

«No me arrepiento de este amor»: notas en un diálogo sobre crítica y teoría de la lectura

SARA AMALIA BOSOER Universidad Nacional de La Plata, Argentina / ORCID 0009-0001-4484-4489
sarabosoer@gmail.com

Resumen

A partir del encuentro con la caracterización que Cornejo Polar realizó de la crítica Latinoamérica y de reparar en un malentendido habitual en la escucha de una conocida canción de cumbia, el trabajo esboza una serie de problemas en torno a lectura y a la teoría como práctica en el presente. Desde el malentendido y el desarrollo de una noción amplia de ritmo, se conceptualiza un modo de lo teórico ligado al encuentro amoroso.

Palabras clave: lectura / teoría literaria / quehacer teórico / ritmo / malentendido

Abstract

«No me arrepiento de este amor»: notes in a dialogue on criticism and theory of reading

From the encounter with the characterization that Cornejo Polar made of the Latin American critic, to repair a common misunderstanding while listening to the cumbia song, this work outlines a series of problems around reading and theory as praxis in the present. Starting at the misunderstanding, and the development of a broad notion of rhythm, a way of the theoretical linked to the loving encounter is conceptualized.

Keys words: reading / literary theory / theoretical practice / rhythm / misunderstanding

Recibido: 5/12/2022. Aceptado: 3/5/2023

Para citar este artículo: Bosoer, S.A. (2023). «No me arrepiento de este amor»: notas en un diálogo sobre crítica y teoría de la lectura. *El taco en la brea*, (18) (junio–noviembre). Santa Fe, Argentina: UNL. DOI: 10.14409/eltaco.2023.18.e0111



Subrayar (...) el lado enigmático de lo enigmático no nos hace avanzar.

WALTER BENJAMIN

Se da mejor la comprensión cuando se asume/ que no todo puede ser comprendido.

SERGIO RAIMONDI

la rara mezcla del pico de una pava/ con un tomo de las obras completas de Benjamin.

ALEJANDRO RUBIO

Nosotros/ respetamos el compás de otra lengua/ hacemos honor
al que nos dice/ lo que no queremos oír, mortales.

V.V. FISHER

1.

En mayo del 2021, circuló en las redes sociales,¹ acompañada por comentarios entusiastas y celebratorios, una entrevista a Antonio Cornejo Polar en la cual se explaya sobre la necesidad de construir una crítica «de verdad latinoamericana» en 1975. Uno de los problemas que subraya es que estaríamos pasando por alto la «peculiaridad de nuestra literatura»:

Cuando se revisa los manuales de historia de la literatura latinoamericana, uno descubre casi de inmediato que se están aplicando criterios y valores que emanan de la literatura europea y norteamericana y que hay un permanente desajuste, realmente tergiversador, entre estos criterios y valores y la literatura que se quiere estudiar. (1975:14)

A modo de ejemplo, se detiene en el problema de la periodización y en que esta sea pensada a partir de términos como «romanticismo», «realismo», «simbolismo», etc., ya que nuestras literaturas quedarían ubicadas en un permanente lugar secundario, de recepción y asimilación de esos movimientos. A lo que habría que agregar que se deja afuera aquello que no se acomoda a esas descripciones. Se trata de una «tarea descolonizadora», concluye.

¿Qué hay en las declaraciones de Cornejo Polar que todavía nos toca y de qué modo la planteamos en el presente? Sabemos que sus afirmaciones son parte de un mundo bastante diferente: aún se desconocía la capacidad hegemónica que alcanzaría el capitalismo en su globalización, o su incidencia en el campo científico y académico, ni se imaginaba la feroz adaptación de nuestras instituciones a parámetros de legitimación moldeados en estrategias de mercado. Aunque muchas de quienes escribimos e investigamos hoy, nacimos desconfiando de cualquier cosa que se pretenda «verdadera», si esta verdad se erige como un ideal homogéneo, prescriptivo o normalizador, tampoco abandonamos la inquietud por construir un pensamiento situado, que no se diluya en la homogeneización aplanadora de lo global. Tal vez por esto, los problemas que plantea Cornejo Polar todavía nos resuenan y preferiríamos no renunciar a pensarlos ¿Cómo nos movemos entre los modos de leer disponibles y los que podemos o buscamos inventar? Tanto porque las asimetrías siguen pautando los intercambios —y quisiéramos, por lo menos, revisarlas o incluso, por qué no, volver a ponerles nombres— como porque ocurren cosas —llámense escrituras, libros, experiencias poéticas, formas de hacer y poner a circular el arte— que no

podemos escuchar ni pensar productivamente si antes no revisamos lo que Eduardo Grüner definió como «hegemonías interpretativas», para referirse a los modos en que hacemos inteligibles objetos o problemas (1998). Esto es evidente cuando Cornejo Polar se refiere a las «periodizaciones», pero además, una hegemonía interpretativa incluye cualquier conceptualización que determina previamente la lectura.² Basta recordar la clasificación en géneros o la valorización con la fórmula «está bien escrito», para mencionar dos situaciones de diferente índole. Aunque implican complejidades y asuntos diferentes, son ejemplo de descripciones tan naturalizadas e incorporadas al lenguaje más disponible que tendemos a olvidar que se trata siempre de alguna forma posible, entre muchas, de ordenar, interpretar y valorizar el arte y lo literario.³

Esa inquietud persiste, liga nuestro presente con el de Cornejo Polar y nos lleva a preguntar, en diálogo con lo que están pensando las teóricas contemporáneas, por los modos de leer que demanda el capitalismo neoliberal ¿cuáles son esos modos y cuáles nuestras posibilidades de invención y de potencia crítica?⁴ Es decir, trae una pregunta que vuelve a religar —aunque de maneras imprevistas— cuestiones que la especialización ordena, y que traman cualquier práctica de lectura y de escritura.⁵

Con esta pregunta en mente, a continuación, propongo un recorrido que no espera responderla sino, más bien, y para explicarlo necesito usar una imagen, estirla. Estirar una pregunta para expandir el tono de su cuestionamiento y así localizar los nudos donde la exigencia crítica demanda una apertura conceptual. En definitiva, se trata de llevar la inquietud sobre los modos de leer (y no la lectura como quehacer abstracto que se aplasta en la generalidad) y sus potencias políticas hacia esa zona que construimos en el cruce cotidiano de nuestras prácticas críticas y nuestro trabajo docente. Ignorando, por lo menos momentáneamente, la distancia entre las expectativas y la construcción de respuestas satisfactorias, este trabajo pretende respetar ese impulso.⁶

2.

Leo por primera vez la canción de Gilda «No me arrepiento de este amor» y me sorprendo al punto de necesitar escribir.⁷ La letra leída frenó el impulso de ponerme a cantar con el encuentro de un malentendido que, según pude chequear entre amigos y conocidas, no era solo mío. Aunque estos equívocos entre la escucha de canciones (o entre la escucha) y lo que está escrito son frecuentes, y también ocurren al leer, es Gilda quien me interrumpe con un ovillo de preguntas sobre la lectura y la práctica crítica.

Resulta que la letra no dice «quiero arrancarme de tu piel», versos que, por lo que pude consultar, la mayoría cantamos, sino «*tiendo* a arrancarme». Es decir: escuchamos la voz de alguien que quiere olvidar lo que ama, escuchamos que expresa su voluntad de separarse de eso que le cuesta el corazón, que quiere hacerlo. Pero lo que está escrito es la voz de alguien que no puede controlar una tendencia: alejarse. El verbo «tender» habla de un sentimiento más ambivalente y, en el contexto de la canción, más que de un amor terminado pareciera que se trata de un reinicio. Separarse aquí no es un acto voluntario ni la consecuencia de un amor que se acabó. Al contrario, separarse es la condición para que ese amor siga vivo. Se trata de una relación que está cambiando y es ya casi un lugar común decir que el deseo, para persistir, necesita de esa distancia. Tender, además, refiere a un movimiento inacabado, que está ocurriendo. Algo se despliega en una dirección, tiende hacia ello, pero no sabemos si lo alcanza. Más bien se sostiene en la tensión, suspendido. Tal vez por eso también puede señalar una tendencia: un movimiento que se repite. El verbo

apunta hacia la complejidad de sentimientos referidos en esa estrofa cuya ambigüedad aparece recién en el momento de la lectura:

Tiendo a arrancarme de tu piel
De tu recuerdo, de tu ayer
Yo siento que la vida se nos va
Y que el día de hoy, no volverá⁸

Llama la atención que «tender», el verbo que no escuchamos, tenga la misma raíz etimológica que entender y que malentendido, dos términos relacionados con la lectura que, por lo mismo, cuentan con una extensa tradición de reflexiones y discusiones teóricas. Aunque sesgadamente, querría volver a estas nociones, pero desde la escucha distorsionada de la canción de cumbia porque presenta una forma de amor que, en tanto evita el aplanamiento, repone un tipo de conflicto pertinente para considerar las experiencias con el arte y lo que impulsan.

La experiencia con las canciones y con los escritos de ritmos y sonoridades que, muchas veces, apelan a recursos familiares para los oídos; el enganche con ciertos versos (como ocurre con «no me arrepiento de este amor» cuyo poder de síntesis y de descripción condensa algo que nos lleva a entonarlo en espacios que van desde la cancha a un evento académico), suele regalarnos con una clase de intensidad y potencia que nos toca, en tanto resulta difícil eludirla. Una potencia que sin exagerar calificaría de arrasante y mágica. Arrasante porque dejarnos llevar, producir un malentendido, entonar una canción o repetir unos versos, se vuelve un acto compulsivo, nos exalta, levanta el tono. Mágica porque no podríamos explicar cabalmente ni mucho menos ponernos de acuerdo: ¿dónde situar esa intensidad o qué la genera? Sin embargo, ¿no hay en esa magia alguna clase de saber? ¿No podría tratarse de un saber que en su vínculo con la lógica del ritmo señala a su vez, otra conexión clave: la del lenguaje y el cuerpo?⁹ Si retomamos el hilo de las preguntas iniciales, sospechamos que podemos hacer algo más que ignorar o constatar esa clase de experiencias intensas. Aunque es probable que, para intentar un pensamiento sobre lo que aquí sucede, en algún momento necesitemos despejar una idea de lenguaje regido de manera dominante, por la lógica del signo ¿Qué modos de leer contribuirían a deslizar los límites de nuestras interpretaciones? Tal vez, no se trata tanto de elaborar una respuesta a este problema como de sostener esa búsqueda que —como en el trabajo del malentendido— se orienta por la inquietud de intentar caminos para producir un conocimiento sobre lo artístico que nos arrastre hacia lo que todavía no podemos inventar.

En un libro clave para la crítica argentina, *Letras gauchas* (2013), Julio Schvartzman acude a un recuerdo de la infancia con el propósito de detenerse en este orden de problemas. Su recorrido por la literatura gauchesca desde el siglo XIX hasta los modos en que fue releída y reescrita en el siglo XX, pone a funcionar una teoría sobre la lectura cuyas condiciones de posibilidad están estrechamente ligadas a ese conglomerado de cuestiones que sintetizamos usando una noción amplia de territorio. En este entramado, encuentra en los equívocos y malentendidos —que componen para él extraordinarios núcleos de sentidos— una posibilidad para definir y situar lo territorial. Su movimiento consiste en reponer una dimensión del recuerdo que es compartida —donde lo personal se toca con lo colectivo—, y que se entrama en esos usos del lenguaje asociados a las canciones y las formas sonoras. Ese suelo común lo impulsa a hacer una verdadera

cabriola con la escritura que nos deja boquiabiertos cuando, con toda naturalidad, Schwartzman produce desde la reflexión autobiográfica una conceptualización de alcance teórico (2013).¹⁰ Lee los malentendidos y juegos de palabras que ocurren en la escucha escolar de las canciones e himnos patrióticos (como «gloria y olor» o «Susvín culos rompió»)¹¹ con la hipótesis de que es en esos pequeños episodios de invención de versos, desechados como anecdóticos, pero que forman lo compartido por una comunidad, antes que en los símbolos patrios, donde habría que buscar, si existieran, las huellas de «algo parecido a una identidad nacional» (528). Habría una dimensión de lo real, estaría diciendo Schwartzman, con la cual solo es posible conversar cuando la distorsión del malentendido aparece. La condición sería que esa conversación acepte considerar un plano de la comprensión no del todo traducible a la lógica racional del significado.

Como enfatiza esta clase de malentendido, el sentido no se detiene en las palabras sino en lo que las arrastra y las enlaza en una continuidad. Las palabras se mueven en un ritmo que también ellas provocan, y algo podría escucharse en esa articulación. Se trata de atender al movimiento que llevan ritmo, palabras y también a esas sonoridades que desmontan las correspondencias unívocas de la lógica del signo.

Hay una relación entre nuestra lectura de Schwartzman y el modo en que Walter Benjamin definió al malentendido porque, a la vez que lo identifica con el ritmo («malentendido se llama el ritmo»), lo define como el vehículo «con el que la única verdadera realidad se abre paso ahí en la conversación» (1998:113). Esta asimilación marca un énfasis que nos interesa resaltar un poco más: para Benjamin no se trata de que habría sentidos ocultos que pugnan por manifestarse ni de la expresión de un sentido concebido como producción de una subjetividad. El ritmo que aparece como *agarrado* en cualquier tipo de comunicación, marcando una presencia constante como huella viva de zonas de lo real, es en sí mismo un modo de significar que no necesariamente espera traducirse en el lenguaje disponible, sino más bien señalar que todavía puede haber más articulaciones organizando un pensamiento.¹² Los equívocos le suben el volumen a la posibilidad contenida en el lenguaje de desprenderse de la univocidad del signo (nos recuerdan que el signo es también una forma de interpretar) y, siguiendo la figura de Benjamin, «se abren paso» para provocar un problema de lectura. En estos usos, el ritmo aparece como una interferencia (pero constante, diría Benjamin) que garantiza la continuidad de la secuencia, aunque modifique su probable dirección. El intercambio comunicativo, entonces, es garantizado por ese desajuste que lo interfiere y que, si bien se toca con el lenguaje, también *tiende a arrancarse* de él.

3.

Esta clase de malentendidos construye un espacio singular en el cual surgen preguntas de índole teórica en tanto nos invitan a volver, aunque de manera situada, sobre los problemas de la lectura. Traerlos desde la canción de Gilda, junto con la manera en que la escuchamos y lo que hacemos con ella, nos lleva a conceptualizar modos de leer que tienen como rasgos distintivos el impulso de interrogar el mismo acto de la lectura, es decir, el regreso insistente a esa escena que, de esta forma, se constituye como un enigma. Pero es un enigma desatinado porque como el amor, carece de un sentido pleno que pueda satisfacer la necesidad de descifrarlo. Aunque lo más probable es que al considerar «No me arrepiento de este amor», el modo de leer biográfico se nos imponga y demos por sentado que en esta letra Gilda escribió sobre su vínculo con una persona concreta (o con un hombre, lo que no es menor porque acá es la mujer la que defiende su deseo

como algo también complejo, que no se limita a una relación de pareja, con lo cual refuerza la lectura en clave feminista), al mismo tiempo, creo que todes asumimos que habla de algo más. O intuimos que hay algo más, que en esos versos está ocurriendo otra cosa junto con las probables resonancias biográficas y el efecto de reconocimiento que pueda producir en nosotres.¹³ En la lectura, precisamente porque no se sabe volvemos una y otra vez a eso que nos capturó, hasta que resulta evidente que lo que importa —o se empezó a amar— no es ya solo esa escritura, sino lo que en cada insistencia se produce. Advertir, entonces, que el amor que surge es hacia eso que ocurre y, como no sabemos bien qué es, provoca en nosotres la imperiosa necesidad de conocerlo e interrogarlo, constituye una posibilidad para la teoría que, de esta manera, se define como un modo de leer construido a partir de pensar sobre lo que no se conoce. Frecuentación y retorno a las preguntas para tenderlas, reformularlas e inventar otras, más que para resolver un enigma (y tal vez esta renuncia como punto de partida podría ser un rasgo identificable en algunos modos contemporáneos de leer) son indicios de un tipo de lectura cuya peculiaridad reside en una disposición hacia el quehacer teórico. Se trata de un pensamiento cuyas posibilidades de invención se orientan por el reconocimiento del acople entre lenguaje y cuerpo porque identifica las experiencias con el arte en formas del afecto. En esta perspectiva la teoría como el amor, no sabe. Si el sentido común y el uso antiguo oponen «teórico» y «teoría» a «práctica», asocian estas palabras a un modo de la contemplación que se vincula con la pasividad del cuerpo, o las emplean en sus connotaciones negativas como algo falso o fantasioso (Starobinski, 2008:11–13; Williams, 2000:313–315); en cambio, la escena con la canción de Gilda nos recuerda la tradición crítica donde la teoría es algo que se hace (Benjamin, Adorno), y, abandonando las preguntas ontológicas, nos acerca a la tradición filológica donde eso que se hace es amar al discurso (Hamacher, 2011) y «El amor es amor por la lengua» (Cassin, 2019:143).

Cuando Gilda canta «tiendo a arrancarme» sugiere que el vínculo con el otro constituye una tensión porque el encuentro provoca tanto felicidad como vacilación e incertidumbre.¹⁴ Entender el hacer teórico de este modo, sosteniendo la contradicción entre querer estar en ese lugar incierto, pero a la vez, obtener respuestas que permitan acomodar la experiencia en lo conocido, nos sitúa ante un escrito con el principal propósito o el recurso de interrogar lo que ocurre entre ese texto y quien lee (o lee pero también, escucha, mira o baila). De allí que el efecto que produce la canción en su conjunto, más los sentidos que se enredan en esa estrofa a partir del verbo «tiedo», apuntan hacia un tipo de afecto que bien puede describirse como un deseo de saber, de entender, de construir algunas respuestas y, en el proceso, cambiar las preguntas. Meschonnic que llama a esto una «aventura del pensamiento», también registra, y la canción de Gilda lo corrobora, la presencia de una «alegría de la teoría» (2015:309). Una alegría que vincula un pensamiento que se mueve a un cuerpo que baila. No estamos entonces, ante un marco que contiene los conceptos ya cerrados para aplicar, sino considerando una pulsión y una práctica que conversa con lo ya pensado. Esto quiere decir que aquí «teoría» implica menos un corpus de conceptos ya formulados (herramientas guardadas en una caja), que una posibilidad. Los conceptos se hacen, se rompen, se agujerean, se enredan, son apropiados y reinventados en ese encuentro. La teoría, en este cruce, en tanto experiencia amorosa será necesariamente, inestable. Lo amoroso, con su malentendido y su ritmo, asoma como movimiento, como impulso y como acción que perturba lo que sea que empieza a petrificarse. Como el amor, se trata de una experiencia común y ordinaria, en el sentido que puede ocurrirle a cualquiera y que cualquiera busca tener.¹⁵

Entonces, el verso «tiendo a arrancarme de tu piel» también plantea una cuestión de método porque advierte sobre la necesidad de hacer distancia. Si lo extendemos al problema de la construcción de distancia en la lectura, será diferente al imaginario de la objetividad científica para, en cambio, entre la oscilación y el movimiento decidido, asimilarse a las tensiones de un encuentro afectivo. No es una distancia que se pretende fija ni desapegada. Tampoco puede suprimirse. Más bien, sigue un juego de pliegue y despliegue en cada lectura que balancea y dosifica intensidades. Así entendido, el modo de leer que impulsa el hacer teórico se construye entre momentos de proximidad y momentos de separación. Durante la cercanía se puede alcanzar cierta disolución o confusión (identificación o proyección), aparece un cúmulo de informaciones generalmente imposibles de localizar, difíciles para comunicar o directamente indecibles. En los de separación se construye lo que conocemos como trabajo crítico y teórico. Meschonnic establece una diferencia sobre la construcción de la distancia en la lectura que sintoniza con el modo en que los versos de Gilda piensan el amor: distingue una «lectura afectiva» de la lectura del «afecto como escritura del pensamiento» (2015:269). La primera es la lectura que se deja arrastrar o hamacar en el ritmo de una escritura. La segunda también, pero además se pregunta por cómo esos afectos construyen un sistema. Esta lectura —reitero: eso que pasa entre quien lee y lo leído— es así una posibilidad de conocer los afectos y de «descifrar la ignorancia de sí» (209). Por eso, se empieza por relevar las manifestaciones más simples de un cuerpo que lee: la risa espontánea, los ojos que evidencian el asombro, el impulso de aplaudir en un recital de poesía o en un aula de escuela primaria cuando la docente finaliza una lectura en voz alta; las sensaciones extrañas en el pecho o la necesidad de apartar el libro y salir de la hoja por un momento, en la lectura solitaria. Y se vuelve a esa escena con las que a partir de ella se generan para construir un saber sobre lo que leemos, para pensarnos y conocer quiénes somos o podemos ser, y tal vez, encontrar la oportunidad de inventar otras lógicas para nuestros pensamientos.

Esta observación metodológica desde el punto de vista que subraya la canción advierte que, en tanto problema de la lectura, la distancia es un asunto del tiempo (momentos), que se imbrica con los afectos cuando se manifiestan en esas variaciones de intensidad. De este modo, a partir de la relación entre temporalidad, intensidad, continuidad y variación, los problemas de la lectura pueden pensarse atravesados por el ritmo, noción que permite construir zonas de conocimiento sobre zonas de no saber. Decir entonces, que la distancia en la lectura es una experiencia rítmica equivale a recordar que se trata de una experiencia no reductible plenamente al lenguaje. Así conceptualizada, la noción se resiste a las generalizaciones aplanadoras, pero también a la idea de una manifestación individual, a la vez que no es signo de otra cosa. En cambio, construye un pensamiento sobre la lectura desde ese particular engranaje entre cuerpos, lenguaje y sentimientos.

Notas

1. Recupero el dato sobre el espacio de circulación porque advierte dónde y cómo se producen algunos intercambios académicos en el presente y nos invita a imaginar algún rasgo de lo que vendrá. El aislamiento por la pandemia, todavía ocurriendo en el momento en que se inició este trabajo, hacía más evidente algo que ya estaba pasando junto con la

presencialidad. Sin duda, la llamada «internacionalización» de la producción científica también propicia estos modos de sociabilidad e intercambios. La fotografía de la entrevista fue compartida por Diego Bentivegna en el perfil de Facebook del Observatorio Latinoamericano de Glotopolítica-PELCC UNTREF el 29/05/2021.

2. En el ensayo que escribe para introducir el libro de Foucault, Marx, Nietzsche y Freud, Grunner recuerda que las «interpretaciones se han limitado a trasladar a un código inteligible un texto rico en incertidumbres, sino que se han incorporado a la obra, a su contexto de recepción. Y más todavía: se han incorporado a todo el conjunto de representaciones simbólicas o imaginarias que constituyen nuestra cultura» (1998:11). Para explicar este proceso, propone una noción combinada de las ideas de «hegemonía» de Gramsci y la de «hermenéutica» como estrategia interpretativa, en la estela de Foucault. La interpretación, así, «puede ser una herramienta de crítica, de “puesta en crisis” de las estructuras materiales y simbólicas de una sociedad, en polémica con otras interpretaciones que buscan consolidarlas en su inercia» (12). El primer efecto, el más obvio, de esta conceptualización es que complejiza la noción de ideología. Pero, además, y lo que nos interesa específicamente, es que permite avanzar en relación con una teoría de la lectura como modo de leer y, por lo tanto, de la crítica literaria: «La interpretación, pues, no está destinada a disolver “falsas apariencias” de la cultura, sino a mostrar de qué manera esas “apariencias” pueden expresar una cierta verdad que debe ser construida por la interpretación» (22).

3. Sabemos que no leemos un objeto aislado de nuestra experiencia de lectura, es decir, de nuestro presente y del universo que integramos. Sin embargo, la naturalización de las jerarquías y la asunción de los criterios de valor como objetivos, y no como producto de conflictos y de disputas más o menos silenciadas, se puede constatar en el uso sesgado —porque soslaya la historicidad de las formas, no solo de la lectura— del concepto de «relativismo cultural» esgrimido como acusación invalidante de cualquier variación en las lecturas.

4. Esta pregunta reescribe en este contexto de problemas la que formula Gisella Catanzaro en *Espectrología de la derecha. Hacia una crítica de la ideología neoliberal en el capitalismo tardío* (2022). Aunque mi foco apunta un espacio específico, el conjunto de estas inquietudes no puede entenderse si no es en consonancia y en diálogo con las que desarrolla en su libro: «Esta pregunta surge de una sospecha doble respecto de las tendencias dominantes en el pensamiento histórico-social con intenciones crítica. De un lado, parecería que, en un proceso convergente con la especialización y profesionalización crecientes de las ciencias sociales y las humanidades, la reflexión sobre la actualidad histórica tendiera a unilateralizarse,

perdiendo una serie de tensiones relevantes para producir una interpretación crítica de la coyuntura. De otro modo, algunas de las categorías con las que demasiado a menudo intentamos pensar lo actual parecen afectadas de una modalidad inercial, por la cual lo ya pensado para momentos anteriores resulta proyectado sobre un presente ante el que hemos perdido la capacidad de asombro» (23).

5. Una dimensión del problema que vale la pena traer, aunque quede en suspenso, y que seguramente cuando uso el término «especialización» también resuena en los lectores, es el de la relevancia que adquirieron las revisiones en torno a las especificidades artísticas. Más precisamente, los modos en que se producen los diálogos entre prácticas y que ponen en evidencia la necesidad de minar la compartimentalización, junto con la abundante producción crítica y teórica que construye maneras de pensar esas producciones.

6. Durante la reescritura de este trabajo tuve la compañía de «Por una lingüística inespecífica: la inquietud ancestral de la voz» (2022) de Gabriela Milone, que sitúo como una respuesta a esta exigencia de apertura crítica. La imaginación teórica que despliega da cuenta de un pensamiento clave en el campo disciplinar contemporáneo en el que es posible detectar inquietudes comunes. Una de ellas es la necesidad de revisar los paradigmas lingüísticos en la reflexión sobre las experiencias con el arte.

7. Debo el encuentro con la letra al libro de Jimena Néspolo (2021).

8. Lo que la estrofa parece decir es que la piel, el recuerdo y el pasado son espacios a los que la voz que habla está agarrada. O mejor: superficies a los que se siente adherida, y por eso, tiende a «arrancarse». Porque ¿cuándo usamos arrancar? Cuando nos referimos a extraer algo fijo, pegado, integrado en otro, pero al mismo tiempo, posible de agarrar. Algo que, si buscamos separarlo, requiere el ejercicio de cierta fuerza o violencia ¿Y por qué tiende a arrancarse? Aunque sabemos que no hay una respuesta certera, diría que eso a lo que se pegó (un cuerpo, una historia, un deseo) limita sus posibilidades de movimiento. Fijan y estabilizan aquello que, sin embargo, al yo se le escapa por todas partes («vamos remontando al cielo», dice en otra estrofa). Además, lo fijo contrasta con un presente «sentido» («yo siento») —podría decirse vivido en un sentido bastante pleno— como movimiento. La vida que «se nos va» se escurre en el recuerdo (que en la canción es lo inmóvil), y se

percibe como tangible en ese día de hoy que paradójicamente, está constantemente pasando. La idea de un tiempo en movimiento se refuerza con la escucha de la canción como experiencia donde letra y música se relacionan, y donde también habría que considerar al baile como efecto que impulsa esa relación.

9. Las imbricaciones con una noción de ritmo no restringida a los aspectos métricos, que indague en esa condición espectral e inconsciente, en su temporalidad compleja y en sus modos de organizar el movimiento de las palabras abriría un camino a considerar.

10. En rigor, las escenas a las que hacemos referencia se incluyen en el apartado «Coda en primera persona. La muerte de un boyero» (2013:521-525) y complementan la reconstrucción de la trayectoria de un lector. La estrategia elegida por Schwartzman para delinear una teoría situada sobre la lectura y poner en evidencia su necesidad considera el relevo de las experiencias que suelen ser desechadas por irrelevantes, en tanto se asignan a una esfera de lo personal cargada de mistificaciones: «Lo que sigue importa no porque sea experiencia mía sino porque es experiencia de alguien» (522). A lo que agrega una de las ideas que sostiene su trabajo: «hace falta mucha antropología de la lectura, mucho rescate de encuentros iniciales e iniciáticos con la palabra escrita para verificar qué pasa y contar esta parte fundante de la literatura que es la lectura, sobre todo en sus instancias más indefensas y absortas» (522). Nuestra afirmación supone un deslizamiento en uno de sus problemas centrales al considerar la experiencia del arte: el de la tensión que el pensamiento teórico tradicionalmente ha planteado como una oposición, entre lo singular, el caso, por un lado; y por otro la generalización, la formulación universal o abstracta, que serían requisitos para la ciencia.

11. La versión «gloria y olor» escucha unos versos del Himno a Sarmiento que cantan «gloria y loor». Susvín, como explica Schwartzman, no es un prócer nacional sino este verso de la Marcha a mi bandera «con valor, sus vínculos rompió».

12. La cita de Benjamin pertenece a «Onirokitsch», un texto breve en el cual se ocupa de los vínculos entre el surrealismo y algunos de sus temas de interés (los sueños, los objetos y la técnica en el capitalismo). A partir del manifiesto de Breton, encuentra en el malentendido la expresión de lo que en un diálogo cualquiera estaría «vivo». Si bien definir qué es lo vivo en el arte para Benjamin implica a las nociones de autor y de obra y requiere una extensión mayor que la aquí podemos dedicarle,

sí interesa señalar que en este escrito esa vitalidad es lo que nombra como «ritmo». En su ensayo sobre este texto, Ricardo Ibarlucía explica este uso de malentendido diferenciándolo del de Freud. Para ambos, el malentendido sería la expresión de contenidos inconscientes, pero mientras que, para este último, su aparición es subrepticia, interrumpe la conversación y se hace presente como un lapsus; para Benjamin, en cambio, en sintonía con Breton, domina «las relaciones intersubjetivas» (1998:46), es decir, está presente en todo intercambio. De ahí que encuentre en el equívoco un modo de eficacia comunicativa: «Cuanto más verdaderamente sabe hablar un hombre, tanto más felizmente se lo malentiende» (113). La felicidad del malentendido se toca, a la vez, con su productividad porque se trata de la expresión de zonas de lo real que buscan los caminos para volverse inteligibles, pero los encuentran en las formas que acompañan al lenguaje articulado y se desprenden de la univocidad del signo. Podríamos decir que en esa búsqueda se despliega una potencia creativa, como sugieren los efectos que provoca la canción de Gilda y los ejemplos que trae Schwartzman.

13. Sobre el reconocimiento, me interesa una distinción que elabora Raymond Williams para pensar modos posibles de recepción del arte. Señala que mientras en ocasiones lo que se provoca es «una especie de extensión, un nuevo modo de ver» (2003:42), también puede ocurrir que «ciertas experiencias del arte, incluido el gran arte, no son “nuevas” en este sentido. Nuestra experiencia incluye la cualidad aparentemente diferente del “reconocimiento”: que esto es, textualmente, lo que siempre hemos sabido» (42).

14. Por otra parte, ¿no habría en nuestro canto distorsionado de «No me arrepiento de este amor» la huella de modos de leer que buscan controlar la dispersión interpretativa? Porque lo que escuchamos, parece, es un sentido que diluye el otro malentendido, el del amor romántico ¿Será pertinente reponer, a su vez, en línea con Schwartzman, la hipótesis de que este malentendido habla de nosotres también como comunidad? Por supuesto que no pretendo elaborar una respuesta a un problema que claramente excede este trabajo, pero sí explicitar lo que me inquieta: ¿por qué producimos una versión de la canción, aunque dolorosa, más tranquilizadora en tanto nos mantiene entre los modos conocidos de describir las experiencias amorosas? Pareciera que el malentendido que producimos nos complica menos. Nos mantiene en la conversación. Evita que se adentre

algo no previsto, que se enrezece o se mueva con una organización extraña. En tanto refiere a sentimientos que se despliegan en una única dirección, asegura cierta estabilidad o mínimo control. Su efecto es evitar las contradicciones que las traman para componer una versión de los afectos sin matices. Porque podemos sufrir, y mucho, por amor, pero el lenguaje que aparece cuando nos dejamos llevar por la música es de tonos reparadores con tintes telenovelescos y románticos. Habría varios modos de encarar este problema, pero lo que aparece en primer término está vinculado con la escucha: no se deduce de la letra que expresar las ambivalencias del deseo o escribir su inasibilidad, etc. sea un problema. Si nos detenemos en el malentendido, lo que no podemos o nos resulta difícil es escuchar esas experiencias. En otras palabras: nuestro malentendido en la escucha

de la canción de Gilda, llevados por el ritmo de la conversación conocida, revisa un supuesto sobre nuestra experiencia con el lenguaje y en especial, la experiencia del arte, porque desplaza el énfasis puesto en la dificultad o imposibilidad de decir o escribir la experiencia hacia un problema de escucha.

15. Quienes trabajamos desde esta perspectiva en la escuela o en la universidad sabemos que las expresiones sobre la inaccesibilidad de lo teórico no son más que excusas para justificar los privilegios de una concepción elitista del saber y de un pensamiento jerárquico, sumado a ciertas inercias de la enseñanza. Así como hablamos de soberanía lingüística (o alimentaria), tal vez podríamos empezar a hablar de una soberanía de la teoría o del pensar teórico sobre esas experiencias que todavía llamamos poéticas o incluimos en el anaquel de la literatura.

Referencias bibliográficas

- Benjamin, W.** ([1925]1998). Onirokitsch: glosa sobre el surrealismo. En Ibarlucía, R. (1998). *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo* (pp. 111–114). Manantial.
- Cassin, B.** ([2016]2019). *Elogio de la traducción. Complicar el universal*. El cuenco de plata.
- Catanzaro, G.** (2021). *Espectrología de la derecha. Hacia una crítica de la ideología neoliberal en el capitalismo tardío*. Cuarenta Ríos.
- Cornejo Polar, A.** (1975). Construir una crítica de verdad de Latinoamérica. *Marka*, 30 de octubre. La fotografía de la entrevista fue compartida por Diego Bentivegna en el perfil de Facebook del Observatorio Latinoamericano de Glotopolítica–PELCC UNTREF el 29/05/2021.
- Grüner, E.** (1998). Foucault: una política de la interpretación. En Foucault, M., *Nietzsche, Freud, Marx* (pp. 9–28). El cielo por asalto.
- Hamacher, W.** (2011). *95 tesis sobre la filología*. Miño y Dávila.
- Ibarlucía, R.** (1998). *Onirokitsch. Walter Benjamin y el surrealismo*. Manantial.
- Meschonnic, H.** ([2002]2015). *Spinoza poema del pensamiento*. Cactus/Tinta Limón.
- Milone, G.** (2022). Por una lingüística inespecífica: la inquietud ancestral de la voz. *Aisthesis*, (72), 168–172. <https://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/45195>
- Néspolo, J.** (2021). *Imperio kitsch Ornamiento y cultura en el cambio de milenio*. Katataty
- Schwartzman, J.** (2013). *Letras gauchas*. Eterna Cadencia.
- Starovinsky, J.** ([1970]2008). *La relación crítica*. Nueva visión.
- Williams, R.** ([1961]2003). La mente creativa. En *La Larga revolución* (pp. 19–50). Nueva Visión