

Presentación

Sandra Contreras

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO/CONICET, ARGENTINA

Profesora de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina, e investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Doctora en Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina. Publicó el libro *Las vueltas de César Aira* (Beatriz Viterbo, 2002) y artículos sobre narrativa argentina contemporánea, entre los que se destacan las recientes contribuciones sobre problemas del realismo y sobre los debates en torno al valor en tiempos de postautonomía (“En torno a las lecturas del presente”, 2007; “Economías literarias: Casas-Incardona-Cucurto-Linás”, 2011; “Cuestiones de valor, énfasis del debate”, 2010; “Saer en dos tiempos”, 2011, y la compilación *Realismos, cuestiones críticas*, editado por el Centro de Estudios en Literatura Argentina). Correo electrónico: sandracontreras123@gmail.com



LA SIGUIENTE YA es, seguramente, más que una hipótesis, una evidencia: la idea de que, en el contexto de las transformaciones del imaginario artístico de las últimas décadas y, desde luego, del estatuto mismo de lo real en el mundo de simulación y la mediación de las imágenes, la ficción atraviesa, por lo menos desde fines del siglo XX, un proceso de mutación y resignificación. El concepto de *ficciones en transición*, que en principio propusimos para identificar un conjunto amplio de obras (literarias, teatrales, cinematográficas o visuales) latinoamericanas contemporáneas que participan tanto de la profusa redefinición de los bordes y límites de la ficción como de la creciente visibilización de su originaria ambivalencia, efecto de un extendido retorno de lo real, quizás no nos haya resultado del todo ajustado, aunque tuvo igualmente para nosotros la eficacia de orientarnos en un objetivo más amplio y, a su vez, más ambicioso: explorar y ensayar nuevas herramientas críticas y protocolos teóricos para abordar objetos “fuera de sí” y pensar las condiciones de posibilidad de su emergencia; también para intervenir en los debates en torno de ciertas categorías actualmente en crisis —especificidad, autonomía, valor— y hacerlo de manera localizada, desde la producción artística y crítica latinoamericana. Durante los días 22 y 23 de agosto de 2014, nos reunimos en la Universidad Nacional de Rosario para poner a prueba, en la confrontación de hipótesis, estas herramientas.¹ Puedo decir que cada uno de los artículos que integran este *dossier*, y que se expusieron en el coloquio, proponen, más aún, circunscriben, precisamente esto: una herramienta específica, elaborada para cada corpus, para cada pregunta, para cada problema.

A continuación anoto, del mismo modo en que lo hice en la reunión, nada más que las dos cuestiones, entre teóricas y metodológicas, que propuse para abrir el coloquio. No se trata, estrictamente, de presentar los artículos del *dossier*; confío, con todo, en que el planteo de estas preguntas de trabajo, que son las que

1 La reunión se convocó bajo el nombre “Coloquio internacional ficciones en transición. Representaciones liminales en la literatura y la cultura visual latinoamericana contemporáneas”. Fue una de las actividades del proyecto de investigación que dirigimos junto con Alejandra Laera y Álvaro Fernández Bravo para la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, y que integramos junto con Luz Home, Cristian Molina, Mariana Catalin, Marcos Zangrandi y Mariela Herrero. Con el auspicio del Centro Cultural Parque de España, programamos también en el Coloquio presentaciones como la conferencia performática *Campo de Mayo*, de Félix Bruzzone (una obra estrenada en 2013, en el Centro Cultural San Martín de Buenos Aires, en el ciclo *Mis documentos*, dirigido por Lola Arias) y la proyección del documental *Retornar a La Habana con Guillén Landrián*, dirigido por Raydel Aráoz y Julio Ramos y estrenado en 2013. Tamara Kamenszain acompañó la conferencia performática de Bruzzone con un texto que leyó a modo de comentario: “De la intimidad inofensiva a las prácticas del post-flaneur”, y el documental fue presentado por el mismo Julio Ramos a través de una charla sobre los Archivos Guillén Landrián.

me fueron interpelando durante el avance del proyecto, pueda funcionar aquí como una breve introducción.

La primera de ellas tiene que ver con las razones por las que necesitamos, o deseamos, configurar una lengua crítica nueva. Pienso, por ejemplo, porque tiene todo que ver con nuestro coloquio, en la reciente teorización de Florencia Garramuño en su libro *Mundos en común*. Lo que nosotros identificamos como “ficciones en transición”, en el cruce de diferentes lenguajes simbólicos, es lo que Garramuño define, con importante precisión, como un “arte inespecífico”, entendido como una figura, sumamente poderosa, de la “no pertenencia”. A partir de una reflexión que tuvo un amplio desarrollo en las artes visuales, sobre todo a partir del concepto de *escultura en el campo expandido*, de Rosalind Krauss, Garramuño trabaja con exploraciones literarias que, como las de Mario Bellatin, Bernardo Carvalho, João Gilberto Noll, Fernando Vallejo, Diamela Eltit, Tamara Kamenszain y Nuno Ramos, participan de una intensa expansión de su campo o medio específico (ya sea porque introducen otros lenguajes, porque abren puntos de conexión y fuga entre diversos formatos o discursos o, simplemente, porque perforan desde su interior cualquier rasgo que pudiera identificar a la literatura como un arte específico); también, de la reaparición de la escritura en otros formatos (cine e instalaciones artísticas) como sucede, por ejemplo, en la obra de Rosangela Rennó o de Jorge Macchi. La idea de base es que a través de operaciones, materiales y soportes muy diferentes entre sí, prácticas artísticas contemporáneas de este tipo, incluso aquellas que se limitan a un único soporte, han ido desmantelando, detenida y minuciosamente, toda idea de lo “propio”.

Cuando leí estas hipótesis, primero en su artículo sobre *Aranha y Fruto estranho*, de Nuno Ramos (Garramuño, en 2013) y luego en la versión final del libro, me sucedieron dos cosas. Por un lado, me encontré con un ensayo que buscaba, de una y otra forma, por una y otra vía, capturar con precisión ese filo en el que un arte sale de sí o se encuentra con otro, y que lo hacía, por lo demás, sosteniendo una especial vigilancia en evitar describir la inespecificidad como una simple mezcla o contaminación de lenguajes. Advertí enseguida que de ese esfuerzo crítico y de esa vigilancia metódica podía derivar un interesante ajuste para nuestras hipótesis: si lo transicional de la ficción contemporánea se corresponde con la crisis del medio específico, *Mundos en común* muestra a su vez con eficacia que esa crisis no debe definirse como una simple hibridación de identidades o positividads previas, sino antes bien como la *exploración de una sensibilidad* en la que nociones de pertenencia, individualidad y especificidad son continuamente desplazadas.

Al mismo tiempo, mientras leía, me venían a la mente, y con mucha fuerza, una serie de categorías y de principios, con los que habíamos aprendido a pensar en los años de formación, de la mano de Roland Barthes, Jacques Derrida, Maurice Blanchot y, especialmente en mi caso, de Gilles Deleuze. Quiero decir, los conceptos con los que nos habíamos acostumbrado, precisamente, a descomponer la idea de hibridación como una simple mezcla de identidades previas. Por caso, la noción de *diferencia interiorizada* y la idea de *individuación*, como huida de la especificación en el temprano *Diferencia y repetición*. O, desde luego, la gran herramienta conceptual del “devenir” como fuga de las macrodicotomías (entre las que se destacaban, justamente, las ideas de devenir-impersonal y de devenir-imperceptible). También —e interesa aquí por su notable proximidad con nuestros diagnósticos del presente— el concepto mismo de *pliegue* con el que Deleuze explicaba el arte total del Barroco como una tendencia a hacer que cada arte se prolongue e incluso se realice en el siguiente que lo desborda (la pintura saliéndose de su marco y realizándose en la escultura de marco policromado, la escultura superándose y realizándose en la arquitectura, y la arquitectura en la fachada-marco), y que, hacia 1988, reconocía en el arte minimal moderno donde —decía— se reencontraba el gusto por instalarse “entre” dos artes para llegar al continuo de las artes como *performance*.

Ahora bien, ¿qué extraer de estas resonancias? ¿Que bastaba entonces con recurrir a la noción de *elemento formal del pliegue* o de *diferencia interiorizada* para definir prácticas artísticas contemporáneas como las que le interesan a Garramuño? En absoluto. Y esto porque lo que importa es el suplemento —decisivo— que viene a traer la conceptualización de arte inespecífico: la idea de que la apuesta de esa radical deconstrucción de la pertenencia —como fundante del discurso de la especie— es la invención de lo común y el interés crítico, por consiguiente, de pensar las imágenes de comunidades expandidas que ese arte propicia en la coyuntura filosófica y política del pensamiento contemporáneo sobre biopolítica y formas de comunidad.

Me interesa, de todos modos, llamar la atención sobre esta impresión doble, entre el hallazgo de una lengua crítica nueva y la resonancia de palabras que hasta hace poco conformaban nuestro discurso, en la medida en que puede reconocerse allí una tensión, creo, indicativa de las confrontaciones, a veces encarnizadas, que se suscitan en torno del problema de la postautonomía. Por ejemplo, si el vocabulario fuera el de Jacques Rancière, ¿podría corresponderse el arte inespecífico con un nuevo reparto de lo sensible, equivalente al que su teoría identifica como ruptura estética? De hecho, cuando Rancière observa que en la actualidad del arte contemporáneo todas las competencias artísticas específicas “tienden a salir de su propio dominio y a intercambiar lugares y poderes (teatro sin palabras

y danza hablada, instalaciones y performances a modo de obras plásticas, proyecciones de video transformadas en ciclos de frescos murales, fotografías tratadas como cuadros vivientes o pintura histórica, escultura metamorfoseada en *show multimedia* y otras combinaciones”, ninguna de las tres maneras de practicar estas mezclas (este es el término que usa), ni siquiera aquella emancipatoria por la que opta y en la que percibe una forma del disenso (la que propicia la traducción, unas a otras, de *performances* heterogéneas: escena, narración, lectura e imagen), prescinde de la *separación* como signo de identificación del régimen estético (27). Y esta es una posición —la de poner el relieve en la separación estética que insiste aún en las prácticas artísticas con clara vocación heterónoma— que anima las intervenciones que discuten más firmemente las teorías sobre la postautonomía. Cuando confronta lo que llama las *hipótesis intempestivas*, de Josefina Ludmer, en “Literaturas postautónomas”, y desconfía de las “muy razonadas” de Reinaldo Laddaga, en *Espectáculos de realidad*, Alberto Giordano sostiene que tanto un retorno a las viejas nociones de *El grado cero de la escritura* como, sobre todo, el recordatorio de que la literatura es una invención muy joven que, inmediatamente, desde sus orígenes románticos, fue amenazada de muerte, servirían para instalar una hipótesis alternativa y tal vez, conjetura, más conveniente: pensar que antes que un síntoma de la formación de un nuevo imaginario de las artes verbales, heterogéneo al que se definió en la modernidad aunque con el mismo impacto histórico, la ambigüedad de algunas prácticas del presente significaría simplemente otro avatar, condicionado por el estado actual de la cultura posmoderna, de la tensión entre experiencia e institución que mueve a la literatura desde sus comienzos (11).

Con todo, al mismo tiempo, mientras sintetiza los argumentos de Laddaga, Giordano abre un pequeño paréntesis para preguntar: “¿por qué lo desean tanto? [identificar un nuevo imaginario de las artes verbales], ¿por qué no?” (11). Me interesa subrayar la doble dirección de la pregunta y el paréntesis mismo en que se enuncia. Tienen la virtud de señalar, en su calidad de intersticio; pero también con la fuerza inquietante de su interpelación, el orden del *deseo* en la lectura. En efecto, ¿qué deseamos o qué no deseamos ver cuando describimos los modos del arte contemporáneo como arte inespecífico, ficciones en transición o literaturas postautónomas? Es una pregunta que convendría no perder de vista, y a la que George Didi-Huberman, por ejemplo, en *Supervivencia de las luciérnagas*, le da una inflexión particular. A propósito de la carta que el poeta y fotógrafo Denis Roche le dedica a Barthes después de su muerte, Didi-Huberman se pregunta: ¿cómo es posible que las luciérnagas, que habían desaparecido con Pasolini, en 1975, volvieran a desaparecer, en 1983?, ¿cómo puede volver a desaparecer lo que

ya había desaparecido? Y piensa: quizás no haya que decir que las luciérnagas desaparecen pura y simplemente de nuestra vista, sino que, pura y simplemente, se van. O bien —y esto es lo que me importa aquí—, que desaparecen, cada vez, en la sola medida en que el espectador renuncia a seguir las: el espectador se queda en su lugar y sucede que ese ya no es el lugar adecuado para percibir las. El matiz que introduce Didi-Huberman es tal vez ínfimo aunque, notoriamente, sustancial: en lugar que *concebir*la como un “estado de cosas”, *percibir* la desaparición de las luciérnagas —por extensión, dirá en *Ante el tiempo*, del aura benjaminiana y, por qué no, diríamos aquí, de la especificidad y de la autonomía artística— como efecto del lugar que se decide ocupar en la lectura, del deseo que se establece en la interpretación. Es una vía por demás interesante, creo, para *situar(nos en)* nuestras lecturas del presente: pensar, por ejemplo, la postautonomía como un estado de la lectura —Ludmer diría: modos de leer— antes que como una serie de rasgos de la literatura del presente; hablar de lecturas, antes que de literaturas, postautónomas.

Por último, y para volver en este tramo a la inquietud en torno de nuestro deseo en la configuración de nuevas lenguas críticas, quisiera llamar la atención sobre esa actitud que, también en *Supervivencia de las luciérnagas*, se percibe en Pasolini y en Agamben, y que podríamos retener como una consigna: *una impaciencia muy grande con respecto al presente pero ligada siempre a una infinita paciencia con el pasado*. Me interesa decir que tal vez una de las mejores versiones de esta infinita impaciencia con el pasado esté en esa pasión filológica con que el pensamiento teórico contemporáneo desmenuza los términos que utiliza o reactualiza. Pienso, por ejemplo, en esa articulación entre erudición filológica, glosa y método arqueológico que según, una vez más, Didi-Huberman sirve para dar forma a la violencia intrínseca del pensamiento tanto en la filosofía de Agamben como en la poesía de Pasolini, y que él mismo emprende para asir el concepto de decadencia del aura en Benjamin o para recuperar el de supervivencia en Aby Warburg. Pienso también en el reciente libro de Daniel Link y su apuesta fuerte por un método posfilológico que, interesado por el desplazamiento de los nombres y los cuerpos cuando una singularidad histórica impone su lógica al mundo en que vivimos, sigue nutriéndose de una atención puesta en las palabras que, en el contexto de la sutura entre la antigua cultura letrada y lo que hoy llamamos ciberculturas, hoy enuncia así: “Si los antiguos nombres (vida, comunismo, lenguaje) han perdido su sentido, no se tratará aquí de encontrar nuevos nombres, sino de seguir el trazo de esas pérdidas, de esos desmoronamientos, para interrogar el vacío que los constituye” (Link 23). No se trata tampoco nada más que de la tarea de deconstrucción histórica de las categorías —como las que emprendieron, por ejemplo, Emile Benveniste, Raymond Williams, Hayden White—. Es, en otro

sentido, esa pasión filológica de la que hoy da testimonio un poeta que narra, ese amor por las palabras que, mientras tipea, el poeta-filólogo extiende a la pasión por las letras, por su materialidad. “Y entonces —dice Mario Ortiz en las palabras preliminares de *Cuadernos de Lengua y Literatura*— la necesidad de la filología. Precisamente” (13).

La segunda cuestión es la de la *distancia*. El pensamiento de Rancière, que quiere poner en cuestión, y fuertemente, nuestros consensos contemporáneos en torno de irrupción de lo real en el mundo de la obra, es una vez más un interesante punto de partida. Afirmado en un concepto, central en su teorización, como el de “ficción” —entendida no como la creación de un mundo imaginario opuesto al real, sino como un trabajo que, al cambiar las coordenadas de lo representable, produce disenso—, uno de los campos de batalla predilectos de *El espectador emancipado* es el de la voluntad del arte contemporáneo —sea el de las instalaciones, el de la escena teatral, el del cine— de “re”-politizarse, toda vez que esa voluntad, desconociendo nada menos que el hecho de que el arte es político en su emergencia misma, se convierte en una “pretensión”. En este sentido, aun cuando admite que la pretensión de suprimir la diferencia entre espectadores y performistas ha producido no pocos enriquecimientos de la escena teatral, todas las armas de “Las paradojas del arte político” (Rancière 53-84) apuntan contra ese esfuerzo del arte contemporáneo por trastornar la distribución de los lugares desplazando la performance a otros espacios, identificándola con la toma de posesión de la calle, de la ciudad o de la vida:

La política del arte no puede solucionar sus paradojas —dice— bajo la forma de una intervención fuera de sus lugares, en el ‘mundo real’. No hay tal cosa como un mundo real que vendría a ser el afuera del arte. [...] No existe lo real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos y de nuestras intervenciones. [...] Es la ficción dominante, la ficción consensual la que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por lo real en sí, trazando una línea divisoria simple entre el dominio de ese real y el de las representaciones y las apariencias (77).

Justamente, porque parte del presupuesto de que el arte nace exhibiendo la distancia que lo separa de la función de transmitir y en eso reside su carácter político originario, porque quiere, como argumenta Federico Galende, unir lo que las vanguardias clásicas procuraban separar —la autonomía del arte y la producción de nuevas formas de vida colectivas— (50), Rancière afirma: “Nadie puede evitar el corte estético que separa los efectos de las intenciones y prohíbe toda vía regia hacia un real que sería el otro lado de las palabras y las imágenes.

No hay otro lado. Un arte político es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética” (84).

Según intenté argumentarlo en otro lugar, creo que cuando se la concibe como portadora de una exigencia de negatividad (según el punto de vista moderno de, por ejemplo, Beatriz Sarlo), la noción de distancia puede resultar problemática para describir la pulsión de aquellas prácticas literarias que no se explican, o no se explican solo, por su relación crítica con las formas de dominación (institución, cultura o mercado), puede resultar fallida o no ser del todo eficaz para leer aquellas poéticas contemporáneas que hacen de la afirmación de sus potencias más que de la negatividad de sus posiciones una forma de invención (Contreras). En este sentido, me parece importante observar que, aun cuando conserva de lo crítico el sentido etimológico de “separación”, la “defensa” —por decirlo así— que Rancière hace de la distancia estética obedece, al menos en su polémica con Nicolás Bourriaud, más a un fuerte interés por desmontar la falacia de ciertas pretensiones (la de los relatos curatoriales, la del discurso sobre o del arte contemporáneo) que con la voluntad de negar o de quitarle legitimidad a la pulsión del arte contemporáneo por tocar lo real. No habría que olvidar, por lo demás, que justamente el libro de Hal Foster que teoriza esta pulsión, *El retorno de lo real*, se cierra con un apartado dedicado a la necesidad de sostener la distancia crítica; se titula “Cuestiones de distancia”, y por la vía de Nietzsche y, una vez más, de la filología, el apartado final comienza así: “La distancia crítica no puede pasarse por alto y debe ser repensada” (230, el subrayado está en el original). (A propósito, la última obra de Romina Paula, *Fauna*, es un magnífico testimonio de lo problemático y a veces confuso en que pudo haberse convertido la tensión entre exhibición y pulsión hacia lo real en el teatro contemporáneo. Me refiero a la eficacia con que, a través de un montaje de espacios y de tiempos heterogéneos —el espacio biográfico contemporáneo sobre impreso al realismo misionero de Horacio Quiroga—, logra inquietar uno de esos valores en los que, en tiempos del retorno de lo real y de la voracidad por “lo vivido”, nos reconocemos casi, ya, con comodidad: el valor que, según nuestro extendido gusto de época, una ficción obtiene de su vínculo problemático y ambivalente con lo documental como huella del afuera, de la vida y lo real.²)

La distancia estética podría entenderse, a su vez, en su sentido primigenio, como cuando Barthes en *La preparación de la novela* decía que, aun en el marco de la nueva ecología cultural de fines de los años setenta, el deseo de escribir

² *Fauna* se estrenó en mayo de 2013, en la ciudad de Buenos Aires, en el Centro Cultural San Martín. Fue editada junto con dos obras anteriores: *Algo de ruido hace* y *El tiempo todo entero*.

seguía funcionando como forma de “separación social”. O en un sentido casi literal, como el que puede encontrarse en un texto escrito para pensar, justamente, las formas en que el teatro contemporáneo busca desbordar sus límites. Hacia el final de *Teatro posdramático*, en la página 436, Hans-Thies Lehmann dice algo tan simple como esto: “El teatro en sí mismo difícilmente hubiera surgido sin el acto híbrido por el cual un individuo se separó del colectivo y se dirigió hacia lo desconocido [...]. No hay teatro sin autodramatización, exageración y overdressing, sin el reclamo de atención para un cuerpo particular, su voz, su movimiento, su presencia y aquello que tenga que decir”.

Quizás la reafirmación de la exhibición como lo único que asegura la eficacia simbólica del arte pueda entenderse según la simpleza de este reclamo de atención. Es un gesto recurrente en Rancière: despejar confusiones y, sobre todo, sobreestimaciones haciendo de la reafirmación de la distancia el reconocimiento de una evidencia: aun cuando *Juventud en marcha* altera eficaz y magistralmente la separación estética en nombre del arte del pueblo, el documental de Pedro Costa —dice— “sigue siendo un film, un ejercicio de la mirada y de la escucha”, “un trabajo de espectador dirigido —sobre la superficie plana de una pantalla— a otros espectadores” (83). Pero recordemos la lectura que Julio Ramos hace del derecho a la ficción de Pedro Costa y de la motivación histórica y política, y también formal, de su estetización de la pobreza (166-169); tiene la virtud de mostrar lo universalizante y dualista que puede resultar la lectura de Rancière, así como la necesidad de recuperar la inscripción lisa y llana de los procesos de exclusión, esto es, la ventaja de localizar, materialmente, la distancia estética (169-171).

Por último, y para darle una vuelta a nuestros interrogantes del comienzo, me pregunto también si una reafirmación de la distancia, en el sentido en que lo estamos considerando aquí, podría conducirnos a un reencuentro con la especificidad. Con cierta especificidad, transfigurada tal vez como efecto de la expansión del arte inespecífico. Pienso por ejemplo en esa tensión que pone en evidencia Mario Bellatin cuando en *Condición de las flores* habla de “una vida construida alrededor de lo literario”, sin necesidad de recurrir a la “realidad real” (25) y de la pretensión de establecer un sistema para apreciar las obras, de todo tipo, como si fueran autónomas (12). ¿Qué pasa con el subrayado del carácter artificial, y autónomo, de una obra que es el emblema mismo de la salida de la literatura hacia otras artes?

Me encuentro, por lo demás, estos días, con cierta defensa de la especificidad. Cuando repasa la normativa del arte contemporáneo en *Cinco lecciones sobre Wagner*, el libro que Luz Rodríguez Carranza nos invita a leer para pensar el teatro de Rafael Spregelburd, Alain Badiou señala como uno de sus componentes

el cuestionamiento de las fronteras demasiado rígidas entre el arte y el no arte. Y dice: en la lectura que Philippe Lacoue-Labarthe hace de Wagner en *Música ficta* (1994), por ejemplo, esa idea aparece al modo de una teoría sobre la transformación de la poesía contemporánea en prosa; como la demarcación entre poesía y prosa es precisamente lo que la poesía contemporánea debe cuestionar, la esencia de la poesía consistiría hoy en volverse impura, en convertirse en prosa, más que en aspirar a la pureza o a crear un gran poema (Badiou 28). Pero, se pregunta Badiou implícitamente: y si la poesía quiere, todavía hoy, ¿crear un gran poema? Casi del mismo modo, aunque prescindiendo seguramente de la categoría de “gran poema”, durante la semana del Coloquio Tamara Kamenszain compartió en su cuenta de Facebook las respuestas que había dado en un debate propuesto por la revista *La Balandra*:

Me gusta mucho —decía— esto que dice Alejandro Rubio: todas las teorías conocidas por lingüistas, críticos y profesores sobre la in-de-ci-di-bi-li-dad del límite entre prosa y verso, sobre la prosa rítmica, el versículo, el poema en prosa, la poesía visual y coloquial, sobre el uso táctico y sistemático del prosaísmo jamás convencerán a un poeta. Él escucha la diferencia tan claramente como se escucha la diferencia entre un bajo y una guitarra.

Contaba luego que, precisamente, unos días antes había ido a ver *Spam* de Rafael Spregelburd, que al rato la obra le había empezado a sonar como escrita en verso, que comprobó luego que efectivamente era así; y terminaba por concluir que lo único que sabía era que en la decisión de cortar un verso hay una subjetividad que suspende lo que tiene para decir y que así (con esa ¿subjetividad tartamuda?) logra decirlo de otra manera (de una manera, aquí, “spregelburdiana”). “Llamo poesía a esa marca singular”: Tamara Kamenszain definía así, en los días del coloquio, la especificidad poética. Las consecuencias que pudiéramos extraer de esta afirmación fallarían por completo si no recordáramos que Tamara escribió también un libro que se llama *La novela de la poesía*.

Obras citadas

- Badiou, Alain. *Cinco lecciones sobre Wagner*. Madrid: Akal, 2013. Impreso.
- Barthes, Roland. *La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France, 1978-1979 y 1979-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005. Impreso.
- Bellatin, Mario. *Condición de las flores*. Buenos Aires: Entropía, 2008. Impreso.
- Contreras, Sandra. “En torno a las lecturas del presente”. *Los límites de la literatura*. Ed. Alberto Giordano. Rosario: Centro de Estudios en Literatura Argentina, 2010. 135-152. Impreso.

- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Barcelona: Júcar, 1988. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue: Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires: Paidós, 1989. Impreso.
- Deleuze Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1988. Impreso.
- Didi-Huberman, George. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. Impreso.
- Didi-Huberman, George. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada, 2012. Impreso.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001. Impreso.
- Galende, Federico. *Rancière: una introducción*. Buenos Aires: Quadratta, 2012. Impreso.
- Garramuño, Florencia. “Especie, especificidad, pertenencia”. *e-misférica* 10.1 (2013). Web.
- Garramuño, Florencia. *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015. Impreso.
- Giordano, Alberto. Presentación. *Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios en Literatura Argentina, 2010. 5-15. Impreso.
- Kamenzain, Tamara. *La novela de la poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012. Impreso.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007. Impreso.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Murcia: Cendeac, 2013. Impreso.
- Link, Daniel. *Suturas: imágenes, escritura, vida*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015. Impreso.
- Ludmer, Josefina. “Literaturas postautónomas” (diciembre 2006) y “Literaturas postautónomas 2” (mayo 2007). Web.
- Ortiz, Mario. *Cuadernos de lengua y literatura: volúmenes V, VI y VIII*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013. Impreso.
- Paula, Romina. *Fauna: el tiempo todo entero. Algo de ruido hace*. Buenos Aires: Entropía, 2013. Impreso.
- Ramos, Julio. *Ensayos próximos*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2012. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010. Impreso.