mesas de un bar, como al tratamiento de temas y opiniones controversiales y espinosos, por ejemplo, el *impasse* crítico al que conduce la noción de cultura en los estudios literarios. La publicación de ese “diario de ideas” (subtítulo del libro), escrito durante el período en que el autor cursaba su doctorado, se justifica como posición de resistencia (“no dejar que nos hagan parar de pensar”) marcada no solo por lo que el pensamiento tiene para decir, sino también por su forma. Es lo que parece sugerir la observación de Marcos Siscar en la presentación de la obra cuando describe el proyecto del libro como una toma de posición de Durão en relación a lo que llama “modelo universitario de escritura crítica” (en Durão *Rio-Durham* 8). Lo que me interesa pensar, entonces, es una conjunción entre la función de resistencia y la forma que esa resistencia asume en la práctica de la notación. De la manera en que estoy intentando caracterizar la notación en la práctica

crítica, la opción por esa forma indicaría no solo la defensa de la autonomía de la crítica (de las convicciones teóricas que alientan determinado pensamiento que, en el caso de Durão, están bien explicitadas), sino además simultáneamente una tentativa de reelaborar sus límites, apostando por una forma que tantea en dirección a algo así como una “crítica sin relato”, en el sentido en que Canclini elabora la noción de “sociedad sin relato”. Evocando la noción de Lyotard y su rechazo al metarrelato, a las grandes narrativas explicativas de la modernidad, el argentino afirma que ya no contamos con narrativas estructuradoras del sentido, que vivimos en medio de la diversidad, de la discordancia de los relatos (*La sociedad* 18-19).

Lo que estoy sugiriendo es que la práctica de la notación como crítica, como hacer crítico, es una valoración del *work in progress* del pensamiento crítico, es una manera de exponerse (el propio crítico y el lector) al “laboratorio de experimentación intelectual” (*La sociedad* 9).

En el fragmento número 42, leemos una sofisticada reflexión sobre el arte como representación. Con solo mencionar una frase extraída de *Minima moralia* de Adorno (sin dudas, un modelo de reflexión crítica), el comentario expone el modo como el propio Durão elabora el entendimiento sobre la sentencia leída: “El arte es magia liberada de la mentira de ser verdad”. Al intentar concretar (¿para sí mismo?) lo que el alemán sugería al caracterizar el hacer artístico como mágico, Durão pasea por sus ocurrencias para volver más clara la sentencia. Evocando la imagen literal del mago que saca palomas de la galera, al final del fragmento percibimos la dimensión metacrítica del comentario, pues nos encontramos con un rechazo a la descripción del crítico como una especie de mago que explica los trucos, su pensamiento original, como si su papel se justificara por la producción de conceptos que ocasionan la normalización de lo que desea ser preservado en su extrañeza y alteridad: “el peso de lo imposible recae ahora también sobre los hombros del crítico” (*Rio-Durham* 41).

El siguiente fragmento parece expandir la conversación con el propio pensamiento elaborado en la notación anterior: “El fragmento de arriba es muy elusivo: sugiere de más y define de menos” (Ibíd.). Insatisfecho con la conclusión, intentando tal vez deshacer la impresión de que la producción conceptual es un estorbo que la crítica impone como explicación de la obra al arte, a la literatura; en vez de, simplemente, suprimir o reescribir la reflexión anterior, la notación siguiente vuelve sobre ella para continuarla

en un contrapunto. El comentario al comentario anterior no escamotea el hecho de que haya una fuerte pulsión hermenéutica en la crítica que intenta vencer la mudez de las obras que se resisten al análisis (“curiosa lucha, la crítica intentando contener la obra, cuidarla, y la obra intentando probar que ya sabía lo que fue dicho sobre ella”), pero resuelve esa lucha en un empate técnico al reconocer que la crítica también “trae lo Nuevo al encuentro con el texto” (Ibíd.).

Cuando evoco la idea de laboratorio (presente en Canclini y en Laddaga y utilizada en la reflexión sobre la condición del arte hoy) para pensar cierta producción crítica actual, tengo en mente no solo la operación de develamiento de los bastidores de la elaboración intelectual (comentarios sobre lecturas, opiniones sin comprobación de fuentes, pequeñas indiscreciones sobre la vida académica y las rutinas profesionales), sino también la exposición del crítico, de sus modos específicos de singularización en el ejercicio de escribir crítica. En este sentido, la notación funciona como mediación del “mundo de las ideas con experiencias del día a día” (Ibíd. 47), que capta tanto la imaginación crítica en proceso, como las intervenciones del crítico al pensar en su visión de la crítica.

En el fragmento 52, Durão anota la estupefacción que le causó la sugerencia de un amigo a quien le contó sobre su experiencia de estar escribiendo el “diario” que leemos. B, “un gran amigo americano”, sugiere que más fácil que escribir sería grabar las ideas. El rechazo al uso del aparato electrónico desprende un comentario que podría ser entendido como las bases de una “poética de la notación” en la crítica, pues Durão afirma que no pretende que el libro, el “diario de ideas”, el conjunto de fragmentos/notaciones, sea recibido como algo idiosincrásico, o que merezca la etiqueta de producto exótico, fruto indulgente de una inteligencia sensible (o en las duras palabras del crítico, como un “zoológico donde las ideas, aburridas, serían exhibidas a los visitantes”). ¿Qué desea, entonces? Para Durão, el experimento con la notación como forma de la crítica es una manera de hacer que la idea sea “halagada, cortejada, a veces incluso olvidada para después ser revisitada”. Se sugiere, entonces, un modo de incubar ideas, dejarlas decantar (lo que casi nunca es posible en el universo *publish or perish* de nuestra universidad) y al mismo tiempo explorar la vivacidad de lo aleatorio, la asociación de lo inusitado, dejándolas agruparse “como quieran: jugando y peleando”.

Es casi como si el libro de notaciones fuese una forma de plasmar las conversaciones de bar tan valoradas por Durão en innumerables fragmentos como espacio contiguo al universo académico exactamente porque ahí hay una “atención a la experiencia”. En el elogio de ese espacio se puede leer también algo de la búsqueda por la renovación de una crítica que quiere liberarse del rigor científico que tantas veces encorseta el propio pensamiento, ser asaltada por el desafío de responder a “argumentos formulados y arrojados en el momento” y tal vez, principalmente, observarse en el momento mismo en que observa, o sería mejor decir, criticándose en el momento mismo de la elaboración crítica. Finalmente, ¿no es a eso a lo que se refiere cuando comenta la postura de una “notable profesora de Princeton” y el hecho de que parece obnubilada e incapaz de teorizar acerca de un clivaje personal entre la autoría de “una teoría audaz y una vida trabada”?

Tal vez sea esa misma condición de espacio en *off* lo que hace de la práctica de la notación un dispositivo propicio para el surgimiento de ideas como lugar de resistencia. El valor de la crítica como notación reside en la capacidad de develar su origen, su “situación pre-textual”, el “contexto que le dio ocasión” (Durão *Novos*), que puede ser tanto una conversación con una colega, un show de Madonna en la televisión, la insatisfacción con la lectura de un artículo o con el funcionamiento del régimen de evaluación de pares de una revista académica. Incluso aunque la práctica de la notación como hacer crítico indique una zona de respiro, la idea de resistencia es maleable y el escrutinio crítico está alerta a eso: “Lo importante, así, es discernir entre los diversos tipos de resistencia, desde la que es realmente desestabilizadora, pasando por la autodestructiva y la inocua, hasta llegar a aquella en la que un mero exhibicionismo funciona como combustible para que las cosas continúen como están” (Ibíd.).

El conjunto de fragmentos publicado en 2009 fue reeditado junto con otras notaciones producidas por Durão, ya en su condición de profesor universitario. Curiosamente, las notaciones recientes adquieren una organización que había estado ausente en el primer “diario de ideas”, ya que aparecen por separado los comentarios que funcionan como “flashes de la vida académica” de aquellos que exponen la “Teoría en pedazos”. Aquí el tono parece más áspero, irritable ante los lugares comunes sobre la literatura, sobre la teoría, y hablan tanto del tedio por la “histeria fabril del sistema universitario” (*Fragmentos* 139), como de la intransigencia frente a los “grandes escritos”,

la literatura poscolonial, la superficialidad de los argumentos teóricos, la presencia de dispositivos propios de la industria cultural que actúan en la producción intelectual. La dicción malhumorada se acentúa en el último conjunto de notaciones divulgado por el autor en una red social de académicos⁴.

Me gustaría aquí reflexionar un poco más sobre ese tránsito entre la notación, la publicación en libro de esas notas y la divulgación en internet. Para eso, tal vez sea productivo traer la reflexión que realiza Ivan Jablonka sobre el papel que ocupan las notas al pie de página en relación con un texto, y vincularla con la relación entre la notación que vale como forma crítica y el soporte de publicación.

Para el historiador, la nota apunta siempre hacia el exterior, indica siempre un afuera del texto, no solo a nivel narrativo, sino también epistemológico. Ya dije que tal vez sea posible pensar algunas producciones contemporáneas en las que la notación funciona como dispositivo crítico como una expansión de la crítica hacia fuera de sí misma, resistiendo a una lógica domesticadora de su potencia, muchas veces en funcionamiento dentro de la propia vida académica que incentiva el “atletismo intelectual” y la “hipertrofia conceptual” (Durão *Rio-Durham* 58) que imperan, por ejemplo, en los congresos científicos. En este sentido, la notación como crítica puede representar “un campo activo, aunque minúsculo, de resistencia o interferencia” (Sussekind “A crítica”), en la tentativa de alterar el “autoempequeñecimiento”, la pasividad y la resignación que muchos demuestran frente a la pérdida de su lugar social, por medio de una elección de la notación como manera de continuar la narrativa crítica por otros medios.

Pero, en el mismo texto, Jablonka también señala que, sola, la nota no prueba nada. Y ahí llego a mi punto: si resulta difícil reconocer una autonomía de la nota, de la notación, en tanto su existencia reside exactamente en el hecho de que funciona como un borrador, material descartable que condiciona su existencia al uso expandido en otra producción, en otro texto, la publicación en libro de esas notaciones representa un gesto afirmativo de reconocimiento del potencial crítico que existe en exponer “el producto [libro] que se transforma en figuración del pensamiento [las notaciones]” (Corrigan *The essay* 30).

⁴ El texto es un borrador en el que constan fragmentos escritos después de la publicación de *Fragmentos Reunidos*. Véase en la Bibliografía: Durão *Novos*.

Por eso, no resulta sorprendente encontrar en artículos académicos reflexiones ya exploradas en las notaciones publicadas⁵, Esa oscilación entre reconocer la notación como algo que puede ser aprovechado para el desarrollo de otro texto, en tanto que mera preparación de (otra) escritura, o reconocer en la propia notación un potencial crítico que actúa como producto textual autónomo (aunque fragmentario) es un movimiento que puede garantizarle a la crítica una “dinámica viva en cuestionamientos” (Durão “Perspectivas”).

Cuando la notación rompe los límites de la reflexión privada dejando los cuadernos (agendas o diarios) para que circulen en libro, se abre a la posibilidad de pensarla como invitación a la conversación (del crítico consigo mismo, pero también con una comunidad imaginada de lectores). En este sentido, podríamos pensar en la exploración de los soportes digitales como una plataforma de circulación para ideas críticas. Por eso, vale la pena explorar el conjunto de textos publicado originalmente en Facebook por el crítico argentino Alberto Giordano, reunidos luego en el libro *El tiempo de la convalecencia*.

Resulta difícil negar que “[h]oy en día mantenemos un diálogo con el mundo fundamentalmente a través de internet” (Groys *Volverse* 193). Tal vez sea aún más difícil negar el lugar central ocupado por internet en la producción y circulación de textos. Sin embargo, al detenerme en el análisis del movimiento de la crítica que se expande para escribirse en una red social como Facebook, lo que más me interesa es captar matices en la forma de la producción crítica. Con esto quiero sugerir una relación entre la apuesta por la notación como forma autónoma de la crítica con un *modus operandi* propio del funcionamiento de internet, como un síntoma, no importa si consciente o inconsciente, de un modo de actuar en las redes digitales que también afecta la manera como lidiamos con la imaginación crítica. Quiero aprovechar la pregunta de Boris Groys sobre lo que sucede con el arte y la literatura cuando migran de las instituciones culturales tradicionales a internet (196), para pensar lo que sucede con la crítica en ese tránsito. Mi hipótesis es que la notación como una forma de pensar que se muestra en proceso es un efecto

⁵ Ese tránsito aparece de forma clara al leer comparativamente la última publicación de “Novos fragmentos” y el artículo “Perspectivas da crítica literária hoje”, publicado en: <https://sibila.com.br/critica/perspectivas-da-critica-literaria-hoje/12433>. Además de innumerables motivos reiterados en los “borradores”, el artículo aprovecha casi integralmente al menos uno de los fragmentos, el número 13, en el cuerpo del argumento desarrollado en el artículo.

crítico de ese tránsito. Al valorar la exhibición del proceso de elaboración del pensamiento, la crítica responde a un modo de afectación proveniente de las prácticas digitales que suponen una “resincronización de la producción y de la exhibición de la producción” (206).

Encontrarnos sospechando de internet no es una actitud poco común. Si bien es un hecho que el entusiasmo utópico despertado por su surgimiento ya fue puesto a prueba y debe ser revaluado, tampoco es cuestión de reavivar una idea de negatividad que pudo tener algún efecto sobre la industria cultural del siglo XX, pero que resulta insuficiente frente a las revoluciones digitales del siglo XXI. Incluso el mismo Durão realiza duros análisis contra un modo de atención que es propio de las herramientas digitales (Facebooky correo electrónico) y que resulta determinante para arrojar la crítica a un estado de superficialidad. Lo que llama *economy like* (*Fragmentos* 140) impera sobre cualquier contenido y la interacción es apenas una falsa forma de comunicación.

Un veredicto semejante lo pronuncia el coreano Chul Han. Aunque no tenga como horizonte la producción crítica sobre literatura o cultura, sus presupuestos acerca de que estamos inmersos en una sociedad que rinde culto a la transparencia difícilmente podrían dialogar con una idea de crítica como negatividad, ya que su mantra gira en torno a la idea de que “la sociedad positiva [marcada por la lógica de “me gusta” en Facebook] evita toda modalidad de juego de la negatividad, pues esta detiene la comunicación” (Han *Sociedad* 23). Posiciones como estas impiden pensar cualquier resistencia, pues recusan el gesto de ocupación de ese soporte por parte de la crítica, no reconocen que también hay maneras de “neutralizar la neutralización” (Durão *Río-Durham* 56) y de evadir la cooptación.

Sostengo, por lo tanto, que la lógica de las “reglas de la interrupción” (Durão *Fragmentos* 140) dominante en internet también puede ser aplicada a una forma de pensar que hace de la fluctuación de la atención un requisito fundamental para la inscripción del gesto crítico. Las notaciones que aparecen (impresas o en la pantalla de la computadora, publicadas en una red social) conservan su carácter aleatorio, indican una atención a lo circunstancial y revelan una mirada crítica aguda sobre cuestiones viejas y nuevas.

En este sentido, aunque crea que la opción del crítico por la publicación en internet no es inocua e interviene en el modo de su producción, la notación, tal como la exploro aquí, no es una manera en que la crítica se rinde a

la sociedad de la transparencia, sino una posibilidad de experimentar nuevas formas de visualización para el ejercicio crítico, que señalan al mismo tiempo una insatisfacción respecto de seguir escribiendo como antes y el deseo de no parar de pensar y de continuar conversando. Así, incluso gestos que se resisten a realizar el tránsito hacia la publicación *on-line* de esas notaciones, como es el caso de Durão, no impiden que se reconozca también un gesto de desplazamiento para “producir condiciones para la propia práctica” (Sussekind “A crítica”). Si, como asevera Sloterdijck, ya somos conscientes de que aun cuando el arte de escribir “se siguiera practicando de forma tan profesional, esto ya no podría ser suficiente para mantener unidos los vínculos telecomunicativos entre los habitantes de la moderna sociedad de masas” (*Reglas* 28), aceptar el lugar estrecho desde el que hablamos, el escaso público que tenemos (conforme lo describe Sussekind), no impide que la crítica se aventure nuevamente en una tentativa “de imaginar siquiera un solo receptor benévolo para su mensaje” (*Reglas* 37).

Existen muchas semejanzas (temáticas y formales) entre las producciones críticas recientes de Fábio Durão y Alberto Giordano. Ambos apuestan a la publicación de notaciones como *work in progress*, están atentos a la competitividad y al productivismo académico, recusan por reductora cierta manera culturalista de leer la literatura, encuentran en la notación una forma de renovar la alegría del hacer crítico, aunque la matriz adorniana de la reflexión de Durão poco tiene que ver con la actitud receptiva de Giordano al elegir el Facebook como su “cuaderno de apuntes virtual”.

En el prefacio que escribe para la publicación de una reunión de sus ensayos, Barthes afirma, casi con un tono de lamento, que al crítico no le es permitido tener un “estilo” (*Ensayos* 10), pero que por medio del ejercicio de la notación puede actuar como un verdadero “experimentador público”, dejando al descubierto el proceso de formación de una voz propia, develando su posición en la arena pública de los debates sobre la crítica, sobre el mundo.

Giordano confiesa que la idea de comenzar a hacer anotaciones implica una “heterogeneidad de movimientos”. El crítico se refiere a la relación que la práctica de la notación mantiene con el deseo de observarse a sí mismo, también a transformaciones en relación con una depresión reciente, pero resulta curioso que los desplazamientos puedan además ser observados en relación con los soportes que van alojando las notaciones: un cuaderno, que parece un diario, que encuentra después un lugar cómodo y eficiente

en Facebook, y la apuesta a que los “apuntes circunstanciales” (*El tiempo* 3) puedan alcanzar el libro.

Muchas notaciones (¿posteos? ¿entradas en un diario virtual?) reflexionan sobre la propia actividad crítica, tal como sucede con Durão; sin embargo, Giordano parece lidiar todo el tiempo con mecanismos de producción propios de la red social (la exposición de la intimidad, el narcisismo, la trivialidad) para entrelazarlos al gesto propio de escribir en internet. Afirma, tal como lo hace Durão, el compromiso con una concepción de crítica literaria no programática, que tantea lo precario de su condición y de los objetos con los que lidia y, aunque recuse entender Facebook como “un medio para experimentaciones estéticas o críticas” (49), pone en duda la propia resistencia al indagar acerca de la posibilidad de usar ese espacio a contrapelo, para desmitificar la buena conciencia del crítico, como figura siempre comprometida con los mejores principios éticos. Identificando internet con una vidriera potenciadora de la corrección política, Giordano explora la tensión que existe entre una intervención pública que “triture las posibilidades del propio pensamiento crítico” y una lógica de funcionamiento que imponga una “forma consensuada de reconocimiento” (Ibíd.). Reconoce la dificultad de lidiar con el registro de lo contingente, de lo circunstancial “cuando uno está acostumbrado a la retórica argumentativa” (56), podríamos agregar, con las “reglas de la interrupción” tan propias de la navegación digital. Ahí, entonces, surge lo que podría ser entendido como una justificación para la aventura de lanzarse a la red: la defensa de una crítica menos impuesta, más “disuasoria”, como “juego político en el que interesa menos reforzar los puntos, que destejer las tramas de ideales y creencias pretendidamente superiores” (62).

La opción por la notación, por el posteo en Facebook, sin pretender asumir el tono de un programa crítico, va delineando un “estilo”, una disposición que inviste de vitalidad la actitud crítica. Internet se abre como un campo de exploración propicio para la voluntad de escribir y la energía invertida en la producción de las notaciones rivaliza con la urgencia de los compromisos profesionales, se sobrepone a, e incompatibiliza con, la producción de ensayos académicos. La crítica se expande en dirección a internet y está satisfecha: “a mí la crítica académica se me puede haber vuelto un marco demasiado estrecho” (99).

La publicación de la notación en la red torna casi palpable la metáfora de la conversación como uno de los fundamentos de la tarea crítica. Pero, ¿cómo

encara Giordano la experiencia de interacción convocada por la conversación que se establece entre el crítico, sus notaciones críticas y el lector en internet? En un comentario acerca de la satisfacción de encontrar amigos por medio de la lectura, nos cuenta que, al corregir el trabajo de un dirigido, conoció una parábola de Schopenhauer que exponía cómo un grupo de erizos se preocupaba por mantener la distancia ideal para poder estar juntos sin herirse los unos a los otros. El final del comentario indica que esa ética de vivir juntos manteniendo las distancias podía ser una buena salida para la convivencia profesional e incluso familiar. Sin embargo, también parece aceptable como descripción del lugar del crítico y de las condiciones de su invitación al lector a acompañar sus notaciones *on-line*, pues, aunque el gesto de la publicación simule una intimidad imaginada con un lector potencial, se rechaza la lógica instantánea de comentarios y respuestas, la exigencia de dar explicaciones e identificar posiciones perentorias: “qué fastidiosas las críticas que reclaman respuestas directas, explícitas” (61).

La amistad entre los erizos en internet sería, entonces, un modo de responder a la lógica de la interactividad digital que supone una negociación permanente con “las expectativas de los otros” (49). En este sentido, Facebook como “teatro indecoroso” (275) muestra cómo Giordano, incluso reconociendo las trampas del medio, extrae de ellas una funcionalidad imprevista para el gesto crítico. El “intimismo espectacular” (282), aunque producido por la vida digital, supone una oportunidad para conjugar la expresión personal del crítico (su “estilo”), una forma de leer la experiencia (pública y privada) y de mostrar la elaboración del proceso de pensar, a través de las notaciones posteadas.

Al presentar al lector el primer conjunto de fragmentos publicados por Durão, Marcos Siscar afirmaba que las notaciones que leeríamos representaban un deseo de escritura crítica que constituía una especie de “pensamiento concreto, que no se desvincularía de la propia vida” (en Durão *Rio-Durham* 8). En una especie de resumen, presentado en la solapa del libro, nos encontramos con la idea de que la forma anotada en la crítica quiere que el “yo” sea materia de lectura”. Es cierto que la vida y la subjetividad del crítico están presentes en las notaciones de Durão, pero no de la misma forma en que aparece en las notaciones *on-line* de Giordano. En la selección que el propio crítico hace para publicar *El tiempo de la convalecencia* se evidencia lo mucho que la autorrepresentación virtual constituye ella misma un problema crítico. Si,

por un lado, existe el fantasma de dejarse seducir por el narcisismo estimulado por las redes sociales, revelado, por ejemplo, por la “ligera incomodidad” (*El tiempo* 217) de encontrar a los amigos de Facebook en condición de alumnos de sus clases en la universidad y temer ser expuesto a una comparación entre sus dos performances (como profesor y como usuario de las redes), por otro, el espacio teatral de la exposición *on-line* parece un territorio perfecto para conjugar el autoanálisis con otra forma de investidura crítica: “ni espíritu de sacrificio, ni afán de superación, ni aspiración a la excelencia” (142).

Así, Facebook, como un cuaderno de notaciones virtuales, es un espacio en el cual el crítico se presenta, se busca, se engendra, al mismo tiempo que elabora su crítica: “sentí que eso —la metamorfosis del crítico en personaje novelesco— era lo que quería que me ocurriera a través de cierto uso, sutil y exploratorio, de la teoría” (165). Y quién sabe si ese lugar desde fuera de las instancias académicas de legitimación no es un espacio propicio para pensar otro *ethos* del hacer crítico que acoja “el espíritu de ligereza” (142), relativice el valor de “sostener y concluir un desarrollo argumentativo” (194), abrace la discontinuidad, constituya, por lo tanto, otra lógica, “según la cual las diversas ideas se solidifican por medio de una acumulación a veces distante la una de la otra” (Durão *Rio-Durham* solapa), sin que eso signifique necesariamente pereza intelectual o una suerte de sofisticación del sentido común.

En este sentido, una investigación sobre una forma de existencia (como crítico en internet) está vinculada a una cierta forma de ejercicio crítico o, como anota Giordano, “mejorar como crítico llevando un diario” (*El tiempo* 194) significa continuar apostando por la crítica y el crítico como una forma de vida.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *El final del poema*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016.
- Azevedo, Luciene. “A inespecificidade do romance e a anotação”. En: Werkema, Andréa Sirihal, et al.(organizadores). *CONVERSAS sobre LITERATURA em tempos de CRISE*, 498-516. Rio de Janeiro: Makunaima, 2017.
- . “O romance e a anotação”. *Contexto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*. 24 (2013): 123-143. Web. 17 de agosto de 2020.
- <<https://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/8263/5877>>

- Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- . *La preparación de la novela*. México: Siglo XXI Editores, 2005.
- . *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Corrigan, Timothy. *The essay film: from Montaigne after Marker*. New York: Oxford University Press, 2011.
- Durão, Fábio Akcelrud. *Fragmentos reunidos*. São Paulo: Nankin, 2015.
- . *Novos Fragmentos (RASCUNHOS)* [Edición de autor], 2019. Web. 17 de agosto de 2020.
- <https://www.academia.edu/35794651/Novos_Fragmentos_RASCUNHO_>
- . “Perspectivas da crítica literária hoje”. *Revista Sibila. Revista de poesia e crítica literária*, marzo (2016). Web. 17 de agosto de 2020.
- <<https://sibila.com.br/critica/perspectivas-da-critica-literaria-hoje/12433>>
- . *Rio-Durham (NC)-Berlín. Um diário de ideias*. Campinas: UNICAMP/IEL, 2009.
- Foucault, Michel. “La escritura de sí”. En *Estética, ética y hermenéutica*, 289-306. Barcelona, Paidós, 1999.
- García Canclini, Néstor. *El mundo entero como lugar extraño*. Barcelona: Gedisa, 2016.
- . *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz, 2010.
- Garramuño, Florencia. *Frutos Estranhos. Sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Traducción de Carlos Nougué. Río de Janeiro: Rocco, 2014.
- Giordano, Alberto. *El tiempo de la convalecencia. Fragmentos de un diario en Facebook*. Rosario: Iván Rosado, 2017.
- Greenblatt, Stephen. “O Montaigne de Shakespeare”. *Revista Serrote*. 20,(2015): 116-142.
- Groys, Boris. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra, 2015.
- Han, Byung-Chul. *Sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2013.
- Krauss, Rosalind. “Sculpture in the Expanded Field”. En Foster, Hal. *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. New York: New York Press, 1983.
- Laddaga, Reinaldo. *Estética de laboratorio. Estrategias de las artes del presente*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.
- Pino, Claudia Amigo. “Escrever o romance”. En *Roland Barthes. A aventura do romance*. Río de Janeiro: 7Letras, 2015.
- Sloterdijk, Peter. *Reglas para el parque humano. Una respuesta a La carta sobre el humanismo de Heidegger*. Madrid: Siruela, 2006.

Sussekind, Flora. “A crítica como papel de bala”. *O Globo*, “Caderno prosa”, 24 de abril de 2010. Web. 10 de agosto de 2020.

<<http://observatoriodacritica.com.br/arquivos/polemicas/necrologios/3.Replica%20de%20Flora%20Sussekind%20aos%20necrologios%20publicada%20no%20Prosa%20Online%20em%2024.04.pdf>>

Weiss, Penny. “Sei Shōnagon and the politics of form”. *Journal of Political Philosophy*. 16 1 (2008): 26–47. Web. 17 de agosto de 2020.

<<https://doi.org/10.1111/j.1467-9760.2007.00294.x>>