

CS

## Escritos sobre Nicolás Rosa

Laura Estrin y Milita Molina (comps.)



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

## **Escritos sobre Nicolás Rosa**

---

## Escritos sobre Nicolás Rosa

Laura Estrin y Milita Molina (comps.)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

---

## FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

---

**Decana**

Graciela Morgade

**Vicedecano**

Américo Cristófalo

**Secretario General**

Jorge Gugliotta

**Secretaría Académica**

Sofía Thisted

**Secretaría de Hacienda  
y Administración**

Marcela Lamelza

**Secretaría de Extensión  
Universitaria y Bienestar  
Estudiantil**

Ivanna Petz

**Secretaría de Investigación**

Cecilia Pérez de Micou

**Secretario de Posgrado**

Alberto Damiani

**Subsecretaria de Bibliotecas**

María Rosa Mostaccio

**Subsecretario  
de Transferencia  
y Desarrollo**

Alejandro Valitutti

**Subsecretaria de Relaciones  
Institucionales e  
Internacionales**

Silvana Campanini

**Subsecretario  
de Publicaciones**

Matías Cordo

**Consejo Editor**

Virginia Manzano

Flora Hilert

Marcelo Topuzian

María Marta García Negroni

Fernando Rodríguez

Gustavo Daujotas

Hernán Inverso

Raúl Illescas

Matías Verdecchia

Jimena Pautasso

Grisel Azcuy

Silvia Gattafoni

Rosa Gómez

Rosa Graciela Palmas

Sergio Castelo

Aylén Suárez

**Directora de imprenta**

Rosa Gómez

---

**Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Colección Saberes**

Edición y corrección: Karina Bonifatti

Maquetación: Magali Canale

ISBN 978-987-4019-39-4

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) xxxx

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606 int. 167 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Escritos sobre Nicolás Rosa / María del Carmen Ledesma ... [et al.]. - 1a ed. -  
Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y  
Letras Universidad de Buenos Aires, 2016.

148 p. ; 20 x 14 cm.

ISBN 978-987-4019-39-4

1. Estudios Literarios. I. Ledesma, María del Carmen  
CDD 807

# Índice

Nota a la presente edición	9
Nicolás Rosa por él mismo	11
<b>Textos leídos en presentaciones de sus libros</b>	<b>15</b>
Nicolás Rosa <i>Arturo Carrera</i>	17
La inversión de la letra <i>Diego Peller</i>	23
Sobre <i>El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres</i> de Nicolás Rosa <i>Jorge Panesi</i>	29
Nicolás Rosa. Insistencia vital <i>Adrián Cangi</i>	39
Una estampa <i>Laura Estrin</i>	59
De alguna manera <i>Milita Molina</i>	71

<b>Artículos homenaje</b>	83
La voz en juego <i>María del Carmen Ledesma</i>	85
Imaginaria presentación de un libro todavía inexistente de Nicolás Rosa <i>Oscar Blanco</i>	91
Nicolás Rosa, escritor <i>María Coira</i>	105
Nicolás Rosa, el aduanero <i>Susana Romano Sued</i>	117
Nicolás Rosa: Predi-lectos <i>Dardo Scavino</i>	131
Los autores	143

Es un motivo de alegría para la Facultad de Filosofía y Letras recordar con esta publicación al profesor Nicolás Rosa a diez años de su muerte. Hacia mediados de la década del '80, con la puesta en vigencia del nuevo plan de estudios de la carrera de Letras, Nicolás Rosa desempeñó un papel central en la consolidación de los estudios en teoría literaria, postergados, censurados durante los años de la dictadura. La voz, el estilo único de la enseñanza de Nicolás fue escuchado y leído con el entusiasmo que aquí recuperan discípulos, colegas y amigos; su atención y dedicación a la literatura argentina, su modo de recorrer la historia y los discursos de la crítica, la invención de categorías y posiciones de lectura, su extraordinaria y rigurosa ironía, su humor y agudeza política son parte de una memoria de la que este libro quiere dejar testimonio.

Américo Cristófalo





## Nota a la presente edición

Unos meses antes de su muerte, Nicolás nos contó que había ido juntando a lo largo de los años algunos trabajos sobre su obra, de gente que de una manera u otra se había detenido a escucharlo. Eran textos escritos para presentaciones de sus libros y algunos artículos homenaje hechos en circunstancias diversas y luego reunidos por sus autores. Nos lo repitió varias veces: “yo quiero que le pongan a estos papelitos unas tapitas y unos ganchitos”. Así nos hacía saber con algo de sorna y timidez su deseo de que estos trabajos se publicaran. Siempre recordamos su alegría cuando veía editado un libro suyo como si hubiera en ese proceso algo mágico. Hasta que un día, perentorio e intempestivo, nos entregó el material y nos pidió que lleváramos adelante su publicación.

Este libro reúne esos trabajos que ahora la Facultad de Filosofía y Letras edita a diez años de su muerte.

Los textos cubren un período que va desde 2002 a 2006. No hemos utilizado otro criterio de presentación que el orden cronológico.

Milita Molina y Laura Estrin, julio de 2016



## Nicolás Rosa por él mismo\*

“...Pero este cuestionario es como una faja para una gorda...”

“...Yo que soy crítico de acuerdo a los programas establecidos por la burografía capitalina, no estoy ajeno a esta situación, todo lo contrario, se hace, con el correr de los años, más patente. Siempre me preocupó –y hay muchos textos míos que lo prueban– que el hecho de leer y de escribir y en diversas épocas, dice, a mí me dice, variadas cosas y sobre todo interrogantes. Ahora dice que yo sabía por qué escribía y se empecina en ello, pero ahora sé a ciencia cierta que uno lee para saber que no está solo...”

“...La poesía es la única victoria que triunfa frente a la muerte...”

---

\* Fragmentos de “Las preguntas de La Ballena” (Laura Estrin), *La Ballena Blanca*, Revista de Arte y Literatura, Buenos Aires, Año 3, N° 5, agosto de 1999.

“...Los ‘dones de la naturaleza’, si nos complacemos en esta terminología, que advierto no me disgusta, sería la inteligencia aunada a la sensatez. Tuve siempre la impresión de que la inteligencia no sirve para mucho y entonces me pregunto, ¿qué es lo que le hace falta? Pues me dije ‘sensatez’. Yo he sido siempre insensato y sobre ello versan las cosas que he escrito, mis éxitos y sobre todo mis fracasos. La pasión es una, en tanto que una pasión desaloja a las otras...”

“...Para bien o para mal, todo se lo debo a mi madre, sobre todo mis rencores, mi desafío y mi afán por cambiarlo todo, el mundo tenebroso, la sociedad injusta. Rencor y envidia no me faltan. ¿Pero la madre está fuera de la literatura? Gorki y Baudelaire no estarían de acuerdo...”

“...El rasgo principal de mi carácter es que tengo carácter. El carácter se divide en mal carácter y buen carácter. Yo tengo mal carácter. La gente que trabaja conmigo lo sabe muy bien. Estuve tentado de hacer una caracterología de los principales representantes de la literatura argentina actual. En realidad, la tengo hecha, pero divulgarla me traería muchas dificultades. Aparte, ¿qué se puede decir después de La Bruyère?...”

“...Me arrepiento de muchas cosas, pero sobre todo, de no haber reconocido a tiempo los destinos que la determinación social me había impuesto. Ágrafo, pobre y tonto. Pero como se sabe, uno lucha contra el destino...”

“...No tengo defectos ni virtudes. No forman parte de mis psicologías y de mis sociologías. Tengo sí un defecto en la visión (una gran mancha), siempre veo retardadamente, mi visión es lenta y no suelo responder rápidamente a la demanda de los otros, y no por egoísmo, sólo que soy un ser ‘a destiempo’...”

“...es casi seguro, en este mundo tan inseguro, que yo de minimalismo, lo que se dice, nada, nada, nada. Soy magno, máximo, maximalista (vean lo que digo), quizá un magnífica. Quizá todo esto se debe a mi experiencia de la precariedad. El único minimalismo que me convoca es el latigazo verbal de la injuria o del insulto, pero nunca de la calumnia, todos menesteres menores...”



## **Textos leídos en presentaciones de sus libros**

---





# Nicolás Rosa\*

Arturo Carrera

“El hombre muy cultivado no es nunca un original. Su personalidad es todo lo insignificante que haga falta. Pocas desigualdades; ninguna superstición del intelecto. Nada de vanos temores. No tiene miedo de los análisis; los lleva –o bien ellos lo conducen– hasta las consecuencias extremas; vuelve a lo real sin esfuerzo. Imita e innova; no rechaza lo antiguo, porque es antiguo; ni lo nuevo, por ser nuevo; en cambio consulta en sí mismo un algo eternamente actual”.

Estas palabras de Paul Valéry, como habrán notado los aquí presentes, caben perfectamente en un bosquejo de retrato moral –ya que no físico– de Nicolás Rosa.

Basta leer los libros de Nicolás Rosa para darnos cuenta de hasta qué punto está en lo cierto Valéry en su definición de un verdadero intelectual. Pero debo decir que me quedaría poco conforme si definiera a Nicolás sólo como un intelectual o un hombre cultivado casi europeo. Nicolás Rosa está infuso en su generación, en una generación, pero acaso considerando la Argentina y sus reflejos, su historia, su rioplatense, su heterotopía, con el mismo espíritu con

---

\* Texto leído en la presentación del libro *La letra argentina* (2003).

que Borges pensaba nuestro europeísmo en su discusión famosa con Mujica Láinez: “tomamos mucho de Europa, pero tenemos una ventaja sobre los europeos, y es que podemos ser buenos europeos y más europeos que ellos. [...] Porque somos los herederos de toda una cultura occidental, no tenemos por qué fijarnos en una región más que en otra. Somos lo que queremos y podamos ser. ¡Es una lástima que se haya perdido la hegemonía de Europa!”

Pero Nicolás Rosa nos dice: tomo los útiles de la Teoría de no importa cuál universo incluido Europa, pero los pongo en marcha sobre los textos de nuestros escritores, los más conocidos y los más salvajes.

De sus libros extraordinarios salta, de sus dichos y caprichos literarios, poéticos, siempre poéticos, la ajena y desorbitada dimensión que lo posee: la lingüística, la etimología, la retórica, la gramática, la semiología, la literatura, la historia, la filosofía, el psicoanálisis, la música, el teatro, la pintura, en fin... la poesía. Y siempre como fragmentos a su imán, como diría Lezama Lima. Siempre en fragmentos que desmienten el “sentido final” de lo que se dice y dejan todo en estado de *haiku*, en estado de sentido no cuajado, que era también la máxima aspiración de Roland Barthes.

Esa virtud de la heteronomía de sus saberes a mí siempre me impresionó: siempre pensé que Nicolás Rosa, como todo escritor, estaba movido por lo que Freud una vez llamó “la pulsión epistemofílica”, que no es ninguna enfermedad venérea o sí, claro, acaso lo sea: ir en pos de Venus, pero en forma de curiosidad malsana, camuflaria, pero ostentosa, como de explosión pulviscular del interés: todo pregunta en él, todo es pregunta y se pregunta, todo se multiplica en haces, en astillas, en lucecitas de preguntas; pero nada responde sino con otro haz de preguntas que a su modo y vez se multiplican, en una espiral sin fin hacia el útero, hacia la matriz, hacia la enigmática madre.

Ahora bien, esas interrogaciones críticas que participan del secreto, pero también del misterio y de la poesía, también se imbrican en la razón. Basta leer *La letra argentina* para entrever cuántas de estas cuestiones y cuestionamientos se pliegan en una lógica estricta, en una lección ejemplar y hasta académica si pensamos en la Academia de Platón, en una lectura que desmenuza, pule y hace fulgurar de tanto preguntar, de tanto ir hacia el pretendido origen, eso que pudo llamarse, el sentido.

Pero como dijimos hace un momento, ese saber no se agota ni cuaja en el sentido solidificado, en el concepto y el estereotipo. Basta leer los ensayos sobre Bioy, sobre Sánchez, sobre Borges, Cortázar y Viñas. Todo allí es saber que saca chispas, lustre; todo es teoría fundada en una razón que busca la intuición de sus límites. Pero hay algo más, acaso como lo dijo Francis Ponge en uno de sus más bellos textos sobre el bosque de pinos. Nicolás Rosa parece preguntarnos: ¿cuál es la diferencia entre conocimiento y expresión? Diferencia entre la expresión de lo concreto, una página, el texto, y el conocimiento o la expresión de la idea, de la cualidad propia, diferencial, comparada, del sujeto. Empleo después de hallarlas, las palabras más exactas para describir dicho sujeto, dice Ponge. Pero mi propósito es otro, dice Nicolás Ponge: es el conocimiento de ese sujeto, que en el caso de Ponge es el bosque de pinos, y en el de Nicolás el sujeto mismo del texto.

Ahora, si pensamos en esa definición medio etimológica de la crítica a la que yo siempre adhiero, que dice que “criticar es poner en crisis el lenguaje”, Nicolás es, en la crítica hispanoamericana, el que llevó esta increíble verdad a su punto restallante, a su máxima realización –como si este fuera su procedimiento poético. Como lo muestra el propio Nicolás en su trabajo sobre Sarmiento (*Sarmiento: crítica y empirismo*), el maestro insigne intentó en vano acercarse

críticamente a la poesía. A partir de él, fueron muy pocos los que intentaron esa vía. Tal vez Nicolás Rosa es el crítico argentino que más se ha aventurado en ese acercamiento a la poesía: basta leer sus ensayos sobre O. Lamborghini, sobre Perlongher o Hugo Padeletti, entre otros. Pero no sólo escribe sobre ellos, sino que mantiene una conversación invisible (ya que no secreta) con los poetas que admira y hasta con los más jóvenes, que también admira y estimula en sus predilecciones y lecturas hasta la discusión incluso. Puedo recordar la alegría de Néstor Perlongher después de haberle enviado sus poemas a Nicolás, cuando recibió la estimulante respuesta de su lectura. Puedo hacer notar cómo incluso al pasar, con el rabillo del ojo, él cita también a los poetas más jóvenes, como el que aparece como un fantasma lacunar en el texto dedicado a mis poemas en *La letra argentina* (el poeta mateísta Marcelo Díaz).

Pero quiero imaginar, esta noche, a un poeta que escribe apenas sobre un crítico que admira, y sobre todo cuando ese crítico llega a ser, por medio de una especie de clinamen espiritual, el fakir (como lo imaginaba Ungaretti). Un fakir que no es a los ojos del poeta sino otro poeta.

Desde esta perspectiva, el poeta tiende a pensar que el fakir no es sino una máquina incorporal de soportar influencias. Pero influencias poéticas como cama de clavos, como lluvia de interrogantes, pero también como lluvia de deseo, o de influencias como las que imaginaron ciertos autores que el poeta admira.

Un modo de la influencia es la que prende en el crítico como extrañeza, nos dice Harold Bloom, como infatuación, digo yo, que no nos deja hasta que no cercamos con palabras al objeto amado.

Pero quizás debiéramos imaginar para el crítico otro modo de la influencia. Por ejemplo, la que imaginó Carver: algo doloroso que proviene de la escritura que irrumpe en

la vida como goce y vuelve, persiste con su desconcierto en la misma escritura. “Como un fuego”, dirá Carver. Como una especie de boomerang. Y así piensa la influencia de sus hijos aplicada a su escritura: en el momento de máxima constricción, podríamos decir, un escritor que quiere escribir no puede, está en la lavandería automática imaginando lo que debería ser un escritor, y tiene una sola “visión”: la influencia, la coerción más intensa es la que proviene de sus hijos... que no lo dejan escribir. Pero hay un final feliz: Carver escribirá.

Otro modo de la influencia, cuando Proust siente que lo esencial de los poetas no es pensar, sino sentirse forzados a pensar. También esa invisible coerción, que luego el filósofo Deleuze retoma en la página final de su libro *Proust y los signos*, es la influencia.

Y mi pregunta es la siguiente: ¿no es el crítico un acribillado de experiencias de influencias? ¿No hay en el crítico una suma negativa de influencias perdurables?

Por otra parte: ¿no tiene nombre esa influencia de variedad insondable? ¿No es tal vez la mentira, la incertidumbre, la ambigüedad?

Lo dice el mismo Nicolás en el posfacio de su libro: “uno cree que está escribiendo la verdad, aunque en realidad está tentado por la mentira”...

¿Pero cuál mentira? ¿La madre misma como tal?

¿No es acaso también la mentira la máscara de su influencia? ¿Y la influencia la única garantía contra lo real, y lo real el único y último aliento de la poesía?



## La inversión de la letra\*

Diego Peller

“Casi una vida de escritura”, declara Nicolás Rosa en el posfacio de *La letra argentina*, refiriéndose al arco de poco más de treinta años que trazan los ensayos reunidos en este libro. Y en ese *casi* se juega una distancia ínfima pero que aquí habrá resultado fundamental: aquella que separa una *letra muerta* de una *letra abierta*, para servirnos de términos provenientes, al menos en apariencia, de otro campo semántico: el de la economía. Pero este desvío hacia lo económico, pronto lo veremos, quizás no haya sido casual, ya que *La letra argentina* no deja de poner en juego, desde el vamos, una compleja economía de la escritura y de la crítica al preguntarse cuál es el precio que hay que pagar por escribir, en la Argentina, sobre literatura argentina. “En mi caso –declara Rosa en las páginas que abren este libro, y que llevan por título “Estos textos, estos restos”–, escribir, escribir crítica, otra forma de ser de la ficción, siempre fue producto de un alto costo físico”. Esta mención –esta confesión– directa, cruda, del costo y del gasto, se reitera en la Introducción y en el Posfacio, alzándose contra los calculados gestos de

---

\* Texto leído en la presentación del libro *La letra argentina* (2003).

sutura que solemos encontrar en los escritos retrospectivos motivados por la publicación de un conjunto heterogéneo de ensayos alejados en el tiempo. El prólogo de autor, en esos casos, procura inútilmente dotar a los papeles reunidos con un suplemento de coherencia, limar así sus asperezas y disimular todo aquello que los mantendría ligados a sus situaciones de enunciación específicas: *si hay miseria –si hubo trabajo– que no se note*, bien podría ser su divisa.

Ahora bien, si se trata aquí de economía, es por cierto una economía del exceso, del gasto suntuario, del despropósito. La literatura –afirma Rosa– “no posee ninguna consistencia, es pura insistencia significativa en el conjunto de las voces alternas que componen la heterología social [...] no dice ni comunica nada a nadie, sólo está allí como una *marca diferencial*, como un resto, [...] es un discurso excedentario pero riesgoso”. Allí encuentra Rosa su especificidad: la literatura es aquello que se sustrae a todo discurso social, aquel espacio in-actual adonde van a parar las sobras, los restos, los vestigios de todos los “discursos sociales”. En este sentido, la literatura es un espectro, reside en el *casi*: no es *casi* nada, y siempre puede volverse nada cuando uno intenta capturarla, exhibirla, *presentarla*. La literatura es, literalmente, *impresentable*. Su orden de existencia es el del vestigio, como sostiene Rosa en otro lugar de su texto: “El vestigio es la memoria a punto de desaparecer y por ende convoca la astucia del investigador frente a la inminencia de su desaparición”. Excedentaria pero riesgosa, riesgosa *por* excedentaria, la literatura, la ficción, contamina a la crítica, ese discurso que se sostiene en el simulacro de una relación imposible con su objeto fantasmático. Y a esta altura de los tiempos quién podría fingir no saberlo: invertir (en) la letra argentina, consagrarse a ella, atesorarla, constituye “una apuesta fallida de entrada” o, al menos, una operación –en el sentido comercial y militar– no exenta de riesgos.



La devaluación (el *fading*, diría Rosa siguiendo a Lacan y a Barthes) es uno de ellos; la emisión, circulación y consumo de simulacros es otro.

Nicolás Rosa, sin embargo, sostiene empecinadamente la apuesta; canta la falta, juega al resto (y el resto es siempre literatura). Su apuesta se despliega en este libro en varios frentes, abiertos todos ellos en trabajos anteriores, y que retornan aquí.

Un primer frente lo configuran aquellos trabajos en los que traza genealogías y establece valoraciones en el terreno de la crítica literaria, pasando por Sarmiento, Alberdi y Juan María Gutiérrez hasta llegar a David Viñas y el diletantismo de la “escritura *Sur*”. Este conjunto de ensayos retoma una preocupación constante en su obra: estudiar la historia de la crítica argentina, tarea en la que se inscriben desde los dos números de la ya clásica *Historia de la literatura argentina* de “Capítulo” dedicados a “La crítica literaria contemporánea” que Rosa escribió para el Centro Editor de América Latina, hasta dos trabajos colectivos de investigación coordinados por él en los años recientes: una *Historia de la crítica literaria en la Argentina* y una *Historia del ensayo argentino*. Esta preocupación por los orígenes de su “disciplina”, por escribir la “novela familiar” de la crítica argentina como un modo de respuesta ante la orfandad originaria de esta (carencia inicial de objeto, precariedad institucional) no se agota en sí misma, sino que responde a una convicción teórica inaugural: “he sostenido siempre [...] que deberíamos hacer de la crítica un discurso autónomo. [...] La crítica no puede, no debe, mantener una relación de subordinación con respecto a los objetos literarios sino que, revalorizando una relación dialógica con ellos, debe adquirir su mismo rango de ficcionalidad”.

Al postular la autonomía de la crítica, Rosa no podría pretender fundamentarla en una imaginada relación (de

dependencia) con su objeto. Se abren entonces en su trabajo tres derroteros paralelos de autofundamentación: la revisión de las propias condiciones históricas de posibilidad de su discurso, la proliferación –en el interior mismo del cuerpo de la crítica– de la reflexión teórica, y la experimentación y el trabajo sobre la propia forma: el goce de la crítica como *escritura*, o como *ficción crítica*.

Una segunda serie está constituida por ensayos como “Cortázar: los modos de la ficción”, “Literatura y teatro: la ilusión cómica”, y “Máquina y maquinismo en *La invención de Morel*”, en los que Rosa merodea alrededor del “corazón maligno de todo relato” y se detiene en los procedimientos de la ficción –puesta en escena, simulación, espectralidad, travestismo– en Arlt, Cortázar, Borges y Bioy Casares.

Finalmente, un tercer frente lo integran trabajos, algunos ya clásicos –verdaderas intervenciones– que han sabido jugar un papel fundamental en la configuración de una *tradición-otra* dentro de la literatura argentina de estos años (pienso en los ensayos dedicados a Osvaldo Lamborghini, Arturo Carrera y Néstor Sánchez). El discurso crítico es llevado aquí hasta sus límites, hasta “ese otro-lenguaje, esa otredad de la lengua que aparece en los Lamborghini, en Perlongher, en Zelarayán, [y que] va generando simultáneamente una literatura-otra”.

Y si al referirme a este último conjunto de textos he recurrido aquí por segunda vez al adjetivo “clásico”, no habrá sido un mero accidente, ya que si por un lado Rosa sostiene polémicamente que “la *función* de la crítica es leer lo negado por la misma literatura: las escrituras silenciadas, las obras excluidas de los sistemas, las voces acalladas o aquello de cada texto que ha sido ensombrecido por las lecturas oficiales”, si el crítico es entonces aquel que *protesta la letra*, que *protesta ante la letra* para hacerla pagar o declarar lo no dicho; no es menos cierto que su trabajo de permanente

descolocación se encuentra siempre asediado –para decirlo otra vez en el lenguaje violento y fulgurante de *La letra argentina*– por “la ortofonía abyecta del otro como oreja”, que sólo escucha lo que quiere oír. ¿Y qué es lo que queda o puede quedar entonces en estos textos –en estos restos– de la fuerza originaria de una escritura crítica? ¿Qué permanece vivo, abierto en ellos al acontecimiento del sentido, receptivo ante ese “chiste mayor de la cultura burguesa” que es para Rosa la literatura; si, como no deja de señalársenos con cierta nostalgia al comienzo de *La letra argentina*, comentando “las fórmulas menos leídas de Bajtín”, todo discurso polifónico termina siempre por monologizarse?

Quizás nada. Pero quizás *casi* nada: apenas la insistencia de una letra. Y, en ese caso, tal vez debamos preguntarnos lo mismo que Rosa se pregunta sobre Arlt: “¿qué quiere decir fracasar cuando ese fracaso genera una escritura tan enérgica?”.



## Sobre *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres* de Nicolás Rosa\*

Jorge Panesi

Entre varias profesiones imposibles, profeso con orgullo una que descubrí gracias a Tamara Kamenszain: ser algo así como un presentador obligado de libros, un maestro de ceremonias inaugural que bendice el azar de un comienzo. Lo que descubrió Tamara es que yo podía sustituir a un maestro del género, a Enrique Pezzoni, quien poseía una fórmula casi mágica: si presentaba un libro de poesía, su discurso comenzaba con una copiosa advocación a los Jakobson, Kristeva, Todorov, Freud, Austin, Wittgenstein, y la variada cornucopia de la pretenciosa teoría más rigurosamente de moda, cantinela que cesaba precisamente cuando el público, algo inquieto, comenzaba a preguntarse qué tenía que ver semejante chisporroteo teórico a propósito del humilde libro primerizo de un poeta joven. La fórmula de Enrique Pezzoni era, palabras más, palabras menos: “Todo esto se me ocurrió al leer el libro del poeta X”. La carencia era saturada por la desproporción y la desmesura.

Por supuesto, jamás practiqué esta fórmula, en sí misma impracticable, por lo que tiene de irónico exceso (aunque

---

\* Texto leído en la presentación del libro *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres* (2004).

deberemos convenir en que la teoría es siempre excesiva y no solamente cuando se aplica impiadosa y opulenta a los balbuceos rimados de un poeta joven). Menos aún podría aplicarla hoy a *El arte del olvido* de Nicolás Rosa, un texto lujoso, excesivo e imperial, que convertirá cualquier intento de colonizarlo teóricamente en una provincia pobre y desmañada de su propio dominio feudal. Para muchos alumnos, y para mí también, que soy su alumno imposible, Nicolás es *toda* la teoría, vale decir, la condensación, el despliegue y el repliegue de un pensamiento teórico posible desde aquí, desde una pampa auto-contemplada eternamente, desde el comienzo de los tiempos, como vacía, como un vacío teórico que incita a ser llenado por la desproporción proliferante de redes teóricas. Y conste que no digo nada mío, sino que leo, casi al pie de la letra, su magnífico, magnificente ensayo sobre Sarmiento, sobre la letra de Sarmiento (“El oro del linaje”). “Oro del linaje”: ¿Cuál es el linaje del crítico?, ¿cuál es el linaje de Rosa?, ¿cuál es su oro? Sin apartarme tampoco de su letra, respondo: el único linaje que Nicolás reivindica para sí es su propio texto, trabajo de escritura y de lectura apasionado y laborioso, partenogénesis textual del propio crítico que no selecciona antepasados, sino que se deja seleccionar por los textos que lee. Un crítico es aquello que lee, y un poco más que aquello que lee, un casi inaprensible exceso, lunar meticulosamente formado sobre las superficies que da a leer. Un crítico, en su exceso, no solamente lee: hace la lectura posible. Y en el caso de Nicolás, leyendo a Sarmiento provoca la proliferación de ángulos zigzagueantes para dar pie a muchísimas lecturas posibles: no una, múltiples. Un prisma que refracta la luz en haces convergentes y contradictorios a la vez: matrices lumínicas que su mitología privada ve naciendo del impiadoso sol santafecino. Leo lo que dice de Milita Molina (una de las mujeres que Nicolás anexó a *El*

*arte del olvido*), y sobre su hazaña de haber logrado penetrar las murallas de la ciudad letrada, las letras de Buenos Aires (lo leo, como Nicolás lo haría: Milita Molina es aquí un espejo de sí mismo):

A orillas del río Paraná, el fuego incandescente que funde todos los relatos es un fuego inexorable, una luz incesante, de aquellas que no acaban nunca... Sólo un sol santafesino puede provocarlo. Un fuego que en los relatos de Molina se convierte en soberbia pura.<sup>1</sup>

Linaje del sol: ese es el linaje del crítico. Es el excesivo sol, el orgullo de la luz implacable el que genera también las sombras más duras, como Nicolás sostiene del omnipresente Borges para la literatura argentina:

Borges, decíamos, se ha convertido en un objeto excesivamente *potente*, en un artefacto semafórico [...]. De tanta luz, luz enceguedora, no podrían negarse las sombras. El objeto se ha vuelto opaco...<sup>2</sup>

Es lo excesivo del objeto (Sarmiento o Borges o el sol) lo que atrae a Nicolás, y es lo excesivo de su propio sol santafesino aquello que explicaría (que auto-explicaría míticamente) el zigzaguo y el rigor prismático de las mil caras que presenta su escritura crítica. Excesivo, generoso, extralimitado, Nicolás incurre en el exceso hasta cuando quiere para sí la reticencia, la humildad, la discreción, y la cortesía autolimitadora. Así, al presentar a Milita Molina, se presenta a sí mismo como un recién venido de la crítica literaria:

---

1 Nicolás Rosa, *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2004, p. 230.

2 Ob. cit., p. 142. El énfasis es de Nicolás Rosa.

Yo, que soy otro intruso en la ciudad, verdadero extraño en los circuitos de la crítica...<sup>3</sup>

Si el sol, si la luminosidad del sol santafesino es la sustancia original del crítico, esta sustancia mítica conviene más que cualquier otra a la crítica literaria, hija indubitable del Iluminismo. ¿Y qué hay de la opacidad y de las sombras que el sol incandescente no puede sino generar? En Nicolás (en la extralimitación iluminista de Nicolás, habría que decir más apropiadamente) el claroscuro y su dialéctica lo llevan a un interés epistémico o quizás a una ansiedad epistémica: conocer, explorar, mentar, contornear lo que se presenta como un límite en la lectura: lo que se “deslee”, lo imposible de leer y la ilegibilidad que la lectura misma construye como ceguera y sombra de su propia luz. Nadie hay más atento en la crítica argentina al régimen de ilegibilidad de los textos, al punto ciego o a los puntos ciegos irreductibles del texto o de su lectura crítica que Nicolás Rosa. Verdadera acechancia, deseo de pasar más allá de límite, o al menos, como imperativo categórico iluminista, trazar las condiciones de posibilidad que determinan el inconcebible mapa de lo imposible, la imposible lectura, la “deslectura” y lo ilegible. Activos motores todos ellos, generan la más absoluta de las movilidades de la crítica. Porque la prosa de Nicolás tiene como principio y como fin la movilidad perpetua, por eso se interesa en el nudo de lo imposible, lo detenido, lo que se detiene en el desleer, aquello que podríamos llamar la obscena *siesta crítica*, o en palabras del propio Nicolás, el silencio que consiste en “*reposar-se en el texto y dejar que el texto repose*”. El reposo o el silencio son precisamente los contrarios dialécticos de un discurso que sólo se concibe (y concibe la lectura) como movimiento perpetuo, exceso de

---

3 Ob. cit., p. 229.



palabra, lujo irrecuperable, o infinita sumatoria de un imposible resultado.

La escritura de Nicolás es móvil, acelerada, desasosegada, al acecho siempre de una presa que sabe anticipadamente perdida o indemne a las trampas, porque ella misma es otra trampa, otra trama. Pero ¿qué pasa si esta aceleración, esta gimnasia crítica se encuentra con el vigor de Sarmiento, y si además se contempla en el espejo de ese vigor? Entonces, la velocidad puede llegar al vértigo. Escenas, linajes, recortes, cartografías, topografías, fundaciones, y delirios (podríamos seguir la serie). Nicolás multiplica las “trampas”: siempre cae algo de Sarmiento, pero el todo-Sarmiento (esa entelequia que es opaca para el propio Sarmiento) se esfuma para que Nicolás vuelva a componer otra trampa textual.

¿Pero cuál es la trampa que acecha a la crítica? Nicolás la menciona varias veces: el delirio, el delirio interpretativo. Porque parece imposible que en algún punto un texto, cualquier texto, no se ponga a delirar o que no posea un ápice de delirio. La escritura es el lugar en que la lengua delira. Conozco pocos críticos argentinos que sean tan conscientes de este hecho y que persigan ese momento en el que el texto se encauza o se pierde en el delirio. (Así ocurre con Sarmiento: “orden delirante”, “idea fija”, “convicción delirante”). Los grandes críticos no deberían temer al delirio: es la única manera de leer el delirio de los grandes textos. Todo gran crítico como Nicolás debe ponerse a delirar con sus textos, y en su propio texto, sin abandonar la razón, desde luego, porque siempre la razón acompaña al delirio como una sombra fiel que certeramente le va guiando los pasos del extravío.

El exceso teórico (el inevitable exceso de la teoría) se convierte en Nicolás en un *derroche*, en unas galas del estilo que se complacen en mostrar el lujo verbal con el que se deleita,

y también en una entrega sibarita al paladeo de su alimento (hay toda una gastronomía imaginaria del texto en *El arte del olvido*: el padre textual –Borges– es trozado por la nueva generación que lo ingiere por partes,<sup>4</sup> y Sarmiento, que posee “compulsión de completud”,<sup>5</sup> “voracidad”, “bulimia”, “hiperfagia”, inauguraría –según Nicolás– “el festín pequeñoburgués”<sup>6</sup>). El festín, la comilona o el atraco que importan son discursivos: una voracidad por la letra y una ingesta escrituraria. El crítico como *bon vivant* en el banquete literario.

En efecto: Nicolás paladea los vocablos, crea neologismos, despliega catálogos y enumeraciones. Las enumeraciones, las listas, las series inconclusas de términos nos muestran un coleccionista que ama el “fulgor”, “el fulgor del simulacro” que es más intenso porque el coleccionista sabe que todo el catálogo reunido es nada más que un fantasma que prohija el deseo. Nunca la serie estará completa porque la figura que Nicolás persigue es el *desborde*. Crítica desbordante la suya, que se derrama con el deseo de inundar los textos que lee. De inundarlos y transformarlos en la copiosidad del enfoque, de la perspectiva y de la retórica con la que los trata; lo que dice del texto de Sarmiento vale también para sus propias operaciones críticas:

[la escritura sarmientina] traza el espacio de una serie de transformaciones y mutaciones que van desde el transformismo al travestismo, del oro a la letra áurea, del instinto a la letra áurea, del instinto a la letra civil, del *ethos oriental* al *ethos romano*...<sup>7</sup>

---

4 Ob. cit., p. 144.

5 Ob. cit. p. 104.

6 Ob. cit., p. 137.

7 Ob. cit., p. 119.

La dinámica característica de este discurso crítico parece asentarse sobre una convicción barthesiana: la lengua es un espacio de disputa, de discordia, de un fundamental *polemos* (como Nicolás gusta llamarlo), y que Barthes caracterizó como “La guerre des langages”<sup>8</sup>. No hay paz ni reposo en la discordia de los lenguajes, y menos aún en el discurso de la crítica, que siempre percibe en el *polemos* una relación con el poder, una relación de poder en la que siempre está implicada. Y hay un *polemos* característico de Nicolás, en las intervenciones de Nicolás, que me atrevo a llamar *de provocación*, un momento casi fulminante en que su palabra provoca, más allá de lo previsible, de las reglas de previsibilidad o de la conveniencia social, la situación polémica. Leo, por ejemplo, la edición del diario *La Capital* de Rosario del domingo 15 de febrero de 2004, en la que una periodista lo consulta sobre el futuro III Congreso de la Lengua Española. Nicolás ha decidido sacudir la confianza que en sí misma tiene la tierra del sol calcinante, con unas sombras que deja caer en el centro mismo del orgullo rosarino: la lengua que se habla en Rosario es pobre, dice Nicolás, casi indigente, y la periodista, viendo el reto o la provocación inesperada, comenta: “Decir que el rosarino tiene un idioma pobre tal vez no sea la mejor carta de presentación para quienes en noviembre próximo vengan a esta ciudad al III Congreso Internacional de la Lengua Española”<sup>9</sup>. Convengamos en que así es, pero el crítico, ese “demonio de la sutileza” (como lo caracterizó Henry James), sólo está tranquilo si lanza como un imperativo categórico de su acción, la discordia, la paradoja, la *provocación* que volverá a instalar la incomodidad propia y del interlocutor. La crítica como arte de la des-colocación;

8 Roland Barthes, “La guerre des langages”, en *Le bruissement de la langue (Essais critiques IV)*, París: Seuil, 1984.

9 “Los intelectuales argentinos y el III Congreso de la Lengua Española”, *La Capital*, Rosario, Año CXXXVII, N° 48297.

el crítico como pendenciero potencial que lanza un reto. Y en el mismo reportaje, Nicolás reafirma su concepción de la lengua como discordia: *“Mal que nos pese reconocerlo, la lengua es así, genera discordia. Los lenguajes son puramente discordantes, pasando por la organización gramatical, sintáctica y fonológica, su constitución léxica fue siempre producto de un hecho controversial [...], un polemos entre las lenguas y los poseedores de esas lenguas”*<sup>10</sup>.

El arte de la crítica no es pacífico y toda su gracia consiste en declarar la guerra a los beatíficos territorios que quieren vivir en la comodidad de los lenguajes muertos. Si hay lenguaje, habrá guerra, parece ser su consigna.

Pero la provocación muestra también a un sujeto (el crítico) que se desasosiega, que se desacomoda en la pendencia, que sale de sí mismo en el reto como a la espera de un combate incierto en el que apuesta su vida y su muerte. Combate a muerte del pendenciero que arroja su razón como un puñal hacia la incertidumbre. El gasto o el simulacro del gasto es un negocio a pérdida pura cuya única ganancia indubitable es el goce. Y esta apuesta del goce no está sólo en las intervenciones públicas provocativas de Nicolás, está en el descentrado centro insatisfecho que sostiene silencioso toda su escritura.

La discordia de los lenguajes y de las instancias no sólo es una condición del mundo o del mundo lingüístico, el sujeto que escribe (el crítico) no deja de experimentar lo discordante en su propia escritura, y en particular en la autobiografía de los otros: la autobiografía como simulacro de una paz que el sujeto autobiográfico extiende por encima de los desacuerdos que la escritura oculta y devela, y que la escritura crítica devela para ocultarse a sí misma como objeto de la discordia.

---

10 *La Capital*, cit. *Insistencia vital*.

“Simulacro” es la palabra que en Rosa vuelve para significar no solo la crítica, sino la literatura misma que extrae sus poderes de una ficcionalidad radical. Por eso su indagación se despliega sobre todas las formas de lo imaginario (el imaginario social, el de la literatura, pero también el de la crítica literaria, el *imaginario crítico*, que no solo es la imaginación crítica o la imaginación del crítico como inventor de formas discursivas, sino una demanda relacional y discordante, polémica).

Si el trabajo y la fatiga del trabajo existen para mantener el *polemos* de una guerra que hay que inventar (esa es la crítica), entonces la penuria y el esfuerzo serán dobles. Nicolás en la contratapa de *El arte del olvido*: “siempre pensé que escribir era una tarea fatigosa”. La fatiga es doble porque la reedición obliga a polemizar consigo mismo. Nuevamente Nicolás desde la contratapa: “Debo confesar que me pareció demasiado cargado de teoría y espero que el lector me excuse”.

Yo no lo excuso. ¿Por qué habría de hacerlo? Quiero decir: no excuso su disculpa de contratapa. Hay algo que no necesita, por imposible, de la disculpa. Es ese exceso, ese plus innominable, inexcusable que se llama “goce”. ¿Por qué alguien se atrevería a excusar un goce? ¿Cuál es aquí, en *El arte del olvido*, ese goce de Nicolás? El goce de la teoría. Debe haber muy pocos en estas pampas que pudieran exhibir ese goce particular de la crítica: el de gozar con la teoría y exceder intrépidamente, golosamente, lo que en sí misma es un exceso. El goce no tiene perdón porque como límite está más allá del añadido y del discurso que podría perdonarlo.

Y en mi caso (o el caso que es mi época, mi pasado, la trama de mi vida y mis convicciones) no podría perdonar nada por el riesgo de reconocer que he vivido en el pecado. Que es el goce de toda una época. El goce de la teoría.



# Nicolás Rosa. Insistencia vital\*

Adrián Cangi

## Perseverancia

El joven Flaubert anotó: “Escribir es empadronarse en el mundo, en sus prejuicios, en sus virtudes, y presentarlo en un libro”. La literatura habita en la vecindad de los murmullos de la existencia en los que filosofía, política, ciencia, moral se vuelven posibles en la trama de lo escrito. Recorrer la gracia y desgracia de la literatura es la insistencia vital de quien no abandona la escritura aunque percibe sus lagunas e incluso sus desastres. Y con la literatura la filosofía descubre la escisión entre palabra y cosa, y sobre todo la escisión entre la representación lingüística y la experiencia del ser del lenguaje. Quien se instala en este entre-lugar como modo de existencia no pertenece, como dice Flaubert, a la “raza de los profesores pedantes” anclados en un autor para “vivir de él”. El ser del lenguaje desaparece si sobreviven los parásitos que creen y se multiplican alrededor de la escritura de otro. Nicolás Rosa amó la literatura, amó la verdad del mito y el mito de la verdad. Encarna a su modo la paradoja

---

\* Texto leído en la presentación del libro *Relatos críticos. Cosas animales discursos* (2006).

de Epiménides: todo mito dice la verdad, el mito miente sobre la verdad.

De improviso, en el gesto de una conversación, el maestro enuncia con perplejidad: “En los libros de estética y de crítica no se habla más de la escritura de Flaubert, de Proust o de Mann sino de categorías que impiden la experiencia del tránsito por los textos”. Entonces insiste: “¡Se trata de aproximarse al mito en la filosofía y al *logos* en la narración!”. Sentir y pensar la literatura supone saber descolocarse y ponerse en riesgo en las fronteras del sinsentido y de la inevitable locura. Poner en riesgo aquello que Leopardi llamaba “razón solo razonante” para indagar en los extremos, en los fondos o en los restos de lo posible. Aprendí del maestro-amigo los gestos de la existencia material que se preguntan por las fronteras y los tránsitos entre lo posible y lo imposible para descolocar los rituales auto-referenciales y las reclusiones en cualquier escuela de pensamiento. Escribir es una interferencia dramática y festiva entre el murmullo del mundo, la existencia de sí y la incompatibilidad con un lenguaje disponible para decir lo sentido.

Entre adusto y burlesco enseñé que la risa es desestructurante y la irrisión, siempre defensiva. La irrisión es la protección de los profesores de profesión que enseñan sólo lo que saben sin aventurarse en el ensayo sobre lo que no saben. El maestro y amigo experimentó en la institución pedagógica el saber dulce de los lugares comunes donde se celebra el pleonasma interminable de comentarios sobre nada. Oponía a estos la palabra inútil y no comunicativa de la poesía o de la teoría confundida con el sentido común en la trama de la oralidad y de la escritura. Aventuraba que no se puede leer ni a Jorge Luis Borges, ni a Osvaldo Lamborghini, ni a Néstor Perlongher si no se medita sobre aquellos pensamientos de Freud perdidos en las páginas de *El pequeño*, de Bataille: “Escribir desnudo el vientre y el culo



en la franqueza de la oscuridad húmeda”. La frase memorizada en una versión libre aparece como el teatro de las tensiones entre inocencia y perversión, entre sensualidad y espíritu, entre el cuerpo de la experiencia y la lengua social.

Nicolás Rosa decía que las figuras del lenguaje solo pueden pensarse en una sensación vital aunque no conceptual. Sus libros llaman a este dominio de las reservas de la escritura el lugar de los restos, en el que la lengua parece la de todo el mundo pero en ella suena una palabra que produce efectos luminosos o abisales. Le bastaba recordar que para Baudelaire, Proust, Kafka o Beckett la escritura era un no-lugar donde se juega la insistencia vital, un cara a cara con la muerte para extraer de allí inéditas posibilidades de vida. Supo ver que la escritura no puede ser abordada con un sistema que pretenda comprenderlo todo, porque en ella cualquier forma se disuelve en lo informe, cualquier visible se pierde en lo invisible y cualquier idea encuentra su reverso bastardo. Sólo se escribe con la herida a cuestas y en una pobreza de la experiencia comunicable, renunciando a la verdad pero nunca a la autenticidad de lo sensible. Se escribe más cerca del gesto del automatismo en contagio con aquello que se lee y habla que con aquello otro que se medita en los saberes. Repetía una y otra vez que sólo se escribe para desaprender, aunque para hacerlo se transite el esforzado aunque placentero camino entre biografías y saberes.

## Lugar común

Nicolás Rosa ha sido un hombre clásico en sus modos y maneras e intempestivo a su tiempo. Quiso, como Flaubert, confundirse con un “hombre-pluma”, más propenso a iluminaciones que a demostraciones, a sentencias que a prosas encadenadas. Su pluma avanza por estocadas, a cada paso

se aprecia una deliberada intención crítica y una pregunta que sobrevuela ideas aceptadas y verdades dominantes. Quizás la novela más citada en sus seminarios, aquella a la que retornaba sin cesar como ejemplo, fuera *Bouvard y Pécuchet*. Esta actuaba como una verdadera educación sentimental ante los lugares comunes. Su sola mención parecía portar una sentencia: ¡no hay más remedio, hay que detenerse y pensar antes de hablar! La paradoja que motivaba su interés partía de una doble actitud ante los estereotipos y los lugares comunes. Odio acérrimo, equivalente al de Bouvard cuando abandona la repetición incansable de aburridos efectos. Amor enigmático, propio de Pécuchet cuando construye opiniones chocantes y enfrentadas a quienes piensan “como es debido”. Tal vez, porque el lugar común sea la fuente última de la literatura, existe en Bouvard y Pécuchet una fidelidad a la letra aprendida y una revisión incesante de aquello repetido por inaceptable.

Este gesto que Rosa asume y soporta impregna el espíritu de quien valora los temas rastreros con justa distancia de su uso. Es que el lugar común está al mismo tiempo anegado de vulgaridad y de un resto del que vive todo acto creador. Su repetición encierra tanta opacidad como transparencia para desmontar el espíritu de un tiempo. El lugar común es un compuesto que activa la asociación, la pasividad y la aceptación. Asociación fijada a un discurso dominante, pasividad receptiva ante una autoridad enunciativa y aceptación irreflexiva de la autoridad. Nicolás Rosa se deleitaba al comprobar una inercia confundida con comodidad en la que se hace o se dice algo, porque al fin se dice o se hace así en la telaraña de la costumbre. Descubría cómo el síntoma se confunde con el tópico y permitía describir tanto como conocer a la humanidad en escena, en sus ejercicios de poder por los efectos acumulados en la lengua. Supo ver en el lugar común una práctica reaccionaria y una cantera de

combinaciones creadoras. Mezcla de pereza y exaltación, el estereotipo insiste como cómplice ignorante tanto como enigmático y ocurrente.

El más formidable de los lugares comunes sobre el que el maestro volvía sin cesar es el oficio del crítico. La entrada de “crítico” en el *Diccionario de lugares comunes* de Flaubert dice: “se supone que lo conoce todo, que lo sabe todo, que lo ha leído todo, que todo lo ha visto”. El propio Flaubert atacaba su práctica evocando tal contenido. Tantas veces Nicolás Rosa supo desmontar la ilusión del que todo lo sabe, guardando para sí un verdadero lugar común al decir “¡lo he leído todo!”. Es que el lugar común permite un doble movimiento: un acercamiento al carácter objetivo de toda producción colectiva y una orientación de las repeticiones de la subjetividad. Si el siglo XIX en el campo literario es una batalla contra los lugares comunes, la gran literatura del siglo XX solo parece vivir de estos. Por ello Nicolás Rosa practicó en su escritura un progresivo abandono del mecanismo de interpretación para abrazar el peso denotativo entre las palabras y las cosas. Siempre imaginé que íntimamente pensaba que el mejor modo de unir las preguntas “qué es el hombre” y “qué es la cosa literaria” era a través de la escritura de un “Estupidiario”.

Entre los últimos textos que escribió se encuentra “Una semiología del mundo natural” que cierra *Relatos críticos*. Texto dividido en dos partes que evocan sus grandes problemas: el hombre y el animal a la luz del tema de la pasión. Supo ver en la literatura las más agudas descripciones de los fenómenos pasionales, el “estar allí de las cosas”, que trae a la presencia por el relato la anatomía del cuerpo. Sólo el lugar común que lleva a buscar la “anatomía como destino” permite señalar las grandes pasiones de inventario, como las de Balzac o Zola que atravesaron buena parte de las escrituras argentinas. Como si la voluntad de alcanzar

lo puramente biológico no reconociera la traducción programática que media bajo el efecto de perdurables estereotipos, como por ejemplo “los hombres no lloran”, que se desplaza en el final del siglo XIX de las novelas al folletín. Es que el lugar común se llena a fuerza de anomalías psíquicas y sociales, de locuras y bestialidades que aparecen tipificadas por el recurso de la ficción. Para Rosa estos son efectos retóricos que no pueden subvertir el orden social sino que lo confirman y legitiman. Si bien se sentía atraído por la gesta de las fuerzas oscuras que mueven al hombre, no dejaba de afirmar que es en las pasiones escritas donde descansan las configuraciones retóricas que dependen de las transformaciones del sujeto que transcribe su pasión vital.

Más proclive a pensar las pasiones animales en la frontera entre mito e historia, podemos imaginar bajo el nombre de “semiología” una *Historia natural del disparate*. Historia narrada como un catálogo de lugares comunes en el que cada relato nos conduce a la perplejidad. Pongamos como ejemplo uno de los estereotipos más insistentes de la cultura occidental que dice que “los peces caen del cielo durante las tormentas fuertes”. Para algunos narradores no son solo peces sino también ranas, tortugas, mejillones, caracoles y hasta un becerro entero. Para los más intrépidos han llovido cosas mucho más extrañas como hongos, protoplasma, hachas, máscaras y atuendos. Entre el siglo XV y el XVIII se discute la verdad de esta historia. John Swan en *Speculum Mundi* (1643) sostiene que no acepta que el cielo nos haya prodigado un becerro pero afirma que ha llovido leche en verano y en países cálidos. Agrega que las ranas son engendradas en el cielo por el vapor que ha sido exhalado de los terrenos pantanosos. La tesis de Humboldt parece aún más delirante. En los cráteres de los volcanes inactivos, viven peces. Si el volcán entrara en erupción cocinaría los peces y cual un géiser los dispararía como perdigones.

El lugar común, ha sostenido Nicolás Rosa, sólo vive de la repetición narrativa y del acto de confianza en el narrador bajo los cuales yace el valor fiduciario de la verdad. Se pregunta, entonces, “¿cómo separar narración y documento?”. Volviendo al ejemplo narrado que motivaba el espíritu risueño de Rosa, hasta muy avanzado el siglo XIX las creencias en las lluvias de peces fueron presentadas como explicación científica no evolucionista de la presencia de fósiles marinos en los distritos montañosos. La ciencia se confundía con las sagradas escrituras y el lejano océano suspendido a pocos kilómetros sobre la tierra, más allá del alcance de la gravedad, aparecía como un yacimiento de peces. Este relato fue invertido como hipótesis y transformado en ficción cuando los fósiles comparados con formas marinas existentes demostraron que no provenían de los cielos sino de las profundidades del mar. La narración y el documento se confunden con la fantasía ficcional sustentada en el lugar común. Rosa pensaba toda teoría sobre el mundo animal como un *Manual de zoología fantástica*. Manual capaz de probar como diagnóstico y pronóstico que “los hombres de a caballo son caballos con la destreza humana”. Para su mirada, algo excéntrico domina la demostración de la ciencia, más cercana a las transformaciones y metamorfosis literarias que a pruebas objetivas irrefutables. El *Manual de zoología fantástica* culminó creyendo que se constituiría como colección de anómalos o de monstruos en la que el enigma humano sería réplica del enigma animal.

Todo el saber sobre el mundo animal funcionaría como una prueba por contigüidad. Por contigüidad, Flaubert en *La tentación de San Antonio* quiere volar, nadar, ladrar, mugir, aullar, el animal le descubre su humanidad y, también, su propia animalidad. Sentirse animal en cohabitación implica para Rosa una respuesta ante las ficciones de la ley del relato como historia que se distinguen de la naturaleza

animal del hombre. Acreditamos, como lo ha repetido sin cesar, que el hombre inventa lo real como enigma y de la perplejidad de su invención nacen los sistemas imaginarios que presiden tanto la ciencia como la escritura. Entre el botánico Freud y el zoógrafo Deleuze, Rosa encuentra que las ciencias naturales y las literaturas fantásticas residen en un destino biológico común que permite ver el instinto como fuerza de un dinamismo originario. Y ese dinamismo será el más inquietante de los lugares comunes donde lo imaginario humano comparte solidariamente el instinto con sus semejantes animales.

## Anomalía

En la nutrida pedagogía del ejemplo que Nicolás Rosa ha practicado por años, entre la narración oral y la escritura, se conserva una anécdota que como una sentencia dice: “El libre curso de las pulsiones organiza la voracidad del animal que somos, sólo basta mirarse al espejo para recordarlo”. Esta frontera incierta del comportamiento humano fue evocada en el curso de una conversación acerca de uno de sus grandes placeres: el pâté. Placer graso que al mismo tiempo atentaba contra su salud cardiaca. Supo señalar que en aquella exquisita materia que marcaba una debilidad para el goloso se encerraba un signo de muerte. En la frágil frontera entre el placer y el horror, propiedad del *homo sapiens*, se encabalga en la materia de las vísceras de pato un problema: el enigma de las cosas humanas. Entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, Fourier creó una figura ejemplar, el “gastrósofo”, mezcla de médico, filósofo y catador emérito. Este médico oficioso predicaba la conservación de la salud por vías del placer, eligiendo como centro de la armonía civilizada los pâtés, y en particular el *foie*

*gras*. Barthes lo llama el poeta de los alimentos que hace de los signos nimios una proliferación infinita y sin embargo estructurada. El hígado graso de pato es denominado por Fourier “oro rosa”, nombre que recupera en su sabor delicado, dulce y untuoso, los banquetes romanos narrados por Horacio, los practicados en la corte de Luis XVI y los deseados por George Sand. A la medida de un gastrósofo, Nicolás Rosa interroga –como cosa de saber la sensación y el sentido– todo aquello despreciado, nimio o vil que le permita la aprehensión de las multiplicidades humanas. Signos domésticos de los cuales extrae sentencias perdurables que se instalan en la perplejidad entre las palabras y las cosas.

De las vísceras a la figura del pato dos narraciones evocadoras se superponen: la del pato mecánico y la del pato de las perversiones. La primera narración evoca al pato de Vaucanson, artefacto mecánico al que Voltaire dedica calurosos elogios en los Anales de la Real Academia de Ciencias, diciendo que a través de éste los sistemas funcionales de los animales, como circulación, digestión, motricidad, podían ser experimentados con el fin de realizar inducciones sobre los estados de salud de los hombres. Proyecto de animal mecánico que anticipaba la creación de un hombre artificial al servicio de una nascente ciencia experimental, que se proponía prevenir en los hombres males venideros a través de la figura del autómatas. El organismo como maquinaria, sistema y ley de relaciones es impulsado por Descartes, recuperado por Diderot y D’Alambert y extremado por La Mettrie. Los animales-máquinas de los salones del siglo XVIII francés perduran hasta las veladas del Segundo Imperio como “cuadros animados” compuestos especialmente de monos-músicos que se anticipan a la tradición suiza del primer escritor autómatas de Jacquet-Droz. En las figuras de autómatas de monos y humanos reside el principio de combinación técnica y de sistema operatorio general

que permite por el funcionamiento la explicación social de leyes. El pato mecánico de Vaucanson sigue brillando como el germen de la producción automatizada y en su reverso se inscribe el falso autómatas habitado por humanos, ejemplificado en el jugador de ajedrez turco de Von Kempelen, analizado por Edgar Allan Poe. En Nicolás Rosa hay una especial devoción por los poderes motrices del autómatas y su pensamiento, como un heredero de las Luces, se detiene en los sistemas de materia organizada, de los cuales nacen discursos que dicen la verdad y falsedad de la historia. Discursos que encierran la fascinación por las leyes de funcionamiento de las cosas.

La segunda narración corresponde a un pasaje secreto de los *Tres ensayos de teoría sexual* de Freud, quien piensa las desviaciones de las pulsiones depositadas en animales como objetos sexuales, recurriendo a las narraciones de Krafft-Ebing, en particular a la sección de la *Psychopathia sexualis* dedicada a la “bestialidad”. Uno de los casos de examen revela que en la tarde del 23 de septiembre de 1889, un joven de dieciséis años, aprendiz de zapatero, fue sorprendido por el vecino de su propiedad manteniendo actividad sexual con su pato. Durante el interrogatorio psiquiátrico, el joven se disculpó alegando una incapacidad mental momentánea. El examen físico reveló que no tenía dificultades genitales ni alteraciones intelectuales o morales. Sabemos que el interés de Freud se encuentra en las aberraciones sexuales y que las referencias al mundo animal provienen de Krafft-Ebing como las de los llamados “invertidos” le llegan de Magnus Hirschfeld y Havelock Ellis. Tanto el sexo con niños como con animales arroja luz para Freud sobre la naturaleza de la pulsión sexual, en la medida en que en esta existe una variación tan grande destinada al rebajamiento del objeto. Aquello que lo sorprende especialmente es la atracción sexual que parece traspasar la barrera de la



especie. Piensa que la frontera entre sanidad e insania en materia sexual es endeble y no responde a la jerarquía de las actividades superiores del alma sino a la insistencia pulsional. Especial interés guarda Nicolás Rosa por los casos en los que la trayectoria de la pulsión desmantela los circunloquios de las controversias sobre el límite entre lo humano y lo animal para hacer aparecer el hueco de la realidad de las cosas. Por ello Rosa afirma que “el erotismo es la coartada de la creación social para disfrazar el rostro animal del instinto”. En el camino de Freud, busca en los casos el signo de deslumbramiento y horror que hace trastabillar las leyes del funcionamiento de los discursos.

Estas dos narraciones que evocan al pato mecánico y al pato de las perversiones se superponen indecidiblemente y a través de múltiples ejemplos en el movimiento de su obra. Como si dijéramos que ha buscado en la revisión de las bibliotecas, a lo largo de una vida, el enigma de las cosas, a través de una fascinación por la ley de los mecanismos y por la perversión de los organismos. Busca entonces en los discursos de una ciencia de la verdad con la certeza de que son portadores de ficciones imaginarias muchas veces falsificantes. De igual modo indaga en el deseo literario como potencia de enmascaramiento y falsedad para hacer resurgir de los caminos del sentido algunos procedimientos de verdad. Movido por la sospecha, ha mirado la centralidad de los discursos con la desconfianza de lo silenciado, censurado o reprimido, y la excentricidad de los mismos con la cautela de los saberes acumulados. Se trata la suya de una disposición doblemente intempestiva, que observa el subsuelo de las vísceras y las perversiones de la modernidad con la vergüenza y la cautela de la ley de los funcionamientos. Al mismo tiempo que este mirar distanciado es también un mirar fascinado por la impudicia de los cuerpos y las sustancias que trastornan al espíritu de los sistemas y

sus constantes. Se dispone de este modo a desplazarse entre una u otra narración para revelar el campo de falibilidad de cualquier disciplina fascinada por su objeto.

Desplazándose de una a otra narración, esta escritura no busca la semejanza entre mecanismos y organismos sino la anomalía, que es otro modo de interrogar a la ley de las repeticiones. Resulta evidente que un organismo tiene mayor margen de actividad que una máquina. Está menos sujeto al propósito y más abierto a las potencialidades. El organismo funciona y fabrica de acuerdo a la experiencia y a la improvisación. El ser vivo es su propio proceso de individuación provocado en el individuo por la insistencia vital, como un complejo régimen de resonancia interna que finalmente puede comprenderse como perseverancia y expansión. El ser vivo resuelve sus problemas no sólo adaptándose – es decir modificando su relación con el medio, algo que la máquina también es capaz de hacer–, sino también transformándose a sí mismo mediante la invención de nuevas estructuras internas. El ser vivo es más complejo que un autómata que conserva cierto número de equilibrios o que pretende encontrar compatibilidades entre sus diversos requisitos funcionales. Esto es resultado de una individuación plenamente lograda. El automatismo del organismo no niega sino que señala que no hay máquinas monstruosas o patologías mecánicas. Sólo el organismo avanza por anomalía, resultado de una adecuación provisional, inventando monstruos en el dominio de las cosas vivas. La biología ha revelado que el desarrollo embrionario no se puede reducir a un modelo mecánico sin que se produzcan anomalías y ha comprobado que el automatismo persiste en la idea de propósito y de función propia de los organismos. Podemos decir que la organización biológica es la base y la condición necesaria para la existencia y propósito de una máquina, y que los organismos propagan resonancias internas

automáticas. Este doble movimiento destinado a una síntesis disjunta entre mecanismo y organismo concentra los cuestionamientos de Nicolás Rosa acerca de las ciencias de la vida y de los imaginarios literarios como teratología.

## Procedimiento

Estamos en presencia de una modalidad de escritura que hace sentir la naturaleza de su interrogación en la tensión entre fragmentos de saber que producen un constante desplazamiento de la verdad estable de las disciplinas. El discurso indirecto libre que domina en la voz pedagógica de la oralidad desenmascarando al interlocutor se transforma en una modalidad de escritura que funciona por acumulación sintáctica, adición semántica y desplazamiento constante. Prevalece en la escritura de Nicolás Rosa una triple voz para una sola pluma y un procedimiento que pone en tensión fragmentos e introduce la voz poética como escisión.

Las voces del científico, del filósofo y del poeta se traman en un mixto en el cual despuntan unas u otras, aunque el efecto de conjunto se desplace hacia una ficción científica en la que fundamentalmente prevalece la pregunta y la sentencia como el último grado de una pasión teórica. El procedimiento de los fragmentos en tensión discursiva hace pasar entre ellos la instantaneidad, la fugacidad y la inminencia de un proceso de suspensión, deslizamiento y apertura en el orden del discurso y del sentido propio de la voz poética. Esta modalidad convoca la pregunta del filósofo y el decir del poeta. El modo de razonar de la escritura de Rosa ha mantenido una familiaridad con la proposición filosófica sin confundirse con ella y con la voz poética sin rendirse a ésta. El resultado de la composición es el de una escritura a favor de un dispositivo de pensamiento en

el que se borra cualquier rastro de fe. Si evoco el decir del filósofo en la escritura de Rosa es porque afirmaré que se trata de una filosofía de impresiones afecta a una galería de personajes y de gestos. Una filosofía que dice que no resulta posible fidelidad alguna con un pensamiento cuando se pretende apresararlo en su totalidad, porque ello equivale a inmovilizarlo, a impedirle ser otro. Filosofía que traslada a la escritura una única exigencia, la consistencia de los fragmentos evocados en los que vibran la intuición, la sentencia y la premonición. Todos modos al servicio de una formulación ética al interior de la estética y de la política. Esta filosofía, como otras que ha dado nuestra historia local, avanza amparada en el ensayo por digresión, entre la constancia insistente y la intermitencia de la desazón.

Retóricamente, la constancia se vuelve repetición del propio procedimiento y la intermitencia, vacilación y diseminación del objeto. Entre la monotonía y la iluminación, se trata de una escritura que ha declarado para sí un vivir sin gloria ni reconocimiento y sin embargo es impulsada por la trayectoria de una pulsión interminable cuyo fin pertinaz es seguir pensando. Escribir para Nicolás Rosa es una destreza que insiste como gesto afirmativo y cuyo objeto último es la formulación de una pregunta y la revisión del procedimiento que domina la producción. Es allí donde reside la marca de estilo. Si nombramos el decir del poema en la escritura es porque el modo de razonar de Rosa ha mantenido una familiaridad con él. Escribió: “Cuando la palabra poética acontece quedan derogados todos los sistemas de la lengua”. Cabe señalar que el poema no es interrogado como portador de un sustrato mitopoético, tampoco como una forma de confrontación con el matema, y en pocas ocasiones ha sido tratado como objeto estético. El poema es vehículo de un saber de la sensación y del sentido que expone la iluminación enigmática de la lengua. Nunca

es portador de unas representaciones, siempre lo es de unos procedimientos y problemas. Antes que otra cosa, el poema es un “separador” que afecta al sentido. Una modalidad de escritura como la referida es para la ciencia un problema de poética y para la poesía un problema de ciencia, desplazamiento que acrecienta, en el dato fósil de la escritura, el lugar de la filosofía.

Nicolás Rosa ha practicado tanto una filosofía como una “crítica literaria” sosteniendo en su obra la insistencia de una pregunta: “¿Qué es la cosa literaria?”. O mejor aún: “¿Qué es esa cosa llamada escritura?”. Filosofía que no se ampara en tecnicismos de la lengua filosófica ni en morfemas estilísticos sino en un procedimiento de aprehensión de las multiplicidades expresivas que no requieren ser elevadas al rango de Idea. En el movimiento de la obra esta modalidad transforma la cualidad de la cosa en nombre sin necesidad de promoverla, como Barthes, a una mayúscula combinada con el artículo definido como marca de la Idea. Cierto es que en algunos de sus primeros libros se siente seducido por este efecto que abandona a lo largo de su escritura en favor de un ascetismo creciente y un despojamiento de artilugios en la etapa final de su obra. El efecto Rosa puede ser explicado como un detenerse en aquello que da testimonio de lo sensible, contingente y despreciado, entre lo que desaparece y se conserva en la cosa literaria. El misterio que subyace en esta obra consiste en encontrar fragmentos que iluminen la irrupción pulsional de la escritura y las coartadas de la pulsión para entrar en escena. Este aparecer de la pulsión permite comprender el amor que esta escritura profesa por los procedimientos estilísticamente creadores y por las lenguas díscolas. Aquellas que como un animal salvaje destruyen las reglas y recuperan la antigua querrela entre estilo y gramática. Las sociedades y sus modos de expresión han sido explicadas por Rosa, tanto por analogías

con tipos de máquinas como por modos de producción animal. Llegó a decir que “el estilista es un pájaro migrante y el gramático un insecto cavador”. No hay filosofía de la lengua y del estilo sin este desacuerdo entre movimientos de la lengua y modalidades de producción, entre formas de saber y elegancias vitales. El reverso absoluto de esta tensión productiva es la evocación de lo neutro como indecisión e imperturbabilidad. La lengua en esta obra es el terreno de las batallas entre aporías y contradicciones, pero también es, en su límite, la irrupción de la atopía y atonía como el camino de las disoluciones.

¿En qué consiste para Nicolás Rosa el reclamado misterio de las cosas que nuestro “estar en metáforas” aleja? El misterio es un principio de simpatía con la simultaneidad primordial de las cosas. Es la “cosa en sí” que escapa como reverso a las ilusiones de la razón y evoca, o bien la senda de lo sagrado, o bien la oscilación sin fin entre conocimiento e ignorancia. El misterio es un drama porque supone una disposición mediadora por vías de un iniciado, un camino de saber cuyo reverso por el fracaso supone el desfondamiento. Misterio es aquello que escapa al saber último de la cosa. Misterio es un vacío en torno a las cosas. Dice Rosa que el vacío es incansablemente llenado por falibilidades. Vacío que evitamos con una compleja anatomía de la ilusión. De este modo, creo que esta escritura interroga las regularidades y singularidades retóricas y semióticas mientras persigue la trayectoria denotativa de la pulsión como fondo último de las cosas. Esto permite comprender la combinación de dos precisas sentencias que han dominado en la obra: la que dice que la escritura siempre está al borde de la catástrofe y la que afirma que la exaltación corporal del escritor se paga a un precio incalculable libidinal y simbólicamente. Esta modalidad de escritura que avanza con pretensión de ficción científica, siendo interrumpida

por la iluminación poética, da lugar a la pregunta filosófica e indica, como pocas, retazos innovadores de la literatura, manteniendo la insistencia de una “cosa que pulsa” y perfora los saberes literarios.

## Oficio

Una pregunta da movimiento a esta obra: “¿Qué es esa cosa llamada escritura?”, abordada por Nicolás Rosa a través de la práctica de la escritura misma. Escritura poblada de pícaras intrigas del acontecer narrativo y tramada por una gramática ampliada al placer que no se detiene hasta que el pensamiento se vuelve figura. Figura entendida como sustantivo que hace sensible una marcha, una exploración, un campo operatorio. Figura percibida por adverbios que revisan las flexiones del cuerpo y de la lengua en el espacio y el tiempo. Figura que presenta pero nunca representa porque el nexo mismo entre las palabras y las cosas ha sido evocado como enigma. Esta derogación irrumpe en el escribir y desfonda el territorio semiótico que pretende organizar. Se trata de una escritura de hallazgos singulares que construye ficciones útiles al servicio de series expresivas, mientras reconoce que todo discurso es pura literatura o escritura que concentra el saber sobre lo social. El oficio de escribir no reconoce ni fundamento ni jerarquía sino la honestidad de su búsqueda más allá del resultado. Elección que es pura insistencia significativa y que señala la falla fantasmática del sujeto y del imaginario textual. Tanto para Blanchot como para Rosa lo primero no es la plenitud del ser sino la fisura, la erosión, la intermitencia y la privación mordiente. Es este otro modo de encontrarnos con el estilo como “infralenguaje” o metamorfosis ciega y obstinada en el movimiento de la lengua.

Oficio del escribir que actualiza la oposición inolvidable trazada por Nietzsche entre el águila y el mono. Mientras el águila es la expresión de una repetición que engendra la diferencia, el mono es el espíritu de la pesadez que porta la doctrina y la traición. Esa cosa llamada escritura insiste en la tensión entre ambas figuras y se sostiene en la singularidad de los restos y en la reunión de aristas olvidadas. Todo conduce en esta obra a “la escritura de la escritura” como proceso interminable que repone la ficción literaria como “totalidad” de lo escrito abandonando toda pretensión orgánica de completud y originalidad. Entre tantos ejemplos de la literatura a los que interrogó supo señalar, en nuestra tradición entre Echeverría y Perlongher, el excedente y la ausencia que pueblan los cánones literarios. En la tradición que lo fuerza a pensar, que no es la de las vanguardias ni la de la gauchesca, sino la de los textos y cuerpos desclasados y olvidados, elige como ejemplo “El elogio del matambre” de Echeverría. Texto que constituye un excedente para el sistema literario tanto como un oscuro vestigio y un escándalo lógico, al tiempo que su evocación indica, en el dominio de los saberes, el delirio de las filiaciones y atribuciones, el de las estirpes y herencias históricas, para introducir el valor de las ausencias y olvidos. Para un pensador excéntrico, el hallazgo singular es el principio diferenciante de la ficción útil.

Oficio del escribir que se deshace del juicio por la creación efectiva y que reúne aristas olvidadas donde viven entenados, bastardos y postizos. Tal vez porque para Nicolás Rosa no hay más vida que aquella que conecta y hace converger mundos posibles. Posibles restos que insisten desde el olvido. Otro nombre para la literatura es lo que resta, lo que se sustrae al orden simbólico dominante, lo que bordea como objeto fantasmático, lo que se escurre como heterogeneidad del imaginario textual. Es un formidable



entramado de simulación y disimulo que avanza en la ausencia de fundamento. Entre el exceso y la ausencia escribir es el desarreglo de la continuidad. Rosa dice que “el texto literario sólo admite lecturas ciegas”. Lecturas donde la moral siempre adquiere la forma del relato y la ética sólo descansa en el estilo.

Es esta una escritura que no envejece por repetirse sino que declina cuando abandona los procedimientos de revisión y de autorrepetición que la han convertido, dentro del pensamiento argentino, en un modo singular de afirmar el movimiento sobre objetos siempre misteriosos: los objetos de la crítica y la crítica de la escritura. He creído ver en la obra y en el gesto de Nicolás Rosa a un filósofo crítico y a un crítico filósofo –incluso con la carga incierta que estas palabras tienen en nuestro medio y en nuestro tiempo. Su escritura parece hablar en otro tono. Pleno de premonición avanza abrevando en bolsones de sabiduría extraída de los momentos más preciosos de la literatura. Diremos entonces que el filósofo crítico también narra o, mejor aún, que aquel que narra críticamente de alguna forma se muestra filósofo. Y es posible afirmar esto cuando el oficio de escribir conquistó por caminos oblicuos lo general y alcanzó en el nicho de lo singular lo universal. Educado en lo irregular, Rosa supo enseñar y engendrar espíritus que salpican pedazos y fulgores sobre el cuerpo y el alma del presente. Quizás, cada cual intentará ver en esta obra la tradición a la que le gustaría pertenecer.



# Una estampa\*

Laura Estrin

*Lo más interesante y profundo en sus escritos son señales e insinuaciones; lo más desarrollado y consumado, fragmentos de fragmentos. Lo mejor que dice Lessing es lo que él, como si lo hubiera adivinado e inventado, dice como al pasar, lleno de energía, ingenio y agudeza, en un par de sólidas palabras; palabras en las que aquello que constituye los pasajes más oscuros en el ámbito del espíritu humano a menudo reluce como súbitamente iluminado por el rayo; en que lo más sagrado es expresado de un modo sumamente desprejuiciado y casi blasfemo, y lo más general, de un modo sumamente extraño y caprichoso. Sus oraciones principales aparecen aisladas y compactas, sin análisis ni demostración, como axiomas matemáticos; y sus razonamientos más convincentes son a menudo solo una cadena de ingeniosas ocurrencias.*

F. Schlegel, *Sobre Lessing*

## I

Tal como puede sentir un último realista, o un impresionista singular, aventuramos aquí retazos de un retrato de Nicolás Rosa, compuesto por algunas notas, segmentos de esas frases que decía, anotaciones que pueden dar paso al comienzo de una estampa.

El primer recuerdo es una clara apreciación suya por teléfono, mientras comenzábamos a pensar la edición de *La letra argentina*, cuando afirmó que “uno tendría que empezar a escribir cuando logra decir lo que quiere decir”. Segmento por lo menos doble que lleva su propia desazón: tal vez,

---

\* Texto leído en la presentación del libro *Relatos críticos. Cosas animales discursos* (2006).

pocos vean ese movimiento porque pocos cuando leen ponen amor, pocos quieren ir más allá del negocio con que se lee comúnmente y pocos dan con el movimiento múltiple, cómplice y genuino, de algunas de las formas y algunas de las ideas, pura existencia, de Nicolás Rosa. Él mismo pensaba que eso es el signo periodístico de los tiempos –así lo supuso un domingo a la mañana donde le escuché mil cosas buenas y mil cosas más.

Nicolás Rosa siempre interroga al que lo escucha, al que lo lee; de una clase del seminario de hace algunos años en el Instituto de Literatura Argentina transcribí estas palabras: “Me tiene repodrido Manuel Puig –entonó serio y con muchos motivos, abreviando perfectamente esa sensación que tenemos cuando la crítica *cansa* a un autor enorme como el de *Triste golondrina macho*, para agregar luego prístino–: lo puedo decir porque tengo mal carácter”. También explicándose comentó: “Retrocedo, no avanzo. Un presupuesto sentimental”. Epigrama o quiasma justo, muy preciso, de su historia crítica. Pensé luego que él se sabe como pocos. Porque en esa misma clase Nicolás aseguró que hace “crítica torpe pero real. Somos un país corto”. Finalmente había dicho: “La literatura no es un campo de saber sino de disolución del saber”.

En otro viernes frío en la vieja sala “Güiraldes” de la calle 25 de Mayo, mientras expone su teoría del hambre, lo recordarán Milita Molina, Oscar Blanco, Miguel Vitagliano y muchos otros si escucharon cómo Nicolás cuenta, o alucina, que un pobre le pide limosna en la calle Corrientes llamándolo por su propio nombre: “Profesor Rosa” –le dice ante su enorme asombro, risueño y estratégico–; es el mismo momento en que nos cuenta que en Italia un conde jugaba con su hermano en un equipo de fútbol: es el momento en que todos reímos.

“Es difícil sacarse las metáforas de encima” –piensa después, y sin pausa nos regala una nueva afirmación real: “toda enunciación es geográfica”.

Nicolás sube y baja la voz en sus clases, también lo hace en sus escritos donde es posible escucharlo: los grandes autores escriben como hablan. Él mismo siempre compara ese movimiento con ciertos análisis *andantes* de Freud (*por qué me dices que vas a Lemberg cuando vas a Cracovia pero en realidad vas a Lemberg*) y cómo, mejor, la literatura lo ha escrito en *La montaña mágica* –eso había dicho otro día.

Recuerdo también lo que anoté en otro de los seminarios de Nicolás Rosa: “Yo me voy a morir” –sentenció para asustarnos, para tomar las riendas del oyente y después siguió diciendo como para sí mismo–: “Y quiero tener todas las experiencias del mundo. Y las tengo. Pero la que no puedo tener es la del aburrimiento”.

Hace un par de años, yéndonos de la facultad y mientras caminamos unas cuadras por Goyena y hablábamos de lo que nos cuestan ciertos ritos cotidianos, los que hacemos para salir a la calle nomás, Nicolás me dijo fantásticamente: “A mí hasta los zapatos me hieren”. Me parece que ese día llovía y Nicolás insistía de todas formas en caminar esas cuadras después del raro café casi sin palabras que tomábamos después de las clases en “Sócrates”, tal vez, quería cambiar de tono, una vez más.

Nicolás es un hombre difícil, por eso, tal vez, pueda ser un maestro. Evidentemente tengo –es casi inútil confesarlo– una idea romántica de la literatura, tal vez porque –según él mismo enseña– nuestra contemporaneidad no termina de salir de las postrimerías del Romanticismo. Colofón

evidente que con fino humor y trágica ironía, ya que sus palabras siempre gritan las limitaciones de la crítica literaria, conforma el recordado trabajo inicial de *Los fulgores del simulacro*, “Estos textos, estos restos”, que viva y biográficamente Nicolás retomó en sus últimos libros.

## II

*Elegirse crítico [...] es ubicarse del lado de una cierta indigencia semiótica –vivir del sentido y del ‘valor’ de los otros– y del lado de la incomodidad del objeto: nadie sabe bien qué cosa es la crítica.*  
Nicolás Rosa, *El arte del olvido*

*A pesar de esta época refractaria a los matices, declaraba Roland Barthes al final de su vida, yo desearía vivir de acuerdo a los matices y hay una maestra del matiz, la literatura.*  
Tzvetan Todorov, *Deberes y Delicias.*  
*Una vida entre fronteras*

Nicolás sabe, y lo ha escrito, que todas las lecturas son infieles, también que los distintos órdenes del afecto conmueven y perturban. En el posfacio de *La letra argentina* él notó genial que “hay en el acto de escribir una mezcla de efectos benéficos, por ejemplo el olvido de otros menesteres, de otras tentaciones, de otras expectativas, y una desalmada conspiración afectiva”. Nicolás veía ese dilecto desplazamiento humoral, “quizá un sobresalto”, en nuestra dedicación de lecturas por lo que este amoroso tejido incauto que aquí componemos tiene atrás un escrito del afecto por Nicolás Rosa, tan difícil, y a la vez la única posibilidad de asir una perspectiva de su obra.

Así escribo estos recuerdos, mostrando y ocultando armo una estampa indirecta, como ángulos imposibles de ver simultáneos abro una pequeña ventana, como en el feliz y terrible relato que nos cuenta Nicolás siempre, donde un enfermo narra a otro las mil perspectivas que ve desde su cama y cuando este último accede a ella, porque su compañero ha muerto, descubre la simulación artística del primero.

Así escribo pensando en Barthes, el que nos deja suponer que la digresión, el rodeo y lo indirecto son una función de verdad, de vida, de variación y el perfil posible para tratar la literatura. Barthes ha escrito que “en literatura, como en la comunicación privada, cuanto menos *false* se quiere ser, tanto más *original* hay que ser, o, si se prefiere, tanto más *indirecto*”. Así escribo este retrato que regresa a la denotación, a la felicidad del naturalismo como quiere Nicolás Rosa en sus textos. En esos escritos donde vio que Osvaldo Lamborghini armó su obra en “una denotación absoluta. Al pan, pan, y al vino, vino. La lucha contra la metaforización y contra la comunicación del decir claro y elocuente, sostenido por su propia verdad textual, conduce a un ‘real’ que triunfa contra lo imaginario, que es el reino del sueño literario”.

“¿Cómo vivir la propia vida sin vivir la que nos haría felices?” –se pregunta ese mismo Osvaldo Lamborghini en sus escritos desaforados. Y es entre esas obras desesperadas de las que suele ocuparse Nicolás Rosa, entre esos libros múltiples, libros de frases que no son “texto sino una estela de enunciados” –como define certero en “Los confines de la literatura” de *Relatos críticos*–; es entre esas ríspidas obras notables y los escritos de la amable felicidad de Barthes, como sus geniales Seminarios, del que Nicolás prologa uno

con “Monopolizar la muerte”, es allí, entre Lamborghini y Barthes, donde leemos un modo de su representación crítica, una arista de su estilo, la filigrana de sus obsesiones.

Nicolás ha comenzado *Relatos críticos*, el libro que aquí presentamos, con un destello hermoso. Él escribe que “los discursos son siempre posteriores a los objetos y los objetos posteriores a las cosas y las cosas están siempre allí... Las cosas están allí, salvajemente solas –dice–... Las cosas están siempre allí como el instinto, sólidas e inescrutables”. Antes, en otro libro, Nicolás había señalado que en la crítica “el estilo es el objeto” y que “allí donde la palabra del deseo se hace oír, adviene la significación de la obra”. Pero él sabe que esos filosos bordes reales de la crítica encubren un drama: drama individual, de soledad, y se ha detenido en sus lecturas en ese sutil, por momentos, melodrama.

La felicidad siempre tiene forma de folletín –repite hace años–, ese folletín que tantas veces ha valorado en sus escritos, el que genialmente ha visto migrar. Porque Nicolás Rosa tiene una *oreja social* en todos sus textos, en todos sus decires piensa el estereotipo, la doxa, la frase popular, la presencia cotidiana de la lengua ahí donde la metáfora coaguló en denotación postrera, en verdad de vida, en carácter y en instinto, recuperando una justa estela crítica del siglo XIX.

Nicolás, además, inscribe una historia de gestos, los del ceño, los del rostro, como en “Una semiología del mundo animal” también de *Relatos críticos*, y lo hace luego de habernos tendido una historia de formas, las que señalan como futuro algunas teorías literarias del siglo XX, aún brillantes, que continúan una variante material, física, en la historia de la crítica argentina donde se adivina, ciertamente, a David Viñas. Esa semiología de gestos constituye en él



marcas de pasión, golpecitos de acción que conserva fiel en estos últimos ensayos críticos.

Desde *Tratados sobre Néstor Perlongher* Nicolás eligió la primera persona, una marca fuerte, un gesto de autor, porque cuando la crítica vuelve a la primera persona, cuando hace el viaje del propietario por la literatura es cuando reclama por “una inocencia que lo libere de la salvaje erudición que siempre la anima” –como dice en “Monopolizar la muerte”. Y es en ese mismo Seminario de Barthes donde encontramos una vez más su pasión literaria, cuando en sus páginas aprendemos que el objeto no es ni más ni menos que un gesto del cuerpo.

Nicolás Rosa va rápido, cuando habla y cuando escribe actúa un modo danzante de la voz y de la figuración crítica. Nicolás hace diagnósticos certeros y terribles y entre frases duras y caprichosas entonaciones aprieta lo social y lo literario que muchas veces, él lo ha marcado, son lo mismo. Nicolás dice: “No me interesa la literatura, no me interesa la belleza, me interesan los registros y la literatura es uno de los mejores registros”. Entonces, sus dichos, sus frases, esas aventuras de la lengua –como las entendió Flaubert y las citó Barthes en *El grano de la voz*– tienen una táctica de lectura que ni el mejor estratega consigue. Nicolás es maestro cuando se abandona, cuando se le escapa algo, cuando no calcula y la frase se hace muy errónea y muy sensible y muy futura simultáneamente. Las hilachas de Nicolás Rosa son la literatura de su saber.

En algún libro anterior había escrito: “Somos lectores de lo universal, pero sólo somos escritores de lo particular”; en *Relatos críticos* parece continuar ese pensamiento señalando: “Cuando hablamos habla todo el mundo, cuando

callamos, calla el sujeto”. La literatura, el silencio, lo particular, siempre del lado del solitario que lee, porque Nicolás partió de afirmaciones fuertes, fue cuando escribió que los libros permiten sólo lecturas ciegas: la de la historia, la del deseo y la del silencio –así decía en *Los fulgores del simulacro*, donde preveía que todos sus caminos literarios llevaban el ritmo de la pasión que es ciegamente histórica y gozosamente silente. Porque Nicolás Rosa supone que el pasado siempre aparece y el problema es cómo aparece, modo en que piensa la temporalidad, como cuando agrega que el agujero negro de cada teoría permite su historicidad, manera que nos recuerda que no se puede explicar todo por lo que la ciencia se siente insegura y delimita a sus oponentes (sean estos religión, literatura, mito o pseudociencias) y Nicolás concluye al sentenciar: “Entre la ciencia y la literatura está el saber. La ciencia no progresa, descubre y avanza. Los saltos formalistas”. Nicolás podría haber acordado con Murena que detestaba a quienes creían que todo es explicable y podría haber vociferado con Aira: “que lo entienda el que pueda”. Era polémico porque era histórico.

Su obra, sus libros, no están alejados de su voz, esa voz que expresa en sus “meandros y matices” la pasión –como escribe en uno de los trabajos de este último libro. La obra canta lo mismo que su decir: el eterno *fracaso* de la literatura, su infinita fortuna, su múltiple *derrota*: por la lengua díscola, por los relatos viles –y estoy citando sus frases, las que integran su obra. Y en la cátedra, en la institución, Nicolás enseña ese mismo fracaso en un espacio donde la fuerza es dispar. Espacios *innecesarios*, trabajos *inactuales*, los llamó con Barthes, allí donde es “mejor fracasar enseñando lo que no debería ser enseñado que triunfar enseñando lo que no es verdad” –como señala Paul de Man en *Resistencia a la teoría*.

Y Nicolás Rosa lo dijo claro: “El espacio institucional es el espacio de la exclusión, de la exclusión de la literatura” –eso escribió en *La letra argentina*. Y Nicolás, en su discurso, oral o escrito, nunca se priva. Así supone que “las hipótesis son redes, sólo el que las construye las entenderá” –dice que dice Novalis pero seguro lo dice él que todo lo travisite. Nicolás Rosa, que sabe de las hipótesis como invento, se empecina con la ciencia, le gusta la ciencia como discurso porque para él la teoría nunca está lejos del gusto y nos conmina a hacer, a cada paso, una imposible teoría del gusto.

A Nicolás lo escucha gente muy variada, incluso gente que ha variado de sí misma de una clase a otra. Escenas inverosímiles en las que explica que “ninguna operación científica tiene un grado de consistencia y completitud tal que pueda dar cuenta de todo. Porque se introduce la subjetividad, se la repone. Lo que está afuera de la ciencia puede completarla: del mito a la ciencia –y agrega para ejemplificar: “los sistemas discursivos que utilizamos tienen visos de verdad, diferente de tener verdad”–, eso dice Nicolás Rosa que en los últimos años dice lo que dice, el regreso a la difícil denotación, lo más difícil de escuchar. Y Nicolás lo pone en frases que hablan de “cierta agudeza en la proposición de la idea” y sigue en la disquisición de que “el pensamiento negativo no es contemporáneo del positivo, sino del neutro”. Y, de ese modo, construye una fenomenología material que lo envuelve, trabaja sobre una evocación psicológica de objetos y acontecimientos, determinismo y mistificación que lo convierten en un singular apasionado –como dice Jonathan Culler de Barthes.

Experiencia del pensamiento y de la vida, paisaje que sus escritos recuperan y su voz transpone en las conversaciones, en las clases, en las noches del Instituto de Literatura

Argentina, donde siempre hace frío. Allí, en sus Seminarios, la gente escucha y habla, a veces, en desatinadas participaciones y eso mismo es lo que toca la literatura en los vértices del discurso que trabaja Nicolás Rosa. Porque su voz vuelve a sus afanes y lo hace repetir que “la potencialidad del discurso está en la literatura”, para agregar después risueño que la única técnica es leer y que él leyó *todo*. Y continúa luego impenitente afirmando que sólo se puede “operar por la contradicción, dialéctica destructiva disgregada, dos polos que se van alejando y la oposición se diluye. Y como fenómeno simple –sostiene– la comparación de lo incomparable... diferente de una dialéctica negativa, porque todo el mundo arma una taxonomía para poder entenderse ya que no hay géneros sino transmigración de formas”. Y, así, lo dice todo junto y por eso siempre toca lo literario. Y lo dice en ese saber de los ejemplos, en los que no enseña sino que narra, quizá porque el ejemplo sea el tercero de toda relación discipular. Nicolás, que ha enseñado que la literatura triunfa porque lo dice antes y mejor, se nos aparece nuevamente cercano a los difíciles tratos discipulares de los que Osvaldo Lamborghini aseguró: “Ya se sabe que los discípulos tienden a volverse culos de manteca para sus maestros” (“Fragmentos”, *Novelas y cuentos II*). El discípulo, ese otro, tercero, es el centelleante espacio que siempre convocan sus trabajos, el tercero, ese hombre siempre solo: el que lee y el que escribe.

Y Nicolás vuelve a enseñar una y otra vez: “la única metodología para nosotros es leer pero –agrega firme e imperial–: no todos saben leer”. Luego su discurso se aproxima al comienzo de *Relatos críticos* para marcar que “la teoría psicoanalítica es una teoría del fracaso”. La pasión y el fracaso, la pasión y el naufragio –Nicolás siempre saborea las palabras ‘catástrofe’, ‘escándalo’ y ‘naufragio’–: ellos no son

términos oscuros en sus articulaciones teóricas, son el ángulo trágico de su saber literario, no por nada él hace partir la teoría literaria del Romanticismo, postrimerías –vuelve a decir– de las que no salimos aún.

Nicolás Rosa repite porque ha escrito siempre que en la insistencia está el sentido y también porque la pasión está condenada a repetirse. Es seguro que –como nos dice otra vez Barthes– “sostenemos, continuamos siempre el mismo discurso –y a aquellos que nos rodean les hace falta paciencia para soportar de nuestra parte ese discurso que prosigue, ese discurso imperturbable que es nuestro toda la vida. Y Barthes también repite al añadir–: Hablamos hasta la muerte un solo y mismo discurso, y la muerte es la única potencia que puede cortarlo, romper nuestro recursivo discurso... Sostener un discurso –último sema– ¿no es: ‘joder a los demás?’” –se pregunta, cercano a la vida, en *Cómo vivir juntos*.

En *Relatos críticos* habla de animales, en las clases nos cuenta que las hormigas son conservadoras y que las abejas son reaccionarias, y que así intentó tocar “la experiencia sensible”. Nicolás también sabe que alguna filosofía lo pierde, pero al saberlo lo aclara diciendo que “más que metafísica lo que hay es una degradación de la física”, así convoca una semiología social, natural y descriptiva que entrechoca con estructuras disímiles, series dispares que su trabajo conmueve.

En la vieja Biblioteca Nacional, en una conferencia, otra forma de la pasión de su oralidad, mientras parece contestar algunas preguntas, a Nicolás le gusta detenerse a pensar en las comillas que nos obligamos a usar cuando cree –y así lo asegura– que no nos resguardarán nunca del error del

que intentamos separarnos con ellas. Nicolás entiende que protegernos señalando que hemos cambiado de registro, de nivel en la lectura, como aquí mismo en que hemos invertido el retrato, no es más que intentar prevenir, correrse inútilmente del error, ese *crimen* que para él lo funda todo. Acto siempre infructuoso pero de gran deleite personal y de enorme promesa literaria.

Nicolás Rosa suele terminar sus exposiciones con un en-diablado aforismo, por ejemplo en su libro anterior, *La letra argentina*, se preguntaba: “¿la literatura no será el chiste mayor de la cultura burguesa?”, o cuando nos dice incansablemente que “el saber de la persona que escucha es mayor del de la que habla”. El aforismo, un saber certero, un perfecto interrogante, un golpe de la respiración feliz porque puede cerrarse sobre sí misma, como la autobiográfica escritura de los Seminarios de Barthes, es una figura del ritmo y del nombre, una fijeza que reconforta, acompasa y tranquiliza. La máxima, el aforismo, lejano familiar de la frase popular, de la metáfora cotidiana que Nicolás nunca desoye, también condensa la acción y el saber. Son pequeños discursos afirmativos que le permiten encausar su pasión literaria, golpe de figura sobre figura, el del aforismo sobre la literatura, porque la literatura –lo sabemos– ya es un discurso de enorme concentración. Y dice Barthes en *La preparación de la novela* que sin ese terrible amor, sin esa solitaria avidez real del temperamento no hay enseñanza ni escucha.

Recuerdo que hace ya algunos años le oí decir a Jorge Panesi que “enseñar literatura es sólo transmitir una pasión” y la insistencia de esa pasión es la ocasión del discípulo.

# De alguna manera\*

Milita Molina

## ***La cosa rehúye a la palabra***

Cuando Nicolás da clases ¿usa?, ¿aplica?, ¿se sostiene?, ¿se apoya?, ¿se entretiene?, ¿hace tiempo?, es *poseído*, mejor, por una muletilla que con el correr del tiempo ha desplazado a otras igualmente conspicuas: la muletilla es: *De alguna manera*. “De alguna manera”... dice en el intervalo entre un dicho y otro, “de alguna manera”... y continúa, y, de alguna manera se desplaza uno como si el collar tuviera su hilo o el estilo una forma (cualquier cosa puede hacer de nexo, pero nunca es cualquiera, es alguna en particular), y así imaginamos causas, imaginamos relaciones, prevemos efectos de causas imaginarias. Todo así. A mí, que se me va la vida en frasecitas y musiquitas me termina pareciendo que en ese punto insignificante de la muletilla, en *la manera* que resulta de la expectación producida por la muletilla, se resume todo, como si las líneas trazadas por los gestos de Nicolás, sus poses, su postura, su impostura, su voz cuando él quiere que se escuche, su voz cuando él no quiere que

---

\* Texto leído en la presentación del libro *Relatos críticos. Cosas animales discursos* (2006).

se escuche y recoge hasta lo inaudible, toda la trama y la intriga de la novelaría de sospecha de sus lecciones se precipitaran y pudieran ser leídas como Osvaldo Lamborghini leyó *Crimen y castigo*: para quedarse con una frasecita. Todo esto, otra vez, “de alguna manera”. Porque cada vez que lo escucho sufro de la misma expectación y de la misma impaciencia y molestia pero me quedo prendada de la muletilla y me pregunto si lo que es “de alguna manera” es lo que ya dijo o lo que va a decir –si la flecha va hacia atrás o hacia delante, o qué cosa modifica a qué– y hasta he entablado un diálogo loco con la oscilación que se produce y, mientras él se apoya en su “de alguna manera” (sin apremios porque Nicolás no quiere *satisfacer* a nadie y se toma su tiempo y le gusta fatigar tanto como entretener, gustar tanto como disgustar), mientras él está *en* su muletilla, yo empiezo a “completarla” y en el ínterin de ese agujero sin signos que hay entre *cosas animales discursos*, me digo, como si la muletilla también me interpelara aparte de hacerme sentir el vacío: “Y sí, de alguna manera hay que decirlo, es verdad, siempre es *sólo* de alguna manera”. Y cada vez que lo digo me parece que Nicolás y yo estamos coincidiendo en algo. Fue Nicolás quien escribió en la contratapa de *Artefacto* que “el escritor hace sólo eso que puede hacer”. A diferencia del lector que puede cambiar y leer distintas cosas, el escritor sólo puede escribir eso que escribe. Esa es una de las tantas frases de Nicolás que va conmigo.

Porque este relato no es una interpretación, es la historia de una amistad, de una creencia, de una fe. Pero seguramente, aunque no pretende interpretar, sugiere algo, imprime alguna dirección, un movimiento. Es inevitable. Eso también lo aprendí de Nicolás cuando me repetía con un asombro genuino iluminado por el sarcasmo: “¿Por qué será que uno le dice a alguien Usted es un pelotudo, y ese alguien pregunta: ¿En qué sentido lo dice?”. Sí, la



falta de literalidad lo irrita, como si los pocos momentos “denotativos” fueran tanto un espejismo como un oasis y hubiera que aprovecharlos para estar en alguna intimidad fugaz pero precisa con la cosa. Como si dijéramos, total siempre hay tiempo para la interpretación, viene sola incluso, evitémosla mientras podamos, es un parpadeo, un milagro casi, una ilusión de *propiedad*. En su prefacio a *Relatos críticos* que lleva como subtítulo *Cosas, animales, discursos* (sin las comas y sin puntos y sin guiones) Nicolás escribe que “el discurso cuando se enfrenta a las cosas no puede establecer ninguna conveniencia ni ninguna afectación. Por eso recurrimos a las palabras, a las metáforas. El mundo –nuestro mundo– está lleno de figuras y de metáforas, vivimos en los circunloquios, en sus desfiguraciones, en sus controversias connotativas, en sus denodados esfuerzos por explicar lo inexplicable. Este hueco, ni religioso ni científico, es el *menos* necesario de la metáfora, su vacío de realidad”.

En el seminario al que me refería al comienzo, anoté en una libretita, como quien hace un garabato, me pareció, sin darle otra importancia que entretenerse con algo, una única frase que hace poco encontré y me sorprendió por su coincidencia fundamental con el prefacio referido: “la cosa rehúye a la palabra”. La anotación era otro precipitado de las lecciones de Nicolás que ha persistido –arando en el mar– en mantener abierta la brecha entre lo representable y lo irrepresentable, lo que se puede escribir y lo que no tiene inscripción posible, es decir, la mostración de una distancia, de un límite y hasta de una ausencia. Entre la repetición y la intermitencia se abre ese borde en que todo es desquicio, inadecuación, y hasta una catástrofe y una farsa, porque que la cosa rehúya a la palabra es ya estar en el burdel y no poder separarlas. Si Nicolás repite tanto que con “el pan lingüístico” no se come es sólo para que

nos asomemos a la labilidad de ese borde donde la nitidez de la oposición entre el signo y su referente se diluyen en el gasto, la devoración, en alguna interferencia o frufú entre un elemento y otro, algo material incluso, como cuando la palabras toman cuerpo y nos impregnan y nos enferman o nos curan y no me refiero sólo a Freud sino a Henry James que dotaba a lo abstracto de corporeidad y pensaba que una mala influencia era una bebida venenosa que se tomaba en pociones. Y esto no es una analogía aunque vivamos en estado figurado, en estado de metáfora, en un “de alguna manera”, de decir.

### ***Locos razonantes (animal racional)***

En uno de los Diálogos de Platón, Sócrates manifiesta que él, el conocedor de hombres, no sabe qué es un hombre, no sabe siquiera si su naturaleza está más cerca de la Divinidad o de la Gorgona. Es una referencia que me gusta mucho y que con el tiempo se agiganta en su enigma porque no he podido olvidarla pero tampoco nunca pude encontrarla en los diálogos y pienso que la inventé. Da igual, lo que me gusta de ese subrayado tiene que ver con un aspecto fascinante del pensamiento de Nicolás: su manera de *extrañar* para sí la noción de hombre, de desarticular cualquier idea “natural” de hombre, de lanzarse él como el sabio loco a ensamblar distintos elementos y fabricar sus propios Frankensteins. Cualquier página de Nicolás que elijamos presenta series que incluyen elementos que se consideran opuestos, tales como lo crudo, lo cocido, las pasiones fuertes, las pasiones débiles, lo alto, lo bajo, la voz y la letra, lo consciente, lo inconsciente, lo visible, lo invisible, lo audible, lo inaudible, el cuerpo el alma, el soma, la psiche. Pero si estas series se mantienen es para *confundirlas*, no para *oponerlas* ni

*complementarlas* (o sea: ningún impulso que lleve a la “síntesis”), sino para explorar las posibles relaciones, las proporciones y las desproporciones, el juego de las fuerzas en un campo gravitatorio. Y es en la pregunta por qué cosa es un hombre, o mejor, en la pregunta por el funcionamiento o la mecánica de un hombre, donde Nicolás realiza las combinaciones más fantásticas.

Un hombre “actual”, hecho de la obscenidad tenebrosa de algunos textos de Freud, recorre la obra de Nicolás (pienso en los *Tres ensayos para una teoría sexual* donde Freud insiste en lo biológico, en los fluidos, en las mucosas, y parece tener miedo de que las seducciones de lo abstracto o de lo simbólico nos hagan olvidar que todo tiende a la descomposición y que somos una estofa de carne y sangre), es el hombre de *la otra escena*, el hombre de la alteridad y esto desde luego no viene sólo de Freud. Pero lo que importa es que Nicolás no sólo examina distintos modos de pensar qué cosa es un hombre, sino que él mismo siembra su obra de preguntas sobre las combinaciones posibles: hombre máquina, hombre estatua con sensaciones, hombres de los humores, hombre de inconsciente y cuerpo freudiano, monstruos al estilo de las figuras mitológicas, fabricaciones caseras como Frankenstein hecho de costurones, robots de films de segunda categoría que se abren el pecho y muestran la maquineta que los hace funcionar, psicóticos que sienten cómo se mueven las rueditas de sus pensamientos, modos de lo mixto, niños salvajes como Tarzán, modos de dobles más tomados de la tradición alemana y francesa en que lo familiar se hace extraño, que de la tradición excéntrica inglesa en que lo extraño se vuelve familiar.

En *Una semiología del mundo natural*, Nicolás recorre modos de concebir las pasiones y las sensaciones y los temperamentos y puede decir, por ejemplo, que un hombre del siglo XIX es el resultado de “el predominio fisiológico que dio

como consecuencia la organización de un sistema orgánico y simultáneamente una ‘manera de ser’ o de reaccionar de los sujetos con abierta predilección hacia la caracterización de las personas tenaces e impulsivas. Esta coloratura –escribe Nicolás– funda el matiz literario de la narrativa del XIX”. ¿El hombre?: una *coloratura* y en su obra nos va haciendo imaginar distintas coloraturas sin juzgar ninguna como mejor. Eso es lo verdaderamente maravilloso. Cuando sitúa la noción “actual” de hombre (alteridad, fenomenología y psicoanálisis) lo hace con la misma distancia que cuando habla de un presocrático, como si toda la cosa lacaniana del pequeño a, el gran A, el espejo, lo que podríamos llamar el constructo actual de hombre pudiera recibir el mismo tratamiento que el hombre estatua de Condillac o el hombre máquina de La Mettrie. Hay que tener una gran pasión teórica como la de Nicolás para lograr que el hombre-matema sea una construcción tan fantástica como aquella que reinaba en un mundo donde la noción misma de hombre era un enigma y donde las Gorgonas alternaban con Las Forcides, tres hermanas que nacieron con el pelo gris y un solo diente y un solo ojo que usaban por turnos. Pero Edipo tuvo que dar su respuesta, un hombre, dijo el muy tonto no sabiendo la que se avecinaba y la esfinge, cabeza y pecho de mujer, voz de hombre, cuerpo de león y cola de serpiente se suicidó, espantada de que fuera a reinar sobre la tierra el animal cuyo mérito era caminar con distinto número de patas según las etapas de su vida, cosa que no parece grandiosa hazaña. Pero Nicolás no piensa en empobrecimientos o progresos, en él no hay paraísos perdidos ni utopías, ni mejores o peores ideas de hombre. Eso es lo que me resulta importante, que nos enseñe a ver al hombre como un enigma y que no juzgue ninguna construcción ni proponga *una antropología personal o una filosofía del gusto*. Una de las tantas formas en que Nicolás nos hace saber que no cree en el

progreso, lo que le permite no sólo un pensamiento actual, presente, sino que así de actuales son las disciplinas que trae: una botánica, una zoología, una plantología y una insectología. Es con la actitud del Insectólogo que lo imagino pensando en el funcionamiento de esa máquina parlante que llamamos hombre.

Dos recuerdos que me ayudan a profundizar lo que estoy diciendo:

Baudelaire imagina a Virginia llegando a París, el rostro liso y pura virginidad, topándose, desprevenida, con una caricatura de Daumier. Virginia ni siquiera puede horrorizarse, simplemente no puede entender qué cosa es eso ni tan siquiera saber si esa deformación es un hombre.

El otro recuerdo viene de un reportaje a Philippe Sollers en el que cuenta que hace unos años se inauguraron en París dos retrospectivas importantes de pintura. Una de un grupo de pintores impresionistas y otra de Poussin. La gente acudió en masa a la de los impresionistas y la de Poussin fue un fracaso. La reflexión que hace Sollers es que a la gente le cuesta salirse de su siglo y esto tiene consecuencias graves, ya que si el público se sentía más cómodo viendo a los impresionistas es porque no se enfrentaban a nada *desconocido* y bastaba con identificarse con sus padres o con los padres de sus padres para estar como en casa. En cambio, como le ocurría a Virginia con los monstruos de Daumier, no podían mirar a Poussin, no veían en esas figuras nada que les permitiera alguna familiaridad y por ende los dejaba impávidos, lo que demuestra que Baudelaire tenía razón cuando decía que los espíritus perezosos odian el enigma o que lo familiar tranquiliza a los espíritus confortables.

En el último seminario que dió en el Instituto, Nicolás en una de esas salidas suyas que dan risa y que se han vuelto decisivas para mi vida, al ritmo de la carcajada y el absurdo, dijo que éramos una banda de *locos razonantes*. Un

momento antes había hablado de Althusser, renovando su perplejidad por la irracionalidad de su crimen y la racionalidad de su obra, pero también pensaba en Nietzsche abrazado a un caballo como se abraza a un semejante. El espíritu más alto de Europa y un caballo. Una imagen que conmueve y aterra. *Cosas, animales, discursos*, pero sin las comas que yo les pongo.

Tal vez todo es sífilis como decía Baudelaire o todo tiende a la perdición, como escribe Nicolás precisamente para hablar “del acto humano”, pero sea como sea, si hacia allí vamos irremediamente, prefiero hacer el viaje con la banda de locos razonantes, con la tribu de los que vivimos cuidándonos de no volvernos locos, sólo por pudor, incluso, y repetimos como Beckett: “Racionalicemos sin miedo: la niebla no se disipará”. Y en materia de literatura, yo prefiero ir con los que piensan que mostrar la hilacha es, justamente, estar a la altura de tiempos en que cualquier mito heroico es impostura, pavada, cosa que da vergüenza. De otro modo: cuando Nicolás me dice que quiere leer mis *bo-drios*, o mi literatura *excrementicia*, no habla de mí, soy la ocasión para poder dejar discurrir sus consideraciones sobre el estado actual de la literatura. La mayoría de los que seguimos a Nicolás desde hace años somos, para decirlo de alguna manera, el carozo de la locura razonante o personas des-naturalizadas, o mejor, extrañadas de lo demasiado humano. Nicolás mismo se avergüenza a veces de nosotros y nos mira con fingida piedad por nuestra pequeña gran salud de locos razonantes.

## ***El saludo romano***

Durante mucho tiempo, Nicolás, de cuyo histrionismo no tengo que dar muestras, sorprendía a los alumnos

proponiéndoles el saludo romano. Alguien entraba cuando él ya estaba dando clases y entonces llamaba al alumno, extendía el brazo con la mano abierta y el alumno quedaba azorado cuando era tomado como partenaire para realizar el saludo romano. Esta actuación le permitía a Nicolás insistir en la importancia de la distancia justa, de la estrategia y de la traición. “¿Usted está armado o desarmado?”, teatralizaba. “Yo le muestro que estoy desarmado ¿y Usted?”, apremiaba impiadoso. “¿Usted alguna vez traicionó?”. “Hay que saber traicionar”, agregaba siempre, sin explicar nada.

*La lección del maestro* de Henry James es la historia de una traición y las lecciones de Nicolás también vienen de allí: la escena del mundo como teatro de devoraciones mutuas, como tablero de piezas en múltiples posiciones y en tensión permanente, en juegos de acercamientos y apartamientos, en pases de encubrimientos, de conspiraciones y también las máscaras, el crimen, la simulación, la *falsía* –una de las últimas palabras que me regaló Nicolás– y la traición. Es la lección de Stendhal para quien conquistar una mujer era ganar una batalla y así lo anotaba en su diario, con nombre de batalla, y también las miles de máscaras de Proust y el preciso bisturí de la costumbre y la cortesía feroz del hábito.

Esto no es metáfora: los que conocemos a Nicolás sabemos que él nos *dispone* como en escenas teatrales y no deja de vigilar ni un instante todos los detalles de la representación, especialmente en lo que hace a la distancia óptima, la distancia justa como para no aniquilarnos ni tampoco alejarnos completamente. *Así hemos vivido con él, a la distancia justa, precisa, perfecta.*

Hace poco Américo Cristófalo decía en una charla que Baudelaire era un romano, ya que Baudelaire no estilizaba el crimen, ni cerraba los ojos como la mayoría de sus contemporáneos, tal vez más amantes de la Grecia de la cicuta

que de la polis romana y la daga ensangrentada. Lo recordé, porque Nicolás se ha cansado de repetir que el crimen es urbano, obviamente no porque no haya en el ámbito rural altercados y pasiones que terminan en crímenes, sino porque la ciudad es un escenario que permite estrategias y modos de relacionarse más mediados, más complejos, y que sólo pueden darse en civilizaciones sofisticadas que conlleven – esto es fundamental– la posibilidad de la conspiración, la intriga y la traición. Porque de la ciudad cabe decir lo que Edith Wharton, asombrada, escribió sobre París cuando hizo el reconocimiento de cuánto importaba una mirada o un saludo: “Es que en París todo *significa*”.

Stendhal amó el teatro, y la farsa y la comedia de enredos fueron su modo de vida. Baudelaire también, y basta con recordar sus conspiraciones meticulosas contra hombres notables, sus artilugios y mentiras (las manos congeladas que le presenta a su madre, los ritos para cada cita con ella) o sus desmayos en Bélgica, o su tartamudeo entre la sífilis y la farsa y la gran carcajada. Para terminar, quiero entonces incluir a Nicolás Rosa en esta lista de los grandes conspiradores y comediantes como Baudelaire o Stendhal –sospecha y política– y también de aquellos que como Oscar Wilde deploraron la decadencia de la mentira como el mejor modo de decir la verdad. Antes de Stendhal o de Baudelaire, Nicolás me enseñó la importancia de la distancia óptima y el complicado artificio de las máscaras. Y, como me dijo hace poco Laura Estrin, una máscara puede ser *lo más descarnado*.

## ***Amiga del alma***

Este año Nicolás me ha retado varias veces por usar la expresión “lugar común”. “¿Qué es eso de lugar común? A



veces no te entiendo, Milita”. Nunca pude tomar algo que viniera de Nicolás como una banalidad y entonces estos días me puse a pensar que Nicolás me enseñó que los lugares comunes parecen estar allí para abusar de ellos (“¿por qué persisten las cosas que persisten?”, se preguntaba estos últimos meses) pero que ese abuso, esa disponibilidad férrea, esa coagulación resistente, sólo los hace más extraños. Como si uno se acercara para extrañarlos pero se volvieran a cerrar y con el mismo movimiento nos mostraran la persistencia y el desgaste. (Lo que persiste, claro, que ¿por qué será que persiste?).

Y aun me animo a decir que Nicolás va un paso más allá y *repasa* lo que se considera cultura alta mostrando que el lugar común puede estar enquistado en la mayor de las sofisticaciones o en la perla más encumbrada de la así llamada alta cultura, pero entonces no se llama lugar común, sino conocimiento, saber, etc. Por eso, Darwin no es un personaje más o menos importante que Freud, ni Tarzán más importante que Proust, y la carta de una modistilla puede ser más interesante y sabrosa y original que una de madame de Sévigné o al revés. Todo es mezcolanza, porque Nicolás gusta de lo incommensurable, de la heterogeneidad de las series, de lo que en buen lugar común no tiene “ni punto de comparación”.

Al tiempo que me retaba por usar la expresión “lugar común”, este último año me ha hecho preguntas muy serias del tipo “¿quién es tu amiga del alma?”. O me ha hecho reparar en la extrañeza de la expresión “conocer de vista”, sólo porque él se detuvo al pronunciarla siguiendo tal vez una serie que ya empezaba a construir: “conocer de vista”, “¿conocer de vista es lo mismo que conocer de oídas?”, “¿Qué tipo de percepción se privilegia?”. O “¿Cómo miraría esta taza un romano del siglo II?”.

La palabra semiología está devaluada, entonces cuesta decir que Nicolás es un semiólogo. Pero también lo es y,

como él mismo lo dice, sólo si atendemos a que “el signo más importante es la vida”. Y afina: “como quien dice, *señales de vida*”.

## Artículos homenaje

---



## La voz en juego

*María del Carmen Ledesma*

Lo que sigue fue leído en el homenaje a la trayectoria de Nicolás Rosa realizado en el Congreso de la FELS, “Semióticas de la vida cotidiana” en 2002.

Fue él quien me convocó a integrar el panel en representación de los docentes más jóvenes –aprendientes– que lo acompañaron en sus sucesivas cátedras durante los ochenta.

De todas, eligió la experiencia de Lomas de Zamora... no la UBA, no su Rosario natal, sino ese breve paréntesis casi olvidado de su biografía. No sé por qué lo hizo pero sospecho que tuvo que ver con su enérgica manera de subrayar el detalle.

*Esto dije, entonces.*

A pesar de la difícil elección de un tópico en relación con el género ‘homenaje’, desde el inicio se me impuso hablar de la voz de Nicolás, de tal modo que, a pesar de la perplejidad de algunos colegas, el tema empañó cualquier otra opción. No se trata, comprenderán los que lo conocen, de una metonimia para hablar de la originalidad de su voz en el concierto de las voces de la crítica, sino que se me impuso en sentido concreto: la voz como sonido, como materialidad y como performance.

Aparente contradicción cuando –si de Nicolás se trata– es de la lectura y de la escritura de lo que estamos hablando; si de Nicolás se trata, cabe pensar, por ejemplo, en las sincronías y disimetrías entre las operaciones de escritura y lectura o en los textos de Sarmiento o el escondido Castelnuevo; si de Nicolás se trata, es del oficio del crítico del que estamos hablando.

Pero insisto, pura voz, todo voz.

Golpearon a la puerta una voz y un nombre, dice Borges.

Si yo tuviera que hablarlo y decirlo, parafrasearía, citaría para decir que, si la metáfora fuera un acertijo, el resultado sería Nicolás Rosa: una voz y un nombre escritos por Borges. ¿O acaso no son los consecuentes los que crean los antecedentes, según enseña Nicolás?

Pura voz, todo voz.

De todos los sonidos que salen de nuestro cuerpo, la voz es el único que tiene rango público. Los demás son vergonzantes, huidizos; se hacen hacia atrás, en privado: el retorrijón de tripas, el estornudo insolente, la ventosidad insoportable...

La voz, en cambio, –por lo menos para cierta tradición, no para Nietzsche, por supuesto– es el sonido autorizado de nuestro cuerpo y, como tal, el representante de los demás orificios y superficies que indican un adentro, inquietantes y, como toda zona de frontera, conflictivos.

Quizás por ese mismo carácter de mediador entre el afuera y el adentro, entre lo permitido y lo prohibido, entre lo que emblematisa y lo que avergüenza, la voz nunca es solo ni únicamente la voz del logos sino que habla de aspectos desconocidos e insospechados de uno mismo... habla de nuestros agujeros y de nuestras carencias.

Pero también sabemos que porque hay agujero hay algo que crece alrededor. Y de eso también habla.

Si yo tuviera que hablarlo, decirlo, parafrasearía y diría que si de voz se trata, también se trata de Nicolás.

Creo que fue en el Rojas pero eso no importa demasiado. En un Seminario sobre S/Z Nicolás habló de la lectura oral en el medioevo, de San Ambrosio leyendo en silencio ante la mirada azorada de San Agustín...

Nicolás hablaba y su voz hacía aparecer la pequeña silueta de Ambrosio y la pluma de Agustín escribiendo: “Cuando Ambrosio leía, sus ojos recorrían las páginas y su corazón penetraba el sentido; mas su voz y su lengua descansaban” (*Confesiones*).

Hay en la manera de exponer de Nicolás dos notas que conviven como opuestos contradictorios: el habla pausada, morosa; un habla que se detiene y regodea en cada palabra, construyéndola para el que escucha; y un habla que se condensa sobre sí misma y, de golpe, se diluye. Por eso al hablar de la voz, no puedo dejar de hablar del silencio. De la particular manera con que Nicolás ‘hace silencio’. Nicolás modula, Nicolás tensa la voz y la baja, la achica hasta convertirla en *murmullo* ininteligible.

Su modo de hablar y de exponer son performativos; dice y hace como el cura, el juez, el analista. Nicolás escribe mientras habla y logra que leamos más allá de toda estereotipia. Por eso, su modo de hablar nos pone frente al corazón mismo del lenguaje. Cuando habla, las palabras pierden su cotidianeidad y se vuelven cuerpos, vengándose de siglos de naturalización del significante.

Muchos años después de aquel seminario, en *El arte del olvido*, retoma el tema del pasaje de la lectura en voz alta a la lectura silenciosa y lo inscribe en una serie: Borges y también Genette recuerdan el asombro de San Agustín. Y Nicolás agrega: “Este preciso y definido momento es quizás un momento inaugural del registro semiótico moderno”.

Después, apoyándose en Bajtín se remonta hasta el hombre griego, al del *polemos*, para mostrar cómo en el público hablar y oír todo era visible y audible... La voz textual se transforma con la historia en la escritura y se pregunta: si la Voz era la verdad del texto, ¿adónde fue a parar la voz como pura exterioridad, como pura presencia y como razón de la verdad del texto? Reaparece como visión del texto, se responde, conjetura, insistiendo una vez más en señalar la ruptura histórica entre cuerpo y logos. Ruptura que él corrige, subsana, cicatriza con su propio cuerpo. Por eso, la performance.

Golpearon a la puerta una voz y un nombre.

Era él con todas las palabras, con todos los nombres. Dicen los que saben que cuando Nicolás era estudiante, allá en Rosario, el día del examen, el aula se llenaba de oyentes que iban a escucharlo. Tal vez sí, tal vez no, pero desde entonces, desde antes, ya era maestro.

Un maestro poco condescendiente, como deben ser los maestros, que te impulsa al naufragio de la duda con la ironía, la humorada, el exabrupto, que te arroja al abismo de la falta de certezas para cuidar que te salves (si lo logras, porque finalmente el triunfo es también el del alumno) en el momento en que nuevos sentidos arriben a las playas convulsionadas donde ambos, maestro y alumno, se buscan, se encuentran, deshechos pero nuevos, otros, fénix de plata y ceniza.

Tenemos entonces, hasta ahora, su voz, el silencio y la escansión de la voz como notas de su hablar como docente. Porque, ya lo saben ustedes, no se trata sólo de saber; se trata también de saber transmitir o, mucho mejor, no transmitir sino de posibilitar que alguien deje salir lo que tenga que salir, su demonio, su ángel, la locura, el amor o la pasión.



Recuerdo cuando Nicolás escribía *Los fulgores del simulacro*... Era 1986. Había ocurrido su primer fallo del corazón; íbamos a visitarlo. Convaleciente, parecía febril porque lo consumía su escritura en el ejercicio de ser crítico... Más allá de aquellas páginas que hablan por sí mismas, quiero guardar el registro privado de la voz con que decía 'simulacro' y 'máscara', creando las palabras, sacándolas del automatismo cotidiano...

...No sé si hoy Miguel (Vitagliano) está aquí pero juntos lo escuchábamos en su Rosario natal, mientras conocíamos las barrancas, mientras se moría Borges y creíamos en la democracia... a veces, estaba Irene que nos mostraba los verdes y las radios y nos enseñaba a amar sin condicionamientos. Tomábamos mates, leíamos, escuchábamos. Era la vida cotidiana. Pero ¡qué cotidianeidad, señores!



## Imaginaria presentación de un libro todavía inexistente de Nicolás Rosa

Oscar Blanco

El jueves 28 de septiembre de 2006, en Buenos Aires, en el Museo Roca, para ser más precisos, se realizó la presentación del libro de Nicolás Rosa *Relatos críticos. Cosas animales discursos*. La organización del acontecimiento trascendió el marco consuetudinario de una “presentación de libro” para constituirse en un verdadero homenaje al autor. Quizás Enrique Foffani, el impulsor del encuentro, intuía lo que ocurriría poco después; o quizás las opresiones en el pecho de las que se quejaba cada vez más Nicolás, o las intermitentes internaciones para “chequeos” de las cuales salía diciendo, al requerimiento de: “¿Cómo estás?”, la frase: “Buenas noticias. No estoy peor”, se constituyeron, para algunos, en signos inequívocos de un presagio funesto, que otros, entre los que quizás me cuento, no queríamos leer, o preferimos refugiarnos en la idea de que si tantas otras veces Nicolás nos había asustado seriamente por motivos de su salud pero siempre volvía, esta vez, pasara lo que pasara, también volvería. Pero, se sabe, el corazón no está regido por la lógica, o se inscribe en otra lógica, y este era un caso de problemas en el corazón. La cuestión es que una vez lanzada la idea de la presentación del libro, se fue tramando con el valor

agregado de un homenaje a Nicolás Rosa, y al parecer lo entendieron así tanto los numerosos asistentes, que constituyeron el acto en cuestión en una cita ineludible, como la calidad de los expositores, que no solo dieron cuenta del libro sino también de su obra, de la figura de Nicolás como crítico, como intelectual, de su persona, de su trayectoria, de un anecdotario pletórico de epifanías vividas por los presentadores en su relación con Nicolás, *satoris* personales (intelectuales, algunos, otros de instancias de formación) que hablaban también de Nicolás Rosa en calidad de maestro. Y me atrevo a decirlo, fue una noche feliz para Nicolás, se trasuntó en sus palabras, de las cuales no he olvidado aquellas en las que él expresaba que de toda su actividad intelectual preferiría que se lo recuerde como un escritor. Y quizás no las he olvidado porque no era la primera vez que se las oía decir.

Luego, como en toda presentación de libro que se precie, fuimos a comer, después de una peregrinación un tanto curiosa por los recovecos de una Recoleta “fashion” para encontrar el lugar del banquete. Y fue allí, en esa increíble todavía cantina de una calle lateral, rodeada de restaurantes y bistros, pubs y discotecas, donde, y no para los postres, sino pronto ya a irnos, Nicolás en vez de un saludo me lanzó un desafío: “Mi próximo libro lo tenés que presentar vos. Y a ver si estás a la altura de estos presentadores”. Se refería a Laura Estrin, Milita Molina, Adrián Cangi y Enrique Foffani que acababan de hacernos degustar sus textos, articulando un sinfín de tonalidades, para homenajear la edición de *Relatos críticos*, como también, y como antes señalé, la figura del propio Nicolás Rosa. Acepté el desafío, aunque evidencié mis reparos, y por supuesto expresé que iba a hacer todo lo posible, pero que obviamente no iba a poder estar a la altura de los expositores allí presentes.

Casi un mes después, la mañana del 25 de octubre de 2006, recibí la noticia con anonadamiento, Nicolás Rosa había fallecido, esta vez no había regresado de su internación por la opresión en el pecho. Fue entonces que, para mí, desde la magnitud de su muerte, aquellos dichos se constituyeron en mandato, y su tono de desafío, casi en una admonición si no era cumplido.

En otro homenaje que se le hizo a Nicolás Rosa, en un Congreso de Semiótica, hace cuatro años, Nicolás, en las palabras de agradecimiento que siguieron a las de los expositores, dijo que yo era “obstinado en mis ideas, pero también en mis afectos”, sabiendo que entre estos se encontraba él mismo; palabras que por no esperadas, y que dentro de cierto tono irónico de la primera parte del enunciado, característica de Nicolás, expresaban públicamente, también, que yo me encontraba entre sus afectos, y así lo leí; tengo que confesarlo, me provocaron un estado ambivalente de por un lado sentirme reconfortado, y por el otro, también, un tanto sonrojado.

Entonces, existe una doble “presión” para aceptar su reto, primero su desafío constituido en mandato de alguien que ya no está (pero que subsiste y subsistirá en otra forma de presencia), y segundo, mi rasgo de carácter, donado públicamente: la obstinación. Pero, cómo cumplirlo, si su próximo libro –y es una suposición basada en conversaciones con Nicolás, en sus anuncios, lanzados para ver qué efecto provocaba entre los que trabajábamos con él, en las cátedras, o en los grupos de investigación que dirigía– iba a consistir en un texto sobre Witold Gombrowicz, del cual sólo tengo una imagen capturada al pasar en los dichos de Nicolás. Es así que ante la disyuntiva de cómo llevar a cabo el desafío, que, como dije (y la reiteración parece que es marca de obstinación), para mí se constituyó en mandato, opto por el simulacro de una presentación que ya no será, o al menos,

quizás, no será ya de la manera como Nicolás la pensó. Supongo que para los que quedamos recordando (lo), es válida toda forma, toda acción (o toda acción sustentada en alguna forma) que cierre el duelo, una forma como cualquier otra para que el recuerdo se deslice a otro estamento, en donde del dolor inicial se pueda pasar a una dulce nostalgia, e incluso a la alegría de recordar, o de recordarlo con alegría. Queden, entonces, estas disrupciones reflexivas o sobre Nicolás Rosa, ineludiblemente imbricadas también de instancias de anécdotas, y a guisa de imaginaria presentación de un libro aún por venir.

Hace ya bastantes años, tantos que prefiero no contarlos, estaba en la esquina de Córdoba y Callao, después de una sesión de seminario interno de la cátedra Teoría Literaria II a cargo en ese entonces de Josefina Ludmer, charlando con Mónica Tamborenea, mientras esperaba el colectivo que me llevaría de vuelta a casa. La charla trataba sobre el interrogante de por qué algunas figuras que se habían constituido en fundamentales para la teoría y la crítica literaria argentina contemporánea, a partir de sus clases, seminarios, etcétera, no producían con igual énfasis en el nivel de la escritura, es decir, su producción escrituraria era escasa, comparada con la producción en otros ámbitos y vista su trayectoria intelectual. La charla tenía, entonces, como tema central el interrogante sobre la oclusión de la escritura. Mónica, entre los afectados por ese fenómeno, deslizó los nombres de Enrique Pezzoni y Nicolás Rosa. Por supuesto vino el colectivo, lo tomé y nunca se volvió a tratar la cuestión.

Sin embargo, la cosa quedó allí en los recovecos de mi memoria, agazapada esperando la ocasión. Y rápidamente se unió a otra cuestión en relación con el problema de la escritura que había podido captar, todavía, algunos años antes

de esa charla con Mónica Tamborenea, en un Seminario dictado por Nicolás Rosa en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA sobre las relaciones entre Psicoanálisis y Literatura. En esa época de estudiantes, ante el discurso de Nicolás, para nosotros abrumador, un grupo de alucinados adeptos a sus clases habíamos adoptado una estrategia dictada por otro estudiante, Rubén Mira, el “Colo”, casi como si se tratara de una experiencia con alucinógenos, o casi como si se tratara de la escritura que se producía a partir de esa experiencia o que buscaba transcribirla: no había que intentar captar todo, ante esa imposibilidad, solo había que capturar una sola cosa, que después podríamos tranquilamente rumiar, “iluminación profana” (aprenderíamos después de Walter Benjamín) que hacía valer con creces nuestra presencia en las clases de Nicolás. Uno de esos destellos que atrapé en dicho seminario dictado por Nicolás Rosa fue que “la escritura no era pulsión de vida”, como proponían casi todos, “sino pulsión de muerte”.

No sé cómo Nicolás logró torcer esa enseñanza, o qué torsión logró darle dentro de la lógica pasional en que estaba imbuida su escritura, o si justamente lo que ocurrió después fue dictado por el impulso literal de esa frase; porque luego de estar en peligro de muerte, cuarenta y pico de días en terapia intensiva al haber fallado uno de los tres by pass realizados, volvió un día como si nada a dar clases y se desocuyó su escritura, o, si es demasiado arriesgado afirmar esto, por lo menos empezó a producir más que nunca, o a entregar más asiduamente su producción a la imprenta. Esa cuestión, que había permanecido agazapada en mi memoria, fue una de las pocas cosas que una vez me aventuré a comentarle acerca de sí mismo. Por supuesto que en cambio recibí de Nicolás un “Qué curioso” y después el silencio. Quizás su escritura se disparó como la de alguien que se sabía siempre en peligro de muerte, o al revés, como la de

un inmortal; porque tantas veces regresó de sus internaciones que nos hacían estremecer, que muchos ya lo considerábamos “indestructible como el polietileno”, como había escrito en un guión de historieta el “Colorado” Mira, en esa época del Seminario de Psicoanálisis y Literatura, seminario que había sido interrumpido por un doble infarto que aquejó a Nicolás, pero que retomó al año siguiente como si nada hubiera ocurrido, como si tal cosa.

Y es desde esa escritura que se acrecentó en cantidad y en incisión ante el riesgo de muerte, que no hay que olvidar que Nicolás dijo que quería ser recordado como un escritor. Su escritura, para mí, se constituyó siempre sobre un interrogante: cómo inscribir la pasión en la escritura o cómo constituir la escritura en acción pasional. La escritura como pasión y una pasión en acción de escritura. La pasión en la escritura, adueñándose de ella. Es que ¿puede ser de otra manera?, nos dice siempre la escritura de Nicolás Rosa: solo aquella que no muestre una cesura entre pasión y escritura puede considerarse como tal. Escritura pasional y pulsional que, tal vez, el peligro de la muerte convocó a una mayor fluidez.

Si tuviera que dar rápidamente tres rasgos de su escritura diría: *dominio, fuente y orfebrería*. Dominio, en tanto del autor se pasa al autoritarismo; autoritarismo del saber. Una autoridad, desplegada en el gozo, un autoritarismo que nos incita a instancias placenteras. Fuente, en tanto en la escritura de Nicolás señalar la fuente es la exhibición del nombre citado. Nombres de autores, de libros; exhibición y despliegue pero en su sola inscripción en la propia escritura. Orfebrería de su escritura. Un trabajo de orfebrería sobre la palabra. Pero de una orfebrería que disloca, díscola y dislocada; disloca(da), ofrece y se ofrece en su dislocación. Como puede percibirse en la ruptura de la enumeración pautaada; escansión siempre anunciada y en fuga, la enumeración



siempre se trunca, como todas sus enumeraciones. La imposibilidad de seguir una línea recta hace que cualquier orden anunciado en su escritura, resabios de un didactismo que no cesa de atacar, deba ser trastocado y traicionado. El orden de su discurso se inscribe en su escritura para eso, para hacerlo estallar.

Pero hablar de su escritura es hablar también de Nicolás Rosa como profesor. *Dominio, fuente y orfebrería* constituían también rasgos de sus clases. El dominio como el despliegue del autoritarismo seductor del saber. El saber constituye autoridad y autoritarismo. Y esto es algo que Nicolás siempre se encargó de decir; pero en él, el autoritarismo del saber se constituía en seducción. Un autoritarismo seductor.

Esta anécdota pueda quizás hablar de la cuestión. En el primer seminario de Nicolás, al que asistí como estudiante, el mencionado curso sobre las relaciones entre psicoanálisis y literatura, ocurrió un hecho que rememorábamos de tanto en tanto, ya que había impresionado no solo a nosotros, como estudiantes, sino al mismo Nicolás. Un alumno tenía que exponer sobre lo siniestro en Freud. Supongo que apabullado por el saber de Nicolás Rosa, o por tener que ocupar momentáneamente su lugar (Nicolás dejaba el lugar en el frente en esas exposiciones y pasaba a sentarse en el lugar de los alumnos), pero al mismo tiempo con la intención de provocar un hecho que superara al profesor, que fuera más allá de ese saber exhibido, de quebrar esa autoridad, sacó de su bolso una muñeca que dijo era de su hija (y no había por qué no creerle), un cuchillo de grandes dimensiones y procedió a dar innumerables puñaladas a la muñeca en cuestión, a tal punto que finalmente quedó destrozada, clavada en la mesa desde la cual estaba exponiendo, la mesa destinada al profesor. Era obvio que no podía quebrar con palabras el autoritarismo seductor del saber de Nicolás, tal que tuvo que pasar a otro registro, el del efecto teatral de la

escena sin palabras, el del teatro de disturbio, y justamente por eso señaló su fracaso, más allá de que nos dejó momentáneamente mudos a todos, incluido a Nicolás, y eso es mucho decir. Como Leroy Jones escribió de un pianista blanco que intentaba tocar Free Jazz en los finales de los sesenta del siglo XX (una música sobre todo basada en la pura expresión de la negritud, en la protesta de los afroamericanos, ante la explotación y la injusticia racial en Norteamérica), llegó un momento en que no podía seguir musicalmente lo que estaban produciendo los otros ejecutantes, que eran negros, empezó entonces a golpear el piano y finalmente a revolcarse en el piso, a gesticular y a gestualizar, había pasado a otro registro, marcando su imposibilidad y al mismo tiempo la potencialidad de lo que tocaban los otros músicos.

La fuente, otro de los rasgos que marqué como propios de su escritura, la exhibición, inscripción y escritura del nombre, que muchas veces reemplazaba a la cita, pasa de la página en blanco al pizarrón negro. Si, en sus clases, hablaba de alguien, por más conocido que fuera, Nicolás escribía el nombre en el pizarrón, no por suponer ignorancia de los estudiantes, sino, al contrario, el nombre escrito por él en el pizarrón con su letra casi ilegible, lo constituía en desconocido, lo extrañaba, producía la distancia del extrañamiento. Y ese nombre escrito en el pizarrón parecía decir: eso que creen conocer, nunca se termina de conocer, siempre hay una faceta nueva, siempre se puede producir una nueva lectura. De ahí, también, que sus programas de seminarios y materias, más que basarse en la novedad, se basaban en la revisitación novedosa. Buscar y resaltar el aspecto no leído de lo leído, el costado que lo dislocaba y lo recolocaba bajo un nuevo aspecto, como si fuera por entero nueva cuestión; y lo era en la formulación de Nicolás.

La orfebrería de su escritura estaba presente en los programas seductores que, sin embargo, en su ejecución, en sus

clases, erraban, itineraban hacia otros ámbitos no esperados. Errancia, itinerancia, que retornaba intermitentemente a lo anunciado, retomando el hilo conductor del programa para volverlo a perder. Un ejemplo ya clásico es el que producía Nicolás en no pocas de sus cursadas: la última clase del cuatrimestre trabajaba a partir del primer punto del programa. Escándalo didáctico y pedagógico, desmedido, desconcertante, pero concertado, si lo medimos desde la lógica de la (su) escritura.

El pasaje a sus clases de estos tres rasgos, *dominio, fuente y orfebrería*, que veo como parte de las características de la escritura de Nicolás Rosa, implicaba llevar la escritura y su lógica, una lógica pasional y pulsional, al estatuto de la academia, al terreno de la literatura como institución. Si Barthes había dicho que la ciencia dice y la literatura escribe, marcando que la tensión entre oralidad y escritura funda una cesura, una separación entre dos figuras, la del profesor y la del escritor, se producía con Nicolás el intento ex profeso de la ruptura del apotegma barthesiano, que ubicaba en la academia el ámbito de la oralidad y del decir. Desde la escritura es que Nicolás Rosa imperializaba, contaminaba la oralidad de las clases, y el escritor contaminaba al profesor. Y es, también, desde allí que, pese a su inmensa actividad de profesor, en Buenos Aires, en Rosario, y en los seminarios dados en el resto del país y del mundo, Nicolás pueda ser recordado, como él quería, fundamentalmente como un escritor.

Sin embargo, quisiera señalar un aspecto de Nicolás, que aunque toque sólo de manera sesgada la cuestión de su escritura, habla de su generosidad intelectual. Nicolás Rosa como lector de proyectos de doctorado, tesis, informes, artículos de los integrantes de los grupos de investigación que dirigía. En un punto era taxativo, si le interesaba el proyecto asumía su dirección, si no le interesaba se excusaba. No

pedía que se lo modificara como a él le hubiera parecido. Pero, si le interesaba, entonces aceptaba dirigirlo.

Recuerdo cuando le acerqué mi proyecto para el doctorado, que versaba sobre la problemática de las memorias en la literatura argentina; me citó en su estudio y me expresó su decisión de dirigirme con una frase que lo describe cabalmente: “Existen solo dos personas que pueden dirigir este trabajo en la Argentina, Adolfo Prieto, que escribió *La literatura autobiográfica argentina*, o Nicolás Rosa, que escribió *El arte del olvido*” (y ambos textos figuraban en la bibliografía general de mi proyecto que él había leído). Y, aunque mi decisión era obvia, le contesté para seguir en ese tono, que Adolfo Prieto estaba lejos así que tendría que pedirle a Nicolás Rosa que me dirigiera.

Así, una vez que aceptaba dirigir el proyecto de doctorado, maestría o investigación, se abocaba a una lectura atenta y perspicaz, que se ubicaba en la lógica del texto y pensaba desde allí, y desde allí también planteaba sus sagaces y enriquecedores aportes; no intentaba torcer la vía o el camino elegido por el dirigido, por el contrario, la cuestión no era cómo él lo hubiera planteado o escrito, sino cómo expandir y hacer más productivo lo presentado, con lo cual permitiría pensar sin imponer su propia lógica, y eso me ha parecido siempre invaluable.

En el último Seminario de posgrado que dictó Nicolás Rosa, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, en el primer cuatrimestre de 2006, se refirió, en un apartado que podría llamarse: literatura y fantasmática del miembro amputado, a la extraña sensación que percibían aquellas personas que habían sufrido la amputación de algún miembro: les dolía o les picaba el miembro ausente. Y al hablar de esta cuestión, Nicolás, la planteó como un símil, una manera metafórica de hablar del ser y del hacer de la

literatura, del comportarse de la literatura. Esa relación de presencia/ausencia, que opera como lo fantasmático, como fantasmaticización de una parte del cuerpo, el fantasma del miembro amputado que se siente en la percepción de un dolor, Nicolás la trasfirió al campo literario, una aproximación a un registro semiótico de la literatura. De la fantasmaticización del cuerpo a la fantasmaticización de las cosas a las cuales se refiere la literatura, esas presencias reales, reales en su pura ausencia. La literatura en tanto signo nos hace sentir sensaciones sobre cosas que están ausentes, le da otra forma de presencia a lo ausente, o hace percibir, como fantasma, como presencia fantasmática, aquello que no deja de estar ausente; pero, y sin embargo, nos hace percibir sensaciones reales (dolor, risa, emoción, suspenso, etc.) sobre una ausencia (tenga o haya tenido una existencia real previa o no) que podemos incorporar como experiencia.

Pero, ¿presencia de una ausencia o presencia del ausente? Y es verdad que, para muchos de nosotros que estuvimos cerca de él, que trabajamos con él, hoy percibimos la ausencia de Nicolás Rosa en el dolor que señala su ausencia, la ausencia de su voz, de su mirada, de su gestualización, el registro de una tonalidad, la ausencia de un cuerpo. El orden de la amputación, que marca la presencia del ausente por la existencia del dolor, marca al mismo tiempo esa presencia tan real de su ausencia. Pero, para cobrar otra presencia real, de la ausencia del cuerpo a la presencia de otro cuerpo, el textual; Nicolás Rosa pasó a ser literatura, su literatura, o mejor aún, escritura; escritura en la cual no cesa la pasión, la pasión de un ausente.

Una vez tuve un sueño poco después de la muerte de mi madre. Soñé que me llamaba por teléfono, como tantas otras veces, charlando sobre su cotidianidad e inquiriendo por la mía, sólo que esta vez yo hablaba con ella pero

tratando de que no se diera cuenta de que estaba muerta, porque suponía que ella no sospechaba de su fallecimiento ya que me hablaba por teléfono y los muertos no hacen eso. Espero, ahora, tener un sueño en donde suene el teléfono y escuche la voz de Nicolás que pronuncie el enunciado imposible, aquel que no puede ser dicho sin escándalo lógico y paradójal: “Ahora... estoy muerto”, cita de las palabras del Señor Valdemar en un cuento de Edgard Allan Poe, enunciado que Nicolás no dejaba últimamente de trabajar en sus clases; y después, siempre en el sueño, agregue a modo de síntesis: “Lo importante...”, con lo que cerraba casi todas nuestras conversaciones telefónicas.

Y es así que espero, también, la presencia real de su libro sobre Gombrowicz. Quizás para hacer una presentación no imaginaria de él. Libro futuro del cual por ahora sólo me asalta un interrogante, cómo estará jugado en su escritura el encuentro, testimoniado en el *Diario argentino* de Gombrowicz, del escritor polaco y de un joven llamado Mario Roberto Santucho a quien conoce en un viaje a Santiago del Estero –viaje que supone ya una excentricidad del viajero polaco anclado en Argentina. Encuentro que parece una réplica local de las reuniones para jugar al ajedrez entre Tristan Tzara y un emigrado Lenin, en Zurich, en el interregno entre las dos revoluciones rusas, la de 1905 y la de 1917; y que ha articulado, supongo, sendos encuentros imaginados en la literatura argentina, el de Kafka y Hitler, en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia, y el de Roberto Arlt y Eva Perón, pergeñado por Guillermo Saccomano, y también trabajos críticos como el de Horacio González en *Restos pampeanos*. Nicolás Rosa recalca asiduamente este encuentro de un escritor emigrado y un futuro líder guerrillero, cuando hacía mención al libro sobre Gombrowicz y su crítica que estaba escribiendo, de ahí mi expectativa e interrogante de cómo lo hará jugar en su trabajo sobre el escritor polaco.

Usos del futuro. Parece extraño hablar ahora de Nicolás Rosa en futuro. Pero es de la escritura de Nicolás de la que hablamos en futuro. La escritura, cuando no ha sido editada, todavía no es. El presente de un manuscrito es lábil y hasta incongruente, señala el mismo una edición futura, o la nada. En todo caso su presente participa de lo efímero de la charla en un bar. Pero la escritura y su edición producen en el futuro, en el futuro de la crítica literaria y en el de la literatura; y producen también futuro, el de su lectura. Pasado, presente y futuro de la escritura, de su escritura, que es hoy Nicolás Rosa.

P.D. Si esto fuera una pieza musical lo que sigue sería una coda. Si esto fuera una epístola, lo que sigue sería una postdata. Después de la data, más allá de la data: Hasta luego, Nicolás. Stop.





# Nicolás Rosa, escritor

María Coira

*Las cosas están allí, salvajemente solas, pero no dejan de intrigarnos como la forma primigenia o última del mundo físico. Allí se esconden, pero tarde o temprano no dejarán de sobresaltarnos*  
Nicolás Rosa, "Exhortación", *Relatos críticos*

## Introducción

Este trabajo aspira a producir un encuentro con la escritura crítica de Nicolás Rosa. En el mapa de la crítica literaria argentina, el punto de inflexión que representó la intervención del grupo de intelectuales y escritores que publicaron la revista *Contorno* fue productivamente expandido por los de los años '70. Al dar comienzo al último capítulo de su libro sobre la crítica literaria argentina, Nicolás Rosa dice: "Veinte años de crítica son suficiente, y no lo son tanto, para intentar un juicio –por momentos provisional". La afirmación es de 1999. ¿Por qué veinte años? Porque (pese a la letra de tango que nos advierte que "veinte años no es nada"), año más año menos, puede considerarse el período cronológico de la publicación de artículos, libros, fundación y diásporas de revistas de los críticos argentinos de, a falta de mejor frase, *su generación*; críticos que aparecen agrupados en dos entradas: "Extensión semiótica del concepto de literatura" (Romano, Ford, Rivera), la primera, y "Nuevas formas del texto y de la teoría" (Rosa, Ludmer, Piglia, Sarlo), la segunda. Tal partición conceptual mantiene una (¿casual, azarosa,

necesaria en su arbitrariedad?) correlación con las fechas de nacimiento: ser más de los '30, los tres primeros, ser más de los '40, los agrupados bajo el segundo título.

La pregunta acerca de por dónde empezar nunca se me había presentado con la insistencia que en este caso. El peso intelectual de la obra de Nicolás Rosa y el peso de mi deuda con ella hacen que si los comienzos son siempre trabajosos, como observaba George Eliot, nunca la dificultad se me ha hecho tan patente como ahora. Como en las novelas, entonces, entremos *in media res*, en medio de Rosa.

## El pliegue de la escritura: modos de la dificultad

Es casi un lugar común referirse a la prosa de Nicolás Rosa como del orden de la dificultad; y recordemos que los lugares comunes, dice Rosa, “anudan la máxima estulticia con la mayor sensatez”. ¿Cuáles son los procedimientos, las características de su escritura que sostienen tal efecto de lectura?

Una primera mirada se detiene en una zona textual cara a los géneros académicos: la de las notas (al pie o final del artículo). Al respecto, se observa la falta de una modalidad única así como la imposibilidad de explicar las variantes por el mero paso del tiempo. Así, si bien las notas ocupan un espacio relevante en textos como *La lengua del ausente*, no observan esa presencia en *Usos de la literatura* ni en el ya lejano *Crítica y significación*.

Vayamos a las palabras: los sustantivos en latín (*relata*, *de-formatio*, *memorabilia*, *denotata*, *energeia*), el vocabulario de una erudición etimológica tal que concita la consulta en el diccionario para encontrarnos con palabras como “coruscar” (brillar) de la que, al lado de la información de “verbo intransitivo”, se nos brinda el significado de “poético”, no

excluyen la emergencia de palabras o giros coloquiales, refranes populares (“de noche todos los gatos son pardos”) y hasta una que otra de las llamadas malas palabras.

El uso de exclamaciones breves (“¡Ah!”), de preguntas retóricas, del suspenso que, valga la redundancia, genera el uso de los puntos suspensivos para desembocar en el desenlace del punto final, muestra las huellas de la oralidad en una escritura que, pese al imperio de la moderna lectura silenciosa, convoca el eco de la entonación suprasegmental. Esta atención a la voz se lee, desde otro lugar, en la insistencia que susurros, balbuceos, cuchicheos, palabrería, murmuración, chisme, quejas, el grito de denuncia, la voz que se aquieta, la mono-tonía, el vibrato de la voz, la voz que rechina, el suspiro, el llanto, la voz mal-diciente de la calumnia, el canto de las sirenas, las voces asordinas, las voces proféticas, pero también la mudez, tienen en los textos de Rosa.

Lo brevemente descrito nos lleva a asociar, a grandes rasgos, con las características de las escrituras llamadas barrocas (sin entrar en el análisis de las profundas diferencias que entrañan cronologías y espacios diferentes). En este caso, además del orden de dificultad canónico ya mencionado, rescato la faceta erótica que los mejores trabajos barrocos muestran tener con el lenguaje (la lengua materna, apuntaría Rosa), es decir, las palabras, sus sonoridades, sus combinatorias. Este erotismo de la lengua puede acompañar el goce con cierto deseo libertario, cierto sesgo transgresor y hasta espíritu travieso. La pulsión libertaria lo es, en primer término, respecto de la cárcel del lenguaje mismo, y por mediación o contagio, de los límites que los estereotipos, mandatos (sociales y específicamente canónicos y académicos) y resignaciones imponen al pensamiento.

Volvamos al juego de dificultades que la escritura barroca (barrosa) escenifica. En otros casos (barroco histórico y

también algunos textos hispanoamericanos contemporáneos) hemos trabajado cómo los escollos o dificultades devienen en una suerte de clave para el lector mediante procedimientos con base principal en la retórica de la repetición, es decir ciertas insistencias textuales que obran como una suerte de piedritas textuales que orientan la lectura. En el caso de la escritura de Rosa, en cambio, el juego no es entre la dificultad y las pistas. Nuestra conjetura, lo decimos ya, es la de una suerte de contrapunto entre la dificultad de lo que se muestra como difícil y una dificultad otra, la de las definiciones o afirmaciones que irrumpen como relámpagos: la de los postulados, la de lo específico, la de lo explícito y lo patente.

El ritmo entre estas dos dificultades (la dificultad esperada de toda prosa barroca y la de sus axiomas), como alternación entre párrafos largos de singular vocabulario y no siempre llana sintaxis y la brevedad de sus axiomas, de altísima síntesis conceptual, nos recuerda (como asociación de otro ritmo contrapuntístico) los cambios en su voz durante sus conferencias y clases (largos enunciados casi susurrados que culminaban en una breve sentencia o respuesta a preguntas retóricas dicha en un tono alto y contundente).

Proponemos un modo de acercarnos a su prosa, mediante una asociación con un texto clásico de la crítica literaria argentina. Nos referimos al estudio de Ana María Barrenechea sobre la obra de Jorge Luis Borges; en especial, cuando se detiene en el vocabulario de la vastedad, el vocabulario de la pluralidad, los símbolos de la irrealidad y en el espesor connotativo de la sintaxis del que el uso de los paréntesis sería un caso privilegiado. Pensemos, ahora, en un trabajo “a la Barrenechea” a partir de la lectura de los textos de Nicolás Rosa. Lo que sigue es un apurado borrador de lo que podemos llamar ciertas constelaciones que operan como significantes y, al mismo tiempo, como significación.

*La de lo deslumbrante y precioso:* fulgores, fulguración, lo refulgente, alucinante, coruscante en las orfebrerías del estilo, palabras que se engastan, palabra que alumbra e ilumina los fuegos del texto, vislumbrado en las penumbras, vestigio, objeto precioso, objeto patinado, reliquia, lo satinado, el brillo, el oro, la metáfora áurea, la incandescencia, filigrana, abismarse en los juegos reflejos, la perfección de lo liso, la seducción de la seda, la visión fulgurante de la belleza desnuda.

*La de lo degradado:* desfalleciente, cae, caída, desgaste, degeneración, destino aciago, funesto, infortunio, la escoria, el detritus, la descomposición, la patología, el espejo roto, la lámpara quebrada.

*La de la incomodidad:* inquietante, extrañeza, siniestro, inescrutable, inhóspito, inenarrable, enigma, acertijo, lo vacuo, la intemperie, lo desértico, lo despoblado, la especie furtiva, la enunciación sigilosa, los estados precarios, las catástrofes.

*La del viaje:* nomadismo (y también, sedentarismo), nomadización del pensamiento, migración textual, itinerante derrotero del exilio, las zonas fronterizas, los caminos sin derrotero, los viajes itinerantes del pensar.

*La del texto:* a. como tela (cosida y/o tejida): costuras, forro, parche, pliegues, repliegues, frunces y plisados, tejer, destejer, bordar, zurcir, zurcido teórico, cortar; b. como cuerpo: corte, marca, herida, cicatrices, sutura; c. como territorio: islas, islotes, istmos, cataclismo, hendidura, grieta, gruta, crestas, volcanes.

Este borrador se sabe incompleto; ahora mismo, pensamos en otras constelaciones posibles: la del delito, la de la proliferación y la de la repetición, entre otras. Las constelaciones, en el discurso, hacen intersección, se anudan y desencuentran: lo refulgente con la lava de los volcanes, la escoria con el oro, la catástrofe con la escritura, el viaje con

la exploración del crítico y el relieve con el tropezón de su mirada. Con o sin el uso de la enumeración, de enumeraciones, las asociaciones y la potencia relacional de Nicolás Rosa solicitan no sólo un lector que tenga toda una enciclopedia, sino, simultáneamente, una escucha atenta a las cadencias del ritmo poético.

La complejidad de los saberes convocados o invocados: semiología, lingüística, marxismo (de Marx y de Marx leído por Althusser), psicoanálisis (de Freud y de Freud leído por Lacan), antropología, teoría de las catástrofes, vulcanología, espeleología, teoría de los fractales, historiografía, teorías de la historia, historia de la literatura (la contemporánea argentina, la gauchesca, la latinoamericana, la europea moderna y vanguardista, la del presente, pero, también, la medieval española, la de Dante, la grecolatina), en fin, lo erudito, trabajan en el texto las zonas de dificultad que, en la sintaxis, operan las frases largas, las parentéticas: esa distancia entre antecedentes y consecuentes que pueden hacer perder el hilo de la lectura, en otras palabras, el arte de la digresión.

Como dijimos, tal suerte de barroquismo hace contrapunto con una cierta axiomática, una contundencia, expresada con frases breves, o relativamente breves, de ordenada sintaxis. De ahí que si, a veces, su prosa pueda, como la de Jacques Lacan, prestarse a la estilización, sus presupuestos son de un rigor tal que, nunca *mortis*, desafían el intelecto pero también la ética, el distanciamiento pero al mismo tiempo la pasión. El padecer, en suma, ya no lo imbricado sino lo mínimo, ya no la dificultad obvia sino lo engañosamente simple, la apretada síntesis, no necesariamente dialéctica, sino disyuntiva.

Nicolás Rosa nos recuerda la posición del sujeto ante la lengua: como natural, como naturalizado, como extranjero. Y si de extranjeros se trata, tal vez nadie como Franz

Kafka escribió con tanta precisión sobre tres imposibilidades del lenguaje en la escritura: la imposibilidad de no escribir y, al mismo tiempo, la imposibilidad de escribir; la imposibilidad de escribir en alemán y, simultáneamente, la imposibilidad de escribir en otra lengua. Lacan, dice Rosa, con sus neologismos y manierismos, se enfrenta a la lengua francesa como Kafka se enfrentó a la alemana, como extrañamiento. Y, nosotros agregamos, como Rosa se enfrenta al castellano.

“El estilo es el objeto” es uno de estos axiomas, que insiste, una y otra vez, en sus textos.

## El crítico como escritor

*El discurso de la crítica es la literatura en una de sus versiones: la ficción crítica.*  
Nicolás Rosa, *La letra argentina*

La crítica no está subordinada a la literatura: es un modo de la escritura. A su vez, escribir crítica es otra forma de ser de la ficción: la ficción teórica, la nunca acabada travesía (merodeo, dice Rosa) alrededor de, hacia, desde, el corazón maligno del relato. Y si este discurso (autónomo) crítico es siempre producto de un alto costo físico (toda escritura es para Nicolás Rosa un capítulo de la física cuántica, de la anatomía y de la historia de las catástrofes), en este caso, hablamos de una catástrofe psíquica. El crítico es, pues, un escritor y, desde que en los claustros, modernos monasterios, ha sonado la hora del lector, el escritor es también un lector y viceversa. ¿Es tan así? Rosa acuerda en que leer y escribir parecen ser las dos operaciones fundamentales de la cultura, pero si en nuestro imaginario cultural abundan las escenas de lectura, señala, pocas hay de escritura. Y aquí

comienza la bifurcación de los senderos: la lectura está más correlacionada con la civilización, es más veleidosa, versátil, en tanto permite una mayor libertad libidinal: desde la pluralidad de lecturas hasta el abandono del libro a secas, pasando por el abandono momentáneo, el saltar pasajes, etcétera. La escritura, en cambio, está asociada a lo primitivo de la humanidad y a los comienzos de cada uno de nosotros: el roturado de la tierra, los petroglifos, los palotes infantiles. Acto de soledad radical, escribir es una condena por la fijación al objeto y la inalterabilidad de la letra. La lectura, en fin, puede ser fingida; la escritura, no.

¿Por qué la escritura no es veleidosa, por qué pensarla como una condena? El escritor, dice Rosa, no posee las opciones que sí tiene el lector. El escritor describe lo poco que puede y, enfrentado a la riqueza del mundo, puede solamente unos pocos signos. “Elegirse crítico [...] es ubicarse del lado de una cierta indigencia semiótica”; vivir sin gloria, con sólo una destreza. Y aquí asociamos con lo que Rosa ha escrito de Elías Castelnuovo y la pobreza: la pobreza como lo imposible de ser escrito; la pobreza como una semántica negativa que no connota lo contrario de la riqueza sino la intensificación de la pobreza misma; el imaginario social de la pobreza, como pobre también él y, en fin, el saber del pobre como pura destreza. Un saber que funda estrategias y tácticas de la subsistencia, no de la existencia; un saber que responde a la lógica de la astucia, de la sagacidad, una lógica, en suma, menesterosa del ardid y de la maña. De ahí que la palabra artimaña esté asociada con la de las técnicas del arte menor que se constituyen en la acción de resistencia respecto del reservorio de lugares comunes y modos estereotipados de la narración y de la argumentación, propios de la acumulación semiótica funcional al capitalismo.

El saber del pobre, tendiente a la subsistencia; los textos (restos de la ficción crítica), dando “mayor fe de una



insistencia que de cualquier consistencia” (1987: 7) y, nuevamente sobre las operaciones de escribir y leer, nos topamos con el siguiente axioma: “Se escribe para persistir, se lee para olvidar” (1992: 34). ¿Escribir qué? Siempre el mismo fantasma. Y olvidar para conservar: “Extraña paradoja: no es la memoria la que conserva, sino el olvido” (1990: 56-57).

Si el saber del olvido es saber de la repetición, la repetición, a su vez, es una de las marcas de la escritura de Nicolás Rosa: a lo largo de los años y a través de los textos, ciertas frases, algunos párrafos, retornan, saltan desde el cuerpo central hacia la nota al pie o al revés, crecen, se achican, se incrustan en diferentes contextos y, entonces, repiten, ora como lo mismo, ora como lo otro.

## Presencia, ausencia

El hecho de tener que dar un final a esta exposición y el haber hablado del olvido me llevan a explicitar el nombre de dos de los libros más exquisitos que he leído: *El sentido de un final* de Frank Kermode y *El arte del olvido* de Nicolás Rosa.

Todo el juego de la presencia-ausencia que sostiene la escritura misma encuentra, para mí, su mejor expresión cuando Rosa estudia la autobiografía, las escrituras del yo, como el lugar privilegiado para leer que no hay acceso al mundo real sino a través del fantasma y que la verdad tiene estructura de ficción.

Ninguna de nuestras ficciones es la ficción suprema, dice Kermode, y el hecho de saberlo crea en nosotros un dolor que, un poeta como Wallace Stevens ha llamado con el nombre de pobreza. Estar solo y ser pobre es, para Kermode, en cierto sentido, la suerte de todos. Pero solamente unos pocos tienen el goce de caminar, desandar, palpar, olfatear y

vislumbrar los placeres y las hostilidades del lenguaje donde la disciplina del miedo importa tanto como la del amor.

Si los comienzos son difíciles, volvemos a George Eliot, las conclusiones, aún más; su naturaleza misma, que en el mejor de los casos es una negación, porta una falla ineludible. Dejamos –esperamos que de manera temporaria– este trabajo con palabras de ese escritor, Nicolás Rosa, que olvida y sabe de la insistencia y las luchas de resistencia que implica la indigencia semiótica, y la indigencia a secas. Citamos: “En la lucha entre Poder y Saber siempre me incliné y me seguiré inclinando por el Saber, pues si el Saber es por momentos estéril, peligroso y generalmente intratable, el Poder, y sobre todo los poderes del lenguaje son siempre fascistas” (1987: 13-14).

## Bibliografía

### Obras

Rosa, Nicolás (1970). *Crítica y significación*. Buenos Aires: Galerna.

——— (1978). *Léxico de lingüística y semiología*. Buenos Aires: CEAL.

——— (1987). *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

——— (1990). *El arte del olvido*. Buenos Aires: Puntosur.

——— (1992). *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Biblos.

——— (1999). *Usos de la literatura*. Valencia: Universitat de Valencia.

——— (2003). *La letra argentina. Crítica 1970-2002*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

——— (2006). *Relatos críticos*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

——— (editor) (1999). *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*. Buenos Aires: Biblos.

——— (editor) (2002). *Historia del ensayo argentino. Intervenciones, coaliciones, interferencias*. Buenos Aires: Alianza.

## Bibliografía teórico-crítica

Barthes, Roland (2005). *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

——— (2003). *Cómo vivir juntos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

——— (1986). *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo Veintiuno.

——— (1976). *Crítica y verdad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Benjamín, Walter (1982). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

Kermode, Frank (1983). *El sentido de un final*. Barcelona: Gedisa.



## Nicolás Rosa, el aduanero

*Susana Romano Sued*

Estos dichos los escribí en vida de Nicolás. Tienen, ahora, otra vigencia, otra reverberación; reunidos representan los modos en que desde la escritura le he hablado a Nicolás. He aquí su historia.<sup>1</sup>

En el año 1997 publiqué el poemario *Nomenclatura Muros* en la editorial Libros de Tierra Firme de José Luis Mangieri que fue presentado por Nicolás en el auditorio de la librería Gandhi y donde hay un primer poema que le dediqué.

Un año después publiqué un libro titulado *La escritura en la Diáspora. Poéticas de traducción*. Allí está incluido un ensayo, “Crítica y traducción: Babel en la biblioteca” en el cual me referí extensamente a los modos del estilo de Nicolás Rosa y de donde he extraído algunos fragmentos para este homenaje.

Finalmente, en el Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica de 2002, en la celebración del homenaje académico que le hiciéramos en vida, una reunión hospitalaria en la cual los lazos del amor por el amigo y la admiración por el maestro, atravesando los signos del rostro y los signos

---

1 La revisión de esas reflexiones tienen lugar en el marco de las investigaciones del proyecto “Regímenes de veridicción” PAPIIT IG400116, Cephcis-UNAM Mérida.

de los textos, leí en voz alta un escrito en prosa y un nuevo poema que hice especialmente para aquel momento y que reproduzco también en esta presentación.

Acá van, cosidos, sucesivos, quebrados de su circunstancia. Creo que a él le habría gustado la fragmentación discursiva...

## I. De "Crítica y traducción, Babel en la biblioteca"<sup>2</sup>

Saltando al presente fin de siglo, tomo en consideración la producción crítica de Nicolás Rosa, un escritor que "escribe sobre lo que escribieron otros", citando sus propias palabras, pero también alguien que se ha ocupado de espigar las bibliotecas, revisar las lecturas de los lectores que escribieron y escriben crítica, para inferir las proveniencias y las preferencias sobre los textos extranjeros, las traducciones, las apropiaciones, las importaciones, y señalar asimismo lo que puede proporcionar una idea del cruce de la traducción con la práctica crítica:

El discurso crítico en la universidad ha construido su objeto en una relación de dependencia con las producciones teóricas y de modelos provenientes de los centros de alta cultura. Quizás la marca mayor entre la crítica universitaria y los críticos ajenos al espíritu académico sea la libertad de lectura y el trabajo de apropiación de los grandes textos de los críticos europeos (sobre todo Francia e Italia, y actualmente Alemania) y de los críticos americanos (desde Edmund Wilson a Paul de Man).<sup>3</sup>

---

2 Romano Sued, S. "Crítica y traducción: Babel en la biblioteca", en *La escritura en la diáspora*, Córdoba: Narvaja Editor, 1997, pp. 11-36.

3 Nicolás Rosa, "Veinte Años después, o la 'novela familiar' de la crítica", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Vol. 516-517, Madrid, 1993, pp.161-186.

En cuanto a su propia práctica inserta en la organización sistematizada de un discurso sobre la crítica, la enuncia Nicolás Rosa ya no desde la (supuesta o hipotética) objetividad de los textos extranjeros para su incorporación a un horizonte discursivo local, sino desde la marca subjetiva:

Por obra de una alucinante metabolización, convertía toda la literatura que me sirvió de alimento, de Homero a Bourroughs, Heidegger a Parménides, metabolización increíble en un sujeto proveniente de una familia desclasada y casi proletaria en el sustrato *orgánico* donde se re-construyó mi vida pulsional en una posterioridad convulsiva.<sup>4</sup>

Sus enunciados críticos sobre la práctica crítica argentina recurren, al igual que los de Murena, a la metáfora psicoanalítica de la paternidad cuando sostiene que:

Tres fantasmas recorren el imaginario de la crítica contemporánea (argentina), el de la paternidad textual, el de la pluralidad de sentidos de la “obra literaria” y el de la especificidad de la literatura [...]. El primero, que posee por lo menos dos versiones relevantes y en ambas nos seguimos moviendo: el reconocimiento y por ende la búsqueda de las fuentes originarias, lugares utópicos donde se dio el nacimiento de la obra que analizamos, una especie de transmigración textual donde *las esencias “textuales” se trasfunden en la cadena de padres a hijos, o en su versión antagonica y más activa: el quasi-mitologema de la diseminación y de la desconstrucción. Ruptura del origen y simultáneamente de la copia, el protopadre textual es*

---

4 *Ibid.*

*una reconstrucción imaginaria producto de la lectura que la escritura realiza nachträglich (énfasis mío).*<sup>5</sup>

Para abordar la manera en que Rosa inscribe y escribe el discurso crítico conviene distinguir aquí las distintas ocupaciones institucionales en las que se despliega su práctica y que enumero con carácter provisorio: a) una práctica de traducción destinada a la transmisión en los ámbitos académicos, b) una práctica de traducción promovida desde las demandas editoriales (destinada asimismo a círculos académicos o cercanos a ellos), y c) una escritura crítica que tiene tratos fluidos con los textos extranjeros en un espacio discursivo propio.

En la última de las enumeradas (c) señalo dos variantes que si bien son autónomas se ligan una a otra en el lazo de la inteligencia subjetiva: por un lado, que llamaré c.1, la ya mencionada propuesta de estudio y ordenamiento de las corrientes críticas y sus linajes en el concierto de las producciones argentinas aparece en la práctica de Rosa como una constante que se verifica en el quehacer institucional (lo que no supone una práctica *oficial* sino una política discursiva alterna, en el sentido de Bajtín). Ya su primera obra opera en ese sentido que va siendo retomado de diferente manera en las ulteriores. Desde los artículos y las antologías para 'Capítulo' del Centro Editor de América Latina, retomados ulteriormente en *Los fulgores del simulacro* de 1987 (obra en la que se ocupa exhaustivamente de Gutiérrez) así como en *El arte del olvido* (1990) y, muy sesgadamente en *Artefacto* (1992) hasta: *Veinte años después o la "novela familiar" de la crítica literaria* aparecido en los Cuadernos Hispanoamericanos en 1993.

Esta especie de seriada cronología da cuenta, como se ha dicho, de las movilidades discursivas del campo crítico

---

5 Nicolás Rosa, *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, 1987, p. 15.



argentino desde sus comienzos, relevando y detectando las lecturas de los críticos, hurgando en sus bibliotecas. Aquí resulta de una total pertinencia la expresión que Rosa retoma del citado libro de Libertella: “leer la literatura argentina –latinoamericana– como el modelo que copiaron los viajeros etnológicos e imperialistas venidos a nuestras costas”.<sup>6</sup> En este artículo Rosa da una nueva vuelta de tuerca a su “obsesante proyecto de escribir una historia de la crítica literaria argentina”.<sup>7</sup>

Antes de ocuparme de lleno de lo que he llamado *segunda variante* de c., la escritura crítica que Nicolás Rosa inaugura en el ya mítico *Crítica y significación* de 1970, consideraré a continuación y sucesivamente las prácticas de traducción destinada a la transmisión en los ámbitos académicos (y de traducción promovida desde las demandas editoriales destinada asimismo a círculos académicos o cercanos a ellos).<sup>8</sup>

Los criterios de selección de los textos traducibles establecidos por Nicolás Rosa, según lo enunciado por sus

---

6 Héctor Libertella, *Las sagradas escrituras*, p. 184.

7 Susana Cella, “Historia de una pasión crítica”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 517-519, Madrid, 1993.

8 En este punto, reproduzco la información que me proporcionó generosamente la Lic. María Inés Laboranti, de la Universidad de Rosario: “La Cátedra de Análisis y Crítica II, de la Escuela de Letras de la Universidad Nacional de Rosario, desplegó durante años, bajo la dirección de N. Rosa, una amplia tarea dedicada a la traducción y publicación de textos atinentes al área específica. En la mayoría de los casos, se trata de artículos o fragmentos de textos de escasa circulación en nuestro medio. Estas *entradas bibliográficas seleccionadas en función de las necesidades operativas de cada programa* fueron traducidas en su mayoría por miembros de la misma. En otras oportunidades se dio cabida a la participación de ayudantes o alumnos de la materia que se acercaban así por primera vez en el curso de su carrera de grado a una tarea formativa-docente. Cuando las circunstancias lo motivaron, el trabajo de traducción se realizó en colaboración con el equipo docente del Departamento de Idiomas Modernos de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. El material se editó en el ámbito de la facultad y para circulación interna, según lo prevén las reglamentaciones jurídicas vigentes; al tiempo que la designación de un encargado de publicaciones agilizó el envío a las bibliotecas de las restantes universidades del país, con las que se intentó establecer un intercambio académico fluido”.

colaboradores inmediatos, atendían principalmente a la *originalidad del texto y su vinculación directa con las problemáticas desarrolladas en el año académico. El criterio de recuperación del material histórico*, como por ejemplo, algunos capítulos de un texto de Georg Lukacs, cuya edición original de 1976 ya no circulaba o no era ya accesible” (subrayados míos).

Respecto del campo editorial, Nicolás Rosa ha practicado de manera sistemática y profesional la traducción, particularmente del campo crítico, que, atravesado por el psicoanálisis, se escribe –y no cesa de no escribirse– incesantemente como escritura, en esa negociación continua entre la pulsión y la institución. Y con esa actividad ha habilitado la discusión permanente de categorías, cánones y corrientes teóricas y críticas en el campo crítico de la recepción. Esto indica la búsqueda de documentación teórica que acompaña los intereses disciplinares de un sujeto, inserto en un institución junto a otros, y también los intereses personales de lectura, que unen el azar de un encuentro y la decisión política de su difusión transferida y transferencial.

En lo que concierne a lo que he llamado la segunda variante (c.2), he escogido *El arte del olvido*,<sup>9</sup> del cual he seleccionado algunos ejemplos que permiten ver eso que he llamado *los modos del trato con el texto extranjero*, en lo que sería una demostración de la práctica que he nombrado en primer término como *una escritura crítica que tiene tratos fluidos con los textos extranjeros en un espacio discursivo propio* (cf. más arriba).

Esta obra comienza con un párrafo introductorio donde se nos advierte que el trabajo es el producto de una “constancia: la repetición, el fragmento escogido, la copia de la

---

9 Nicolás Rosa, *El arte del olvido*, Buenos Aires, 1990.

copia, plagio de uno mismo, una monotonía”, ejercitada en el decurso de los textos de los otros [...]. Elegirse crítico es por lo tanto ubicarse en lo ubicuo, estar en todas partes y en ninguna entre sujeto y objeto, entre la necesidad y la demanda”...<sup>10</sup>

Luego el libro se abre con una cita de Maurice Blanchot que me parece importante transcribir, pues constituye una modalidad recurrente del trato con el texto extranjero: “Leer, escribir, así como se vive bajo la vigilancia del desastre: expuesto a la pasividad fuera de la pasión. La exaltación del olvido. No eres tú quien hablará; deja el desastre hablar en ti, ya sea por olvido o por silencio”. Estas frases han sido traducidas al castellano por Rosa, pero ello solamente puede inferirse por el título junto a la firma, que está en francés: Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*. Es decir que, de entrada, se nos da una pista de la modalidad de apropiación: este juego del placer del texto extranjero injertado en el propio por la vía de la lengua materna pero firmado en extranjero conviene al régimen de las apropiaciones hibridantes, el de la práctica poscolonial. El calco, el préstamo, la *Verfremdung* brechtiana, se destacan en el ir y venir de Rosa en el circuito catastrófico del punto de escritura señalado por Lacan y Freud.

Esta modalidad, este estilo, se reitera continuamente en el libro, hasta el extremo de realizar *retraducciones* de obras teóricas o críticas –de las cuales había ediciones en castellano a la hora de la escritura del libro– de diversas proveniencias lingüísticas (traducciones de segunda mano), pero cuya autoría se consigna en idioma extranjero. Cito algunos ejemplos. Bajtín: *Esthetique et théorie du roman*;<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>11</sup> Nicolás Rosa, *El arte del olvido*, p. 20.

Derrida: “La pharmacie de Platon” en *La Dissémination*;<sup>12</sup> Michel Serres: *L’Interférence*;<sup>13</sup> la *Théorie des formalistes russes* de Todorov (icuya edición en castellano tiene más de veinte años!).<sup>14</sup> También se cita en la lengua original a Benveniste: *Problèmes de linguistique générale*.<sup>15</sup> ¡Un ejemplo notable son las citas de obras de Sigmund Freud *en francés!* (ya se sabe que de Freud existen traducciones al castellano de las obras completas desde los años ‘40). También hay profusión de títulos que aparecen en castellano y cuya fuente es una publicación extranjera (siempre en francés) que es la lengua que pareciera hacer más comfortable lo inconfortable, tales como: “Bruss, W.W. La autobiografía como acto” en *Poétique* N° 14. Trabajos de autores que aparecen en una revista canadiense (Texte) de donde se traducen citas, por ejemplo Kerbrat-Orecchioni.<sup>16</sup>

Reproduzco asimismo algunos párrafos que inscribo en “la modalidad de la escritura expandida en la parricidización antropofágica aunque sin borradura del linaje, y donde la huella de la lectura extranjera traspuesta a la lengua materna se evoca en las ulteriores actualizaciones de los textos,

en el cruce incesante de psicoanálisis y escritura (como si fueran y no fueran lo mismo)”<sup>17</sup>.

Ruptura del original y simultáneamente de la copia, el protopadre textual es una reconstrucción imaginaria producto de la lectura que la escritura realiza *nachträglich*. [...] Que el sujeto sea nada más que eso: un

---

12 *Ibid.*, p. 29.

13 *Ibid.*, p. 34.

14 *Ibid.*, p. 39.

15 *Ibid.*, p. 46.

16 *Ibid.*, pp. 40-58 y *passim*.

17 Susana Romano-Sued, *La Escritura*, pp. 27-28.

corpus de relatos que se originan a través de las instancias, nada tiene de extraño en la lógica del sujeto, allí precisamente donde se argumenta como Yo, como Superyó o como Ello, donde cada una de ellas se manifiesta como sujeto enunciativo.<sup>18</sup>

[...] nuestra primera proposición: *la crítica no es un metalinguaje*. [...] La explicación del fenómeno de la lectura –escritura aparece más bien como una forma de *identificación múltiple* del sujeto del análisis con el objeto que se va constituyendo en la operación que llamamos una *analítica textual*. [...] El texto de una analítica textual es el objeto de un saber *diferencial* y negativo soportado sobre un sujeto en perpetuo desvanecimiento y *fading*.<sup>19</sup>

Creo que no es necesario insistir con más ejemplos, que pueden encontrarse una y otra vez en los textos de Rosa, que merecen un estudio más extenso y exhaustivo.

El estilo Rosa, esa tensión entre el género y la pulsión, como él mismo lo cierne, consagra las multiplicidades de la letra de reescritura apropiada de la lengua del otro. ¿Qué forma de apropiación es esta? ¿Qué traducción, que se inserta en forma de paratexto por un lado y de intertexto hibridante al interior de su escritura? Reitero: esta práctica de escritura, que no es sino una política, reúne todas las variantes poscoloniales de traducción: la intraducción, la transtextualización, la hibridación, la antropofagia lingüística, la apropiación creativa de lengua y discurso, la transcreación que impulsa en la misma estructura discursiva

---

18 Nicolás Rosa, *El arte...*, p. 33.

19 *Ibid.*, pp. 159-160.

una escritura de envés, subversiva, que se sitúa en un lugar de descentramiento de voces, y audiciones, haciendo estallar la monología oficial.<sup>20</sup>

*Apropiación o anexión: el dilema de la constitución de la propia cultura (¿identidad?) y la inscripción de la(s) autoría(s) es resuelta por Nicolás Rosa en su gesto soberano: si pudiera delinearse una línea entre la apropiación y la anexión, cabe decir que el lugar que habita la producción de Rosa es la encrucijada de la interdiscursividad, según la lee Angenot, “en su ademán de incorporación de discursos otros, que lo son doblemente pues pertenecen a otros que escriben en otras lenguas”*<sup>21</sup>. Mentando genealógicamente los parricidios, subvierte el gesto epígono, la práctica de los habitantes de las orillas que esperan del otro lado del mar la llegada de la letra salvadora, para ser adoptados por la paternidad (cualquiera que sea) metropolitana, con tal que venga del otro lado del océano Atlántico. Celebrando la escritura del Otro en las escrituras del yo, pero destituyendo al Otro en su consistencia para recuperar un lazo no centrípeto sino ecuánime, no servil, sino emancipado y hospitalario en el recibimiento de la Otreidad.<sup>22</sup>

## II. POLIAFONÍAS: Babel en el Convivio de Nicolás Rosa

Al meditar en esta reunión, en esta ronda amable y gregaria, que enlaza almas y mentes; al compartir la fiesta, he pensado en aquella otra reunión medieval de Dante: *El Convivio*, que quiere decir, en principio, desplegar las actividades vitales en conjunto con otros, y que recuerda a

---

20 Susana Romano-Sued, *La Escritura*, p. 28.

21 *Ibid.*

22 *Ibid.*

aquella otra reunión, el Symposium, que en griego quiere decir beber juntos y que nos evoca también aquel convidado al banquete platónico, Agatón. La cuestión del banquete, de la fiesta, se sabe que tiene tradición ancha en la literatura y a su vez, la metáfora alimentaria tiene larga tradición en nuestra cultura, como la que nos ha dejado en su letra Rabelais, redescubierta por Mijaíl Bajtín. El compartir la mesa, la fiesta, la bebida y el alimento son los gestos gratos de lo gregario. Es así que Dante ofrece ese convivio que es cena para todos cuantos tengan hambre de ese pan de los ángeles, que es el saber. Sin embargo, Dante mismo confiesa no estar sentado a la bienaventurada mesa. Sólo recoge las migajas que de ella caen, precipitan, como sobras. Pero él, Dante, ofrece el manjar de sus canciones y lo acompaña con el pan de cebada de su comentario.

En esta comunidad, lo que compartimos y nos alimenta, ahora, son las palabras. Nos congregamos y tenemos aquí palabras de banquete, y nuestro invitado convoca al ofrecimiento: el pan del escritor, nuestra sabiduría, viene por el ojo y por la letra; y su traslación viene ahora en el impulso de la letra a la voz: vamos de la grafía a la fonía.

El don de nuestro celebrado hace tangir la voz que se atenúa repartida en el oído de los convidados. Hay enlace: la palabra, tenue, se desplaza de las gargantas a los oídos y a los ojos, en el sendero del silencio, en el pequeño archivo de nuestro mal de olvido.

Es un ensayo sobre el don, que practicamos, retornando la primicia del tesoro que el aduanero permite pasar desde la orilla. Damos palabras y así, re-anudamos el ciclo del recibimiento; las voces, los tonos, la prosodia distinta, incómodas de desconocimiento, nos llegan, en verbo familiar: un abalorio deslizado en los cofres de guardar el saber de las cosas forasteras.

Si hablamos, como ahora, uno por uno, en el lugar de cada uno, rehacemos la escena del banquete de Simónides, quien luego de la catástrofe supo decir dónde se sentaban los invitados.

Hablo, y tengo un lugar; un lugar para la memoria que ausculta la presencia de Nicolás Rosa, el aduanero, el interpres, el que habla en el medio, de aquello que han hablado los otros, que han escrito los otros; el que carga con la errancia del viaje, y las ideas peregrinas.

Y así aprendemos los sabores, los aromas y la escansión; la melodía y el peso, la pena y el anagrama, la verdad del dicho y el suceso; y que la letra muerde y humaniza. Lo aprendemos con la felicidad del que recibe, de quien da, la palabra, la letra, la mirada y la voz. El de la carta franca de la lengua de Babel, que trae los mensajes hasta la casa del castellano.

Le digo ahora estos versos que le dije, y luego los no dichos todavía.

#### NICOLAS ROSA

De artes hecho y olvido estupefacto  
te consagraste afines, perros, enemigos  
revuelto de la muerte y enfermizo, pusiste la esperanza  
en el sonido  
de la voz que abandona la garganta.

En la apurada vida  
el corazón rehúye la tardanza  
como veneno pronto en el oído  
expuesto a los fulgores de lo sacro  
impuesto a desvelar los simulacros;



La griega y la judía, profecías  
que aguantan cierta pena de un fin de mundo milenar  
apenas,  
meciendo la promesa del Mesías.  
Agón de una agonía de palabra plena,  
presente,  
aún vacía.

## A NICOLÁS ROSA EL ADUANERO

*La fortuna, más dócil que la suerte  
Despoja del ábaco a la muerte.*

Forastera la letra, raro el tono  
Destellan por fin en nuestro idioma  
Y cobijan la fe del Aduanero

El grano de la voz sobre la escarpa  
Horada el corazón del acertijo  
Provisorio se aloja en los linderos

Es el aire propicio de la tarde  
Para hospedar el don de la palabra:  
La ajena y la de aquí, la transitoria

La que alivia el rumor y el tenso enigma  
Domeña los impulsos en la pausa  
Y hace materia bruta el intervalo

Traes la Rosa clara y sin estigma  
Brindas el don que dona en la primicia

En buen romance cargas la noticia.



## Nicolás Rosa: Predi-lectos

*Dardo Scavino*

**Anamorfosis.** Dibujo o pintura que ofrece a la vista una imagen regular o deforme según el punto desde donde se la mire. Nicolás Rosa solía evocar *Los embajadores* de Hans Holbein y el análisis que Jacques Lacan le reservara en su Seminario XI. En la parte inferior de aquella pintura flota una mancha alargada como si fuese una pluma. Cuando el espectador la mira de soslayo, surgen súbitamente los contornos tensos de un cráneo. Además de introducir un tópico recurrente en la pintura barroca (*vanitas* o *memento mori*), este cráneo era un emblema del mismísimo pintor. El apellido Holbein puede leerse, o escucharse, como una aglutinación de *hohl* (hueco) y *bein* (hueso). Todo ocurre entonces como si Holbein hubiese querido proponer un equivalente pictórico de su apellido. “El anagrama es a la lengua lo que la anamorfosis es a la pintura”, concluía Rosa.

**Anagrama.** Bajo este rótulo Nicolás Rosa englobaba una serie de procedimientos criptográficos: el logogrifo, la alografía, el criptograma, el paragrama, el palíndromo y la escritura bústrofedónica (la que avanza yendo alternativamente en ambas direcciones como el buey, *boûs*, mientras

ara el campo). Los retóricos suelen restringir hoy este concepto a palabras obtenidas por transposición de letras de otras, como el célebre caso de *raven* y *never* en el poema de Poe. Pero le interesaba a Rosa más que nada el parentesco del anagrama con el acertijo y la charada. Cuando nos divertíamos, de chicos, con nombres como Armando Esteban Quito o Rosamel Araya, no hacíamos otra cosa. El francés es una lengua particularmente propicia para construir alografías, como aquella frase de Jean Cocteau, “*Île faite en corps noirs*” que puede escucharse también así: “*Il fait encore noir*”. Pero un equívoco similar tenía lugar en nuestros años de escuela cuando creíamos que un verso del *Himno a la bandera* (“...con valor sus vínculos rompió...”) describía las proezas sexuales de un remoto “general Susbín”. Si la noción de anagrama hace alusión, en principio, a un conjunto de procedimientos, acaba por describir una dimensión de la escritura. Cualquier escritura puede leerse anagramáticamente. Su alteración anagramática se convierte así en su alteridad: la doble inscripción o la otra escena de la escritura.

**Estrábica (lectura).** Si el anagrama es a la escritura lo que la anamorfosis es a la pintura, la lectura estrábica es a la letra lo que la mirada al sesgo es a la imagen (el rosarino tenía cierta debilidad por el galicismo “al bias”). *Estrábica* sería en este caso un sinónimo de *oblicua* o *intersticial*, y también una manera de transponer al ámbito de la lectura la *escucha analítica* del psicoanálisis: aquella que no olvida el decir en lo dicho o el significante en el significado. Lectura estrábica y crítica literaria eran, para Nicolás Rosa, lo mismo (y hasta tal punto resultaba importante para él la cuestión del estrabismo que llegó a firmar con el seudónimo de Arnold Biscoe).

**Retoeerótica.** Operación comparable con el trabajo del sueño (*Traumarbeit*) o del retruécano (*Witzarbeit*), para Rosa

describía el proceso de escritura. Aunque haya abandonado el pictograma, la escritura alfabética sigue operando según la lógica de los jeroglíficos, de los criptogramas o de la doble inscripción. Supongamos que un escriba egipcio quisiera aludir a una noción tan difícil de representar pictóricamente –incluso proposicionalmente– como aquella, mística, de *lumen gloriae*. Esta luz estaba asociada con cierto goce o voluptuosidad, como sucede en Dante o Juan de Ávila. Supongamos, además, que este escriba no hablase egipcio sino latín. Para significar ese *lumen voluptuosus*, podía pintar, por ejemplo, un pergamino enrollado. Rollo se decía *volumen*, y esta palabra condensa, por homofonía, dos significantes: *voluptas* y *lumen*. La elaboración onírica se asemeja al trabajo del escriba: en lugar de sustituir cosas por palabras, sustituye palabras por cosas. Para interpretar un sueño, no hay que preguntarse entonces qué simboliza una imagen (el rollo) sino qué palabra sustituye (*volumen*). Cuando Néstor Perlongher escribe en *Aguas aéreas*: “...más que esplendor volumen tornaluz...”, opera de manera semejante al escriba egipcio. La contigüidad con *esplendor* y *luz* revela en *volumen* la cadena *lumen*. La contigüidad con *plen* –seudo-raíz criptografiada en el significativo *esplendor* y asociada con la satisfacción, el goce, la plenitud– destaca la homofonía entre *volu-* y *voluptas*. Si el célebre retruécano de Heinrich Heine evocado por Sigmund Freud, *famillona-riamente*, tenía el estatuto de una palabra-valija –amalgama de dos palabras sobre la base de una homofonía parcial–, *volumen* se eleva, gracias a la relación con *esplendor* y *tornaluz*, al rango de palabra desvalijada, como la llamó Michel Leiris. El propio Perlongher recordaba, en ese mismo poema, un desvalijamiento similar llevado a cabo por Caetano Veloso: *acrílico, acre líquido*. Nicolás Rosa prefería evocar las etimologías bastardas (cf. *infra*: “Bastardos”) de Isidoro de Sevilla para quien la locución *amicus*, por ejemplo, era

una condensación de *animi custos* (guardián del alma), o *magister*, de *maior in statione* (el puesto más elevado). Pero ya la sensualidad barroca de vocablos como *voluta* o *lamé* en los textos de Perlongher no provenía de los objetos significados sino de las homofonías con *voluptas* y *lamer*. Y hasta podría presumirse que la síntesis de revolución y mística señalada por Nicolás Rosa podía resumirse en un simple metaplasmo: *revolupción*. La homofonía, escribía en 1983, es para Freud “el lugar donde ‘un círculo de representaciones’ puede pasar a ‘otro distinto’, y cuanto más alejados estén estos círculos, mayor será el placer obtenido por el chiste”. Y añadía: “Para Lacan, es el lugar de cambio del discurso, allí donde se puede ‘leer’ el inconsciente”.

**Derivativo.** Adjetivo empleado en las gramáticas para aludir a la *derivación* de un vocablo (*sombrero* deriva de *sombra*, como *ventana* de *viento*). Nicolás Rosa hacía que resonase en él la expresión *a la deriva*. *Voluta* sería así una deriva de *voluptas*, como *lamé* de *lamer*. Pero el crítico rosarino solía apelar a este adjetivo para calificar, casi sin excepción, su discurso: “Mi discurso es derivativo”. Hay que recordar, sin embargo, que la mayoría de sus predilectos estaban sobredeterminados. *Deriva* era una trasposición del *drive* inglés, que a su vez servía para traducir el *Trieb* freudiano. Ya Lacan se lamentaba de que los traductores franceses hubiesen recurrido al sustantivo *pulsion* cuando esta lengua disponía del vocablo *dérive*. “Mi discurso es derivativo” significaba entonces: “Mi discurso es pulsional”. La ausencia de rumbo fijo no era más que una apariencia: su discurso seguía el destino de las pulsiones (*Triebschicksal*). Augurar este destino era la función de esa palabra que se llama *oracular*, vocablo que, desvalijado, reúne las cuatro pulsiones discernidas por Lacan: oral, cular (o anal), ocular (o escópica) y finalmente oratoria (o vocal).

**Civilización.** Léase: sibilización.

**Resto.** El frecuente empleo de esta locución, sinónimo de sobra o despojo, ponía en evidencia hasta qué punto, para Rosa, la pulsión literaria preponderante era anal. La literatura como “regalito” que el escritor le hace al lector. Esta concepción proviene seguramente de una agudeza joyceana que Lacan solía evocar: *a letter, a litter*. Condensando los significantes *publication* y *poubelle* (tarro de basura), el francés había elaborado el retruécano *pouvellication*. Con más fortuna, y sobriedad, Rosa proponía el sustantivo *letrina*. Pero para quien se interesaba por los destinos (igualmente pulsionales) del *etymon* de la lengua, la palabra *vestigio* aludía mejor que ninguna a esta escatología letrada (en el tratado sobre Perlongher habla también de una “ortofonía abyecta”). *Vestigium* significaba traza, huella, marca, impronta o impresión, y por eso el *vestigator* era antaño el rastreador. El sustantivo *vestigio* se convirtió a continuación en sinónimo de *residuo*, pero también de *reliquia*, otro predi-lecto del maestro. Pero *resto* es además aquello que resiste, o persiste, y se trata de una de las paradojas fundamentales de la enseñanza de Rosa. En 1986, por ejemplo, afirmaba que la literatura era “lo no-dicho del discurso colectivizado”, “borde o excrecencia de lo pleno lingüístico”, “palabra-negada, arcaica, del deseo” que sin embargo “inaugura” esos lenguajes sociales: porque lo “arcaico” es también la causa soberana (*arjê*) y porque lo “inaugural” no es ajeno a los augurios sibilinos u oraculares. La “otra escena”, aquella que sólo se ve de soslayo, se escucha analíticamente o se lee estrábicamente, es la escena principal. Unos años más tarde Rosa iba a destacar esta “topología de goma donde centro y periferia coinciden, donde interior y exterior se co-funden, donde la retórica del centro y la retórica del margen operan como retóricas contrapuestas,

antagónicas en el plano imaginario pero altamente solidarias en el plano simbólico y tramitan simultáneamente la intriga sobre lo real”.

**Crítica.** La palabra arcaica del deseo no es una “categoría epistémica: es un dato originario [que] no está sometido a ninguna operación lógica”. De modo que ninguna disciplina puede categorizar ese resto lábil o furtivo. A esa no-disciplina, o a esa pseudo-disciplina, Nicolás Rosa la llamaba “crítica” sin más. Por eso estaba estrechamente emparentada con la “lingüistería” lacaniana. Ambas se ocupan de aquellos restos sibilinos, o sibilizados, que la lingüística no podía asimilar. O si se me permite una parodia del maestro: “El crítico trabaja con los excrementos del lingüista. La crítica es coproglósica”. Para un lingüista, el sustantivo *volumen* está formado por el lexema /volu-/ y el morfema /-men/. Ese lexema se encuentra en los vocablos *e-volución*, *re-volución* o *volu-ta*, y en el verbo *volv-er* también. Al morfema sustantival /-men/ lo hallamos por otra parte en *clina-men*, *certa-men*, o *veja-men*. En los paradigmas lexicológicos o morfológicos el lingüista retiene aquellos vocablos que tienen el mismo lexema o morfema, pero evacúa, como meras similitudes contingentes o fortuitas, los vocablos homofónicos: *voluptuoso*, *voluble* o *boludo*. Retener las unidades idénticas (o los *-emas*) y evacuar las similitudes contingentes es la operación que permitió la constitución de la lingüística en ciencia estricta.

**Bastardos.** Aunque se declarase sincrónica, la lingüística estructural establecía estos paradigmas bajo el riguroso control de la diacronía indoeuropea: sólo se puede distinguir lo idéntico de lo similar, o las unidades de la lengua de sus simulacros homofónicos, a condición de atestar la filiación o el linaje. Nicolás Rosa, por el contrario, aseguraba



que las estirpes textuales estaban formadas por bastardos, mestizos, entendados y cuarterones.

**Simulacro.** En una conferencia de los años cincuenta Roman Jakobson afirmaba que en la dimensión poética del lenguaje “toda similitud aparente en el sonido será evaluada en términos de similitud y/o disimilitud en el sentido”. Adosado a “similitud”, el adjetivo “aparente” significaba, como vimos, fortuita o accidental. Pero el recaudo del maestro ruso resultaba, al fin y al cabo, superfluo, porque si no se tratase de una “similitud aparente”, se trataría del mismo lexema o morfema. Ya no habría similitud sino simple identidad. Ya no habría simulacro: el lexema o el morfema estarían ahí en persona. Cuando Jakobson sostenía que “la función poética proyecta el principio de equivalencia del eje de la selección al eje de la combinación” promoviendo así el paradigma “al rango de procedimiento constitutivo de la secuencia”, estaba aludiendo a aquellas “similitudes aparentes”: no se trata de lexemas o morfemas sino de sus simulacros (como *voluptuoso* y *lumen* en *volumen*, *pinga* en *espingarda* o *Ike* en el verbo *like*). Ya Mallarmé sabía que la poesía se nutre de estos azares de la lengua. Cuando de poesía se trata, el lingüista reencuentra aquello que su disciplina había ex-pulsado para erigirse en ciencia estricta: las similitudes casuales o inmotivadas. Las derivas de la lengua. Los travestismos homofónicos. Las bastardías etimológicas. Los restos lábiles. Los cadáveres que “se dejan caer” (galicismo por *abandonar* recurrente en el maestro). Los fulgores del simulacro. Pero aquello que Saussure evacuaba de su *Curso*, volvía, como lo reprimido, en ese cuaderno sobre los anagramas que Starobinski intituló *Palabras bajo las palabras*. De este título proviene, seguramente, la noción de “hipofonía” que Nicolás Rosa proponía en un artículo consagrado a Roland Barthes. Hipofonías que podían asumir

un cariz político (“voces acalladas”) o erógeno (“orto-fonías”). A la mirada sesgada y a la lectura estrábica, había que añadirle entonces una escucha “estereofónica”, capaz de escuchar lo dicho (*volumen*, por ejemplo, como equivalente de tomo, bulto o dimensión) pero también el resto olvidado por debajo de lo dicho (*volumen* como condensación de *voluptuoso lumen*).

**Coruscante (objeto).** Derivado del verbo *coruscar* (brillar, fulgurar), este cultismo poético aparecía, en el discurso del maestro, como una traducción entre otras del “objeto a” lacaniano, sobre todo en la versión que el psicoanalista proponía tras la lectura del *Banquete* de Platón: el *ágalma* (sustantivo proveniente del verbo *agallomai* que significaba gozar o exultar) era una suerte de fetiche, joya u objeto rutilante. Entre los oropeles y las platerías, Rosa destacaba sin duda las joyas. No es casual que hubiese comenzado su quinto tratado sobre Perlongher, consagrado precisamente a la joya, evocando el nombre de James *Joyce*. El significante *joya* reunía tanto el apellido del escritor como el sustantivo *joy*, y aludía al goce que el irlandés experimentaba elaborando retruécanos mientras escribía *Finnegan’s wake*. A pesar de su aspecto, la joya forma parte de los objetos anales, abyectos, orto-gráficos, y por eso el rosarino concluía su tratado sobre este objeto coruscante con esta frase: “La mierda aflora, fosforescente, sobre los restos incandescentes del naufragio barroco”. Los fulgores del simulacro son los esplendores de los restos expulsados.

**Barroso.** Adjetivo empleado para aludir al barroco rioplatense, llamado también plateresco. Pero este barroso no remitía sólo al fango sino también a otros sinónimos de *barro*: fruslería, baratija o bagatela (cf. *supra*: “Coruscante”).

**Estilo.** “El estilo no es el sujeto, es el objeto”, solía repetir Rosa. Pero hay que recordar que ese objeto sigue siendo la *reliquia*. Objeto *fractal*, lo llamaba por momentos porque no puede reducirse a la unidad (o al “-ema” estructuralista). Todavía hoy la *reliquatío* sigue siendo el resto de un ejercicio contable, pero a este objeto excedentario el maestro rosarino lo vinculaba más bien con el suplemento de valor.

**Plusvalía.** Lacan ya había puesto en paralelo la plusvalía marxista (*Mehrwert*) y el plus-de-goce freudiano (*Mehrlust*). A este último lo llamaba, justamente, “objeto a”. Rosa va a meditar además sobre la ausencia de un concepto comparable en la teoría del valor de Saussure. Para el suizo, la significación no era sino el valor de un elemento: *volumen* significa rollo, tomo, espacio, cuerpo o bulto, porque puede permutarse por cada uno de estos vocablos. A diferencia de la significación, la *significancia* pertenece al dominio de los restos sin equivalencia: sólo el vocablo *volumen* puede convertirse en un jeroglífico capaz de condensar los significantes *voluptuoso* y *lumen*. Cuando Gironde escribía “volver a ver reverdecer la fe de ser”, estaba desvalijando el verbo *reverdecer*. Este significante puede descomponerse por homofonía en *re-ver de* (volver a ver o tratar de) *ser*, de modo que todo el verso se concentra en ese verbo, como si se incluyera a sí mismo en su propia definición (tratar o intentar algo supone una fe en conseguirlo). Si los poemas de *En la masmédula* o de *Aguas aéreas* se ven confinados a la lengua española, resistiendo cualquier trasposición, se debe precisamente a que no dejan de urdir equívocos simulando esas derivaciones léxicas o morfológicas que el lingüista excluye como similitudes fortuitas. Ahora bien, “una lengua entre otras –escribía Jacques Lacan– no es sino la integral de los equívocos que su historia ha dejado persistir”. Y el lingüista Jean-Claude Milner añadía: “Un modo singular de provocar

equivocos: eso es una lengua entre otras”. En efecto, en el verbo francés *reverdir* ya no encontraríamos los simulacros de los lexemas *voir* y *être*, y mucho menos hallaríamos los verbos *see* o *to be* en la expresión *turn green again* del inglés. La paradoja consiste ahora en que la singularidad de una lengua –*lalangue* de Lacan– es ese resto que la lingüística debe deliberadamente desechar para convertirse en ciencia. La lingüística expele así ese vestigio idiomático –propio o insustituible– gracias al cual brilla una lengua.

**Universidad (discurso de la).** Lacan empleaba esta expresión para aludir al discurso que se fundaba en la exclusión de la singularidad coruscante. Cuando Nicolás Rosa sostenía: “el deseo no es una categoría epistémica” aludía a esta exclusión. El discurso basado en la escucha, este deseo es aquel del analista. Si lo lee, estrápticamente, se trata del discurso crítico. La universidad sigue respondiendo a una vieja política platónica: expulsar el simulacro, el *pseudos*, la *mimesis*. La crítica, por el contrario, los escucha o los lee. Las exigencias epistemológicas de la universidad dejan a la crítica literaria a la vera de la institución. La crítica oscila, desde esta vera, entre todo y nada: o bien la literatura lo es todo y, por consiguiente, no son nada los saberes, mera ficción encubierta, mero gesto falocrático de dominación; o bien los saberes lo son todo y la especificidad literaria no es nada, mera ficción descubierta, mero “efecto” que se desvanece apenas se despliegan sus unidades contables.

**Lectura transferencial.** Esta expresión aparece, por primera vez, en aquel pasaje clave de la introducción a *Los fulgores del simulacro* que venimos evocando: “Pero el deseo no es una categoría epistémica: es un dato originario, no está sometido a ninguna operación lógica. Necesita, exige, una lectura transferencial –a veces se la llama pasión– en donde

el sujeto se aniquila en el objeto”. Rosa criticaba así una “formación ideológica claramente delimitada en la historia” según la cual “la literatura es un objeto-uno leído por un sujeto unitario”. La noción de “lectura transferencial” intentaba dar cuenta de una relación entre literatura y crítica que no fuese aquella, “cientificista”, entre un lenguaje-objeto y un meta-lenguaje. Como no había “categoría epistémica” para aquel resto excedentario, no podía convertirse en objeto de un saber. Este problema, a decir verdad, se encuentra en el más antiguo texto consagrado a la cuestión de la crítica (aunque así no la llamara). Me refiero al *Ión*. En un pasaje de este diálogo de juventud de Platón, el rapsoda Ión de Efeso se jactaba de discurrir mejor que nadie acerca de los poemas de Homero (*perí Homerou*). Y Sócrates se lo reconoce. Sólo que este don no era, para él, un arte (*tejnē*) ni un saber (*epistēmē*) sino “una virtud divina que te mueve” (*theía dé dúnamis hé se kineī*). El filósofo lo compara con un imán que atrae un anillo de hierro transfiriéndole, además, su virtud: el magnetismo. Así es como la Musa inspira (*enthéous*) a los poetas, quienes les transfieren esa inspiración a los otros, formando una cadena de inspirados (*enthousiazóntôn*). Quienes hablan acerca de los poetas, como Ión, no son sino un anillo más de la cadena: no hay en ellos ni arte ni saber sino inspiración (*enthéon*) y posesión (*katejómēnoi*). Los poetas dicen la verdad (*alēthē légousi*), pero a condición de estar poseídos o inspirados, como los coribantes cuando danzan: “Hasta no haber recibido este don divino, nadie puede proferir versos y oráculos”. A los críticos no les sucede otra cosa. La palabra *encantamiento* parece en todo caso la más acertada para describir esa relación transferencial que puede suscitar el canto o el recitado. ¿Pero no describe igualmente la experiencia que alguna vez todos vivimos, embelesados, durante los cursos de Nicolás Rosa?



## Los autores

### Oscar Blanco

Docente en Teoría Literaria II y Teoría Literaria III e investigador en la carrera de Letras de la UBA. Entre sus publicaciones se hallan los libros en colaboración *Las letras de Rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia (1983-2001)*, con Emiliano Scariaciottoli, y *Las políticas de los caminos. Viajes, itinerarios y migraciones*, con Miguel Vitagliano y Laura Estrin. Participó como autor en *Historia crítica de la literatura argentina* (a cargo de Noé Jitrik) entre otros volúmenes colectivos de crítica literaria e historia del ensayo. Publicó artículos en revistas como Espacios y Filología.

### Adrian Cangí

Ensayista, doctor en Sociología y en Filosofía y Letras. Director de la Maestría en Estéticas Contemporáneas Latinoamericanas (UNDAV). Dirige el Proyecto de Investigación "Imágenes del pueblo" (UNDAVCyT). Es autor de *Gilles Deleuze. Una filosofía de lo ilimitado en la naturaleza singular* (2010) y, en colaboración, de *Linchamientos. La policía que llevamos dentro* (2015) e *Imágenes del Pueblo* (2015). Ha escrito sobre Spinoza, Nietzsche, Bergson, Foucault y Simondon en libros colectivos y revistas especializadas; y prologado libros sobre Néstor Perlongher, Roberto Echavarren, César Aira, Wilson Bueno, Leonardo Favio y Jean-Luc Godard, entre otros.

### Arturo Carrera

Escritor. Fundador con César Aira de la revista literaria *El Cielo* (1966). Como promotor de la literatura ha participado en lecturas, talleres y conferencias en la Universidad

de Nueva York y la Universidad de Los Andes (Venezuela), entre otras instituciones. Escribió sobre la obra de artistas plásticos y colaboró en la creación de catálogos de galerías de arte y museos de diversas naciones. En su extensa obra poética se destacan los poemarios *Mi padre* y *La construcción del espejo* y, entre sus ensayos, *Nacen otros* y *Ensayos murmurados*. Tradujo a numerosos autores franceses e italianos.

## María Coira

Decana de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Sus publicaciones abarcan la reseña "Sobre Gramuglio: intervenciones críticas" (2015, *Boletín del Centro de Letras Hispanoamericanas*) y artículos como "La serpiente y el nopal. Historia y ficción en la novelística mexicana de los 80" (2009), "Ciudades y crímenes argentinos recientes en claves novelescas de Jitrik y Piglia" (1999) y "Versalles del horror" (1995). Junto a Rosalía Baltar y Carola Hermida ha editado *Escenas interrumpidas de la literatura argentina* (2006).

## Laura Estrin

Enseña Teoría Literaria y Literaturas Eslavas, y es investigadora del Instituto de Literatura Argentina (UBA). Ha publicado *César Aira. El realismo y sus extremos* (1999) y *Literatura rusa* (2012). Escribió ensayos en publicaciones como *Boedo. Políticas del realismo* (2012) y *Las políticas de los caminos* (2009). Fundó Santiago Arcos Editor, dirige la serie de autores argentinos en Letranómada y la de traducciones de Año sluz. Seleccionó y prologó *La reserva Pushkin* y *El oficio* de Dóvlatov (2016), *Poesía lírica* de Maiakovski (2015), la *Tercera fábrica* y *Érase una vez* de Shklovski (2012) y las *Cartas* de Chejov (2010), entre otros. Tres de sus poemarios son *Parque Chacabuco* (2004), *A maroma* (2010) y *Tapa de sol* (2012).

## María del Carmen Ledesma

Licenciada en Letras por la UNC y Doctora en Diseño por la UBA, se especializa en Teoría y Crítica del Diseño y Semiótica de la Imagen. Es profesora titular regular de Comunicación en la FADU-UBA e integra Comisiones de Doctorado en la FADU-UBA, la FADU-UNL y la UNER. Dirige la Maestría en Estrategia y Gestión en el Área de Diseño de la UNNOBA. Es autora de *Diseño Gráfico, una voz pública*, y coautora de *Diseño y Comunicación. Teoría y enfoques críticos*, así como de *Comunicación para diseñadores*. Ha publicado artículos en revistas nacionales y extranjeras.



## Milita Molina

Escritora y traductora. Publicó *Mi ciudad perdida* (2012), *Melodías argentinas* (2008), *Los sospechados* (2002) y *Fina voluntad* (1993). En 2002 tradujo los *Prefacios* que Henry James escribió especialmente para la llamada edición de Nueva York, de 1905. Ha traducido artículos sobre Samuel Beckett y textos de Raymond Federman y W. Burroughs, entre otros autores. Fue profesora de Literatura del Siglo XIX en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. En la actualidad prepara su libro de artículos sobre literatura, agrupados bajo el título *La misma música*.

## Jorge Panesi

Profesor titular de Teoría Literaria e investigador en las Universidades de Buenos Aires y La Plata. Sus ensayos aparecieron tanto en libros y revistas especializadas como en medios culturales y de prensa de nuestro país, América Latina, Europa y Estados Unidos. Ha escrito acerca de Cambaceres, Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo, Manuel Puig, Juan José Saer, Néstor Perlongher y Tamara Kamenszain. También sobre los vínculos entre literatura y filosofía a propósito de Jacques Derrida y de Walter Benjamin. Es autor de un libro sobre la obra de Felisberto Hernández. En 2000 reunió buena parte de sus escritos en el libro *Críticas*, de inusual repercusión y con varias reediciones.

## Diego Peller

Es doctor en Letras, docente de Teoría Literaria en la Universidad de Buenos Aires, crítico y ensayista. Ha publicado artículos y reseñas en diversos medios culturales y académicos nacionales e internacionales. Integra el comité editorial de la revista *Otra Parte* desde 2006. Prologó la reedición en 2010 de *Conciencia y estructura* de Oscar Masotta. Es autor de *Pasiones teóricas. Crítica y literatura en los setenta* (2016).

## Dardo Scavino

Fue profesor de Filosofía, Literatura y Pensamiento Político Latinoamericano en las Universidades de Buenos Aires, Burdeos y Versalles. Trabaja actualmente en la Universidad de Pau (sudeste de Francia). Su obra publicada incluye *Rebeldes y confabulados: narraciones de la política argentina* (2012), *Narraciones de la independencia: arqueología de un fervor contradictorio* (2010), *El señor, el amante y el poeta: notas sobre la perennidad de la metafísica* (2009), *Saer y los nombres* (2004),

*La filosofía actual: pensar sin certezas* (1999) y *Barcos sobre la pampa: las formas de la guerra en Sarmiento* (1993).

## Susana Romano Sued

Licenciada en Letras Modernas y en Psicología por la UNC. Doktor der Philosophie por la Universität Mannheim. Titular Plenaria de Estética y Crítica Literaria Moderna de la UNC e investigadora superior del CONICET, donde dirige en el CIECS el Programa Multilateral Interdisciplinario EST/ÉTICAS. Visitante en numerosas universidades e institutos científicos del país y el exterior, por su labor científica recibió el Premio Nacional Bernardo Houssay al Investigador Consolidado. Su ensayo "El canon y lo inclasificable en *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sabato" fue distinguido con el Primer Premio Internacional de Ensayo Lucian Freud. Es autora de volúmenes de poesía y narrativa traducidos a varias lenguas, también objeto de distinciones.



