

## Nicolás Rosa: los restos de la crítica

---

Carlos Surgi\*

CONICET - Universidad Nacional de Córdoba

FECHA DE RECEPCIÓN: 21-06-2020 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 15-10-2020

### RESUMEN

El presente trabajo estudia la condición negativa de la crítica como trabajo de escritura en el ensayista argentino Nicolás Rosa (1938-2006). Para ello analiza las operaciones realizadas en un primer momento (1970-1987) desde una crítica de la significación hacia una condición negativa del sentido, lo cual anuncia no sólo una literatura por venir sino también una crítica que podría definirse como el porvenir del estilo.

### PALABRAS CLAVE

Nicolás Rosa; negatividad; crítica; escritura; ensayo

### *Nicolás Rosa: the remains of criticism*

### ABSTRACT

The present work studies the negative condition of criticism as writing work in the Argentine essayist Nicolás Rosa (1938-2006). To do so, he analyzes the operations carried out at first (1970-1987) from a critique of meaning to a negative condition of meaning, which heralds not only a literature to come but also a critique that could be defined as the future of style.

### KEYWORDS

Nicolás Rosa; negativity; criticism; writing; essay

### La orientación negativa<sup>1</sup>

Una de las aspiraciones de la crítica es alcanzar una síntesis que permita visualizar el absoluto al que, después de tanto y después de todo, se ha llegado si es que llegar significa detenerse en un lugar. Paradojas del ensayista que, no sólo va de un tema a otro sino de una a otra disciplina, de horizonte en horizonte, pero siempre por detrás de esa resolución de lo pensado que, en un momento, le implicaría detenerse, aunque su espíritu lo

---

<sup>1</sup> El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación "Escritura de la experiencia, escritura de la fascinación: pensamiento, vida y arte en el ensayo argentino contemporáneo"; la versión que aquí ofrecemos consta de otras dos partes: *Yo es el olvido, la deslectura, una voz y El discurso futuro del ausente*.

llame a continuar por detrás de lo que ha entrevisto como *inalcanzable*. Por lo tanto, no importa si la formulación final es clara o si el sistema que la valida es arduo y por demás intrincado para quien replique la experiencia de aventurarse tras esa síntesis; la fatalidad, en el transcurso o en la quietud del pensamiento, siempre nos dirá que la verdad es lo verosímil. Así, entre la belleza del pensamiento y la fidelidad a la verdad se debate la visión del absoluto que devela a la crítica; pero también, se resquebraja el proceder de ésta, pues ¿en qué momento belleza y verdad se han alejado? ¿En qué momento pensar puede ser solamente un estilo y la verdad una excusa para el despliegue de una forma?

Dejando de lado lo inquietante de estas preguntas, lo paradójico de la aspiración absolutista de la crítica es que toda aventura del pensamiento parte de la negatividad que en un principio es sólo un momento de dicha aventura. Sortear la oscuridad del intelecto, despejar la bruma de la mente, separarse del mundo para hacer de él un objeto es, en definitiva y por más accidentado que parezca, un modo de avanzar, una forma de alcanzar la afirmación del espíritu que se distancia de las materias engañosas y proteicas. Sin embargo, el sueño de la ciencia, en su sentido literal y en su sentido irónico, dicta que toda verdad es susceptible de opacarse, desgastarse, perder su brillo, dejar de fascinar y entonces, nuevamente, encerrar al espíritu en la noche más oscura. He aquí que por momentos las verdades a las cuales la crítica arriba tienen de admirable su procedimiento y su exposición antes que el lugar de verdad al cual transportan al espíritu, pues importa el modo en que un destino encuentra su forma y la inestabilidad de lo negativo que en el fondo de ella incuba su segura desaparición.

La crítica, entonces, posee una edad, diversos estadios, una historia de su relación con la fascinación y el terror ante lo espectral que por delante de ella se posiciona. Y es que tal vez la crítica lleva en sí la falsa presunción que la obliga a creer que el pensamiento como acto es ir de los fragmentos a su reunión, despojando así de su horizonte –en un simple movimiento, en un impulso voluntario– la sombra de la duda, la vacilación de su minoría de edad. Si esto fuera cierto la noción de crítica se vería reducida; pero por suerte triunfan las figuras difusas, regresan los espacios en blanco, los restos se apoderan del paisaje de la mente y, una vez más, la crítica hace lo que mejor sabe: emprender su fuga hacia adelante, volverse el ensayo de sus posibilidades.<sup>2</sup> La negatividad –que supone aquello por vencer y el lugar

---

<sup>2</sup> Todo pensamiento de la crítica tiene su origen en la aventura de la *Ilustración*, al menos en premisas fundamentales como *pensar es pensar la verdad en sí misma, la razón es un porvenir que lleva al reconocimiento de lo subjetivo en lo objetivo, la corrección de lo pensado se da en el horizonte de toda comunidad con otros*. Ni el sentido oculto, ni la intuición y menos que menos la soledad o la ausencia de leyes sirve a la razón cuando del acto de pensar se deriva una *orientación*, el poder de juzgar, lo que Kant señalara para el problema de las creencias suprasensibles como “principio subjetivo de razón”. Sin embargo, lo que hace de la crítica una práctica irreducible es la aspiración normativa de un sujeto

adonde no se puede estar— resulta ser el impulso en procura de un objeto y la borradura del camino por el cual llegamos a él; por lo tanto, debe salvarse, se debe tener como el infinito irrenunciable al cual mirar. Sin la proximidad de lo negativo no hay crítica posible.<sup>3</sup> Toda negatividad es entonces el modo de resistir de un objeto en tanto que aún guarda para sí un fondo de cosa, pero también, y luego de ser pensado, en tanto guarda una conciencia de resto. La negatividad es el regreso a ese lugar en donde el objeto vacila respecto de su nombre; la negatividad, como horizonte del ensayo y como lugar de la crítica, no es más que la destrucción de la falsa presunción respecto de los fragmentos reconvertidos en partes de una unidad; aún más, la negatividad, como retorno en el ensayo y como futuro de la crítica, es los restos de lo pensado en tanto que restos absolutos, en tanto que pasado, en tanto que fulgor como destello del fracaso. En definitiva, el tan deseado absoluto de la crítica es, o bien el *simulacro*, el disimulo, la mascarada de esos restos; o bien la presencia de los restos que la invención de un todo pretende erigir como una nueva totalidad que, por cierto, jamás será asequible al pensamiento en términos objetivos.<sup>4</sup> Y así, pensar críticamente es nunca acabar con lo pensado, es volver una y otra vez a la adversidad, a la aventura de lo negativo.

---

capaz de *darse a sí mismo* las orientaciones que rigen su actividad de pensar (Kant 2005: 48).

<sup>3</sup> Cuando Jean-Luc Nancy refiere que “una absoluta negatividad de lo Absoluto parece constituir toda la experiencia de este mundo, y su autoconciencia” (2005: 10), en realidad está señalando que, en esa negatividad, en esa separación de la conciencia, acontece lo que Hegel llama *sujeto*, el cual se constituye por medio del saber de *sí-mismo*, como así también de la negación de lo dado en general, o por la exposición a la inquietud del sentido. Pero si “el *sujeto* es lo que él *hace*, es su acto, y aquello que hace es la experiencia de la conciencia de la negatividad de la sustancia”, podríamos preguntarnos ¿en dónde acontece dicho hacer, en qué lugar recóndito de la separación experimentada se figuran los objetos de tal aventura? La crítica como negatividad de lo Absoluto podría entenderse como la exterioridad hacia la cual y en la cual todo hacer se vuelve movimiento, transformación, desplazamiento. Frente a la inquietud de transformarse y de transformar cuanto nos rodea, ya sea como presente o como pasado, la negatividad de la crítica aparece como la única aventura posible del sujeto, lo único capaz de resguardar, en la transformación de todo, el sentido crítico ya que, “el sentido nunca está dado ni disponible; antes bien, se trata de volverse uno disponible para él, y esta disponibilidad se llama libertad” (2005: 13).

<sup>4</sup> La noción de *simulacro* supone una nueva ontología que abandona los conceptos de modelo, copia, mimesis y representación; por lo tanto, su sola presencia señala una inversión del platonismo (Deleuze 1994: 255-280). Su privilegio por sobre la Idea, su no participación en la lógica de la identidad de lo Mismo y su re-presentación como forma de inscripción hacen de él una potencia que niega el origen anteponiendo el devenir. Por lo tanto, la escritura o la voz —huellas dejadas que indican la ausencia de ese origen— posibilitan una metafísica de la repetición, la cual, en su iteración y en su diferencia, despliega el problema de toda comunicación en la filosofía: la sustracción de la cosa, la violencia metafísica que se ejerce en el texto como lógica de lo binario (Derrida 1997: 91-261). Pero también el simulacro posee un uso figurativo estrechamente ligado al pensamiento filosófico. Por caso para Pierre Klossowski es un objeto fabricado que está ante nuestra presencia por otra cosa, y que, como tal, actúa intentando hacer visible lo invisible (Madou 1987: 89).

### Pulsión de saber

Para Nicolás Rosa escribir no es otra cosa más que hacer algo con los restos de lo pensado. Como ningún otro crítico, una y otra vez ha vuelto sobre la pregunta por la crítica, ya sea ejerciéndola de forma temprana, configurando los intereses al interior de ésta, o simplemente señalando las operaciones de escritura y lectura que la mantienen siempre expectante respecto a sí misma y su relación con el saber. De alguna manera la aparición de *Los fulgores del simulacro* proponía eso: reunir en la letra –en el lugar sintomático del discurso– el pasado de la propia actividad crítica y el presente de lo que ha quedado, suerte de temprana autobiografía de lo que se ha leído y escrito.<sup>5</sup> Sin embargo, la simple recopilación no sería tal si no viniera acompañada de un prólogo en donde las aspiraciones de la crítica parecían atenuarse tanto política como metodológicamente para avizorar la formación de un estilo, para señalar la implicancia de la letra en el cuerpo del sujeto que escribe. Muy temprano entonces el poder discursivo de Rosa se cristalizaba en formulaciones promisorias: pensar de nuevo con lo viejo o desear lo nuevo sabiendo que, indefectiblemente y como una fatalidad, lo nuevo también envejece; pero, sobre todo, sabiendo que lo viejo y lo nuevo puestos en movimiento le evitan al deseo la caída en la tan temida acedía.<sup>6</sup> Los años de lo que se ha escrito son así los años de la crítica, y en su reunión, la crítica puede leerse a sí misma como un saber hecho de usos y funciones, como un poder en contra del mismísimo poder. Bajo la luz de la recopilación,

---

<sup>5</sup> La recopilación que lleva adelante *Los fulgores del simulacro* funciona como “epílogo de una etapa de la crítica”, pero también, como rasgo del sujeto que en ella se deja leer en una extensa diacronía que va desde 1970 a 1986, y que, ante el paso de los años, no hace más que reacomodar, visitar, reescribir esos textos en su reunión o en su refundición para libros futuros. Aun ausentes de toda integridad, para Rosa en esos primeros textos hay algo más que rasgos formales: “Sólo sé que están allí y que quizás dan mayor fe de una insistencia que de cualquier consistencia” (1987: 7). Sin embargo, en el año 2003, es decir 16 años después y en una nueva recopilación –*La letra argentina. Crítica 1970-2002*–, Rosa extiende dicha diacronía incorporando nuevos ensayos, pero *manteniendo* el prólogo firmado en 1986, como si la *insistencia* continuara y, la esquivada *consistencia*, se escapara nuevamente en su reiterada imposibilidad. Previo a ello, en 1990, esta vez en *El arte del olvido*, “Estos textos, estos restos” se transforma –por fundición y por precisión, dos nuevas operaciones que maquillan y actualizan el texto de 1986– en el comienzo del ensayo titulado “Los fantasmas de la crítica”, en donde sirve de introducción a un largo trabajo sobre la especificidad de la literatura, la paternidad textual y los efectos de la lectura –temas que en 1986 se anunciaban de un modo un tanto velado (2004: 11-14). Por último, en 1997, esta vez en la contratapa de *La lengua del ausente*, la refundición recoge los episodios textuales de 1987 y 1990, pero esta vez para ponerlos en relación con una lectura que va “contra el sentido”. Como puede apreciarse, la escritura crítica se volverá consistente en las sucesivas actualizaciones a las que Rosa somete sus conceptos, en las nuevas orientaciones que, aquello que se ha leído, aquello que se ha escrito, adquiere con los años.

<sup>6</sup> Respecto de este temperamento del deseo Milita Molina señala que “Nicolás Rosa nunca necesitó que lo *animaran*: era un movimiento incesante que seguía en un seguir feliz, y encontraba en la repetición siempre lo nuevo y eso es no confundir el movimiento con el agitar de brazos; moverse es persistir, repetir la «mismidad» como la llamaba Nicolás; moverse es no cometer Acedía” (2018: 23).

los textos producidos releen y reescriben los alcances críticos que no escapan al propio sueño arqueológico de engrosar un pasado por leer; pero por supuesto, en la recopilación lo arcaico y lo moderno de la escritura arrojan sobre esos textos la condición de ensayos propios de un tiempo y un lugar subordinados a una crítica futura que no hace más que interrogar a “la cosa literaria” (1987: 10).<sup>7</sup>

De este modo, pensar críticamente no es más que persistir en lo negado; y en la negación es la crítica quien encuentra su lugar y su función. Para Rosa la respuesta al lugar del pensamiento es también la respuesta a la función de la crítica: “¿Dónde se ejerce la crítica? ¿Dónde, el pensamiento? El espacio institucional es el espacio de la exclusión, de la exclusión de la literatura” (1987: 15). Por lo tanto, si la literatura es el término excluido de los discursos, si ella es aquello que se resiste por afuera de lo que ha sido reducido a su ser de objeto, si literatura lleva consigo la parte maldita de su propia representación, su carácter irrepresentable, es indudable entonces que la autonomía a la cual la literatura ha llegado está en un punto de no lugar, en una exterioridad absoluta, en el sitio adonde lo que cae está en falta y en donde la falta hace a lo que es excluido. Pero por tranquilidad, la exclusión también es producto de la mala fe llevada adelante por la literatura. ¿Dónde reside aquello que la literatura misma no ha querido leer o no ha sido leído como literatura? ¿Adónde descansa lo que lee el exilio y el destierro que la propia institución literatura produce? ¿Cómo leer lo que hay de literario en otros discursos que aun así la niegan? Si la literatura se define por “una falta histórica, sociológica, psicoanalítica (para mencionar los saberes dominantes) que la revela como lo faltante del discurso social, como lo no-dicho del discurso colectivizado, como borde o excresencia de lo plenamente lingüístico” (1987: 11), ¿de qué modo la crítica podría entonces dar cuenta de ello sin ser un discurso de lo excluido que, en lugar de dar cuenta de la exclusión de un objeto, en realidad escribe su propia exclusión?

Seducida por ese lugar del mal que fascina, la crítica también se piensa como una aventura por afuera de lo posible de toda aventura. Sostener que “deberíamos hacer de la crítica un discurso autónomo” no es una ilusión que pretenda ver en la verdad el fin de la tan pretendida autonomía, sino más bien todo lo contrario: el deseo de autonomía para la crítica eleva a ésta al nivel de sus objetos; la descentra de la institucionalidad misma. Lejos de todo dictamen positivista, que haría de los objetos el lugar de verdad de las categorías antes que el lugar de una experiencia de la verdad, la crítica se

---

<sup>7</sup> El término “la cosa literaria” aparece en 1986 en relación con la escritura como aquello que ésta merodea, circunda, intenta asediar para toda definición, y es empleado, en palabras de Rosa, “a falta de términos menos enigmáticos”, para referirse a lo que Blanchot llama “el corazón maligno de todo relato” –el siempre faltante sentido último de lo significado (1987: 10). Sin embargo, recién en 1990 se precisa la procedencia de este término en *La folie et la chose littéraire* de Shoshana Felman, no sin que Rosa señale, perspicazmente, que su indefinición lo lleva a rastrear el término “cosa” en Heidegger (Das Ding), Freud (parte) y Lacan (falo), para así poder hablar de ella “como la producción imaginaria determinada por el régimen de lo Simbólico” (2004: 78).

vuelve reflexiva justamente por medio de la *ficcionalidad* que reclama para sí:

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 nivel y por lo tanto su mismo rango de ficcionalidad (1987: 10-11).

Así, la función de la crítica no es más que leer lo negado por la literatura, pero en la tensión política que la circunda: el paso entre Escila y Caribdis de lo universal y lo particular; y a la vez, en esa tensión de su deriva hacer coincidir la vida psíquica de la lectura con un horizonte de expectativas que, en la elección de los objetos, lee también un procedimiento, un modo de ser frente a la literatura. La crítica ficcionaliza el saber desde un sustrato biográfico que no es más que el modo de leer lo que se lee, la relación que se establece entre un sujeto y un objeto a través de la lectura antecediendo a la escritura, pero llamando ya a ésta última por medio de estrategias de olvido. Por lo tanto, existe una anterioridad, un presumible origen, una lectura en el presente que es tributaria de otra lectura que lee todo cuanto la antecede. El saber de la crítica es entonces una adquisición, una disputa en el marco de lo real y en el fondo de lo íntimo, un hecho objetivable bajo la premisa de una novela de formación en la cual, desde ya, no importa tanto *lo leído* sino el modo en *cómo se lee*.<sup>8</sup> Asistido por lo que Rosa llama una pasión, es decir, lo propiamente de uno aun en la ajenidad que nos lo endilga, el crítico asimila saberes teóricos de diversas procedencias – arcaicos, modernos y hasta contradictorios–; pero, en el fondo, no hace más que responder a su deseo por desplegar “una lectura transferencial en donde el sujeto se aniquila en el objeto” (1987: 12).<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Esta premisa significó una investigación sobre *la historia de la crítica literaria argentina* en la cual Rosa no sólo construye el objeto de su desvelo, sino también el territorio que lo circunda. Ver “Veinte años después o la «novela familiar» de la crítica literaria”, en *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina* (1999: 321-347).

<sup>9</sup> Con respecto a la formación de un estrato de lecturas en donde es posible leer el cómo se lee lo que se lee, Judith Podlubne, en varios artículos, ha ido configurando una suerte de biografía intelectual de Nicolás Rosa que de manera rigurosa y precisa lo transparenta hasta en sus más mínimos detalles, sobre todo en los años de formación. A grandes rasgos podríamos decir que para Rosa leer es discutir, traducir y modernizar el entorno inmediato en el que se encuentra. Desde sus primeras colaboraciones en los diarios *Democracia* y *La capital*, a partir de 1956, Podlubne enfatiza que “actuaba como si siempre se hubiese sentido escritor. Las lecturas de las colaboraciones estimulan esa imaginación. Son textos de juventud, escritos con pomposidad y arrogancia veinteañeras. En 1956 tiene 22 años. Los cuentos son pretensiosos, profundos, dramas psicológicos con empeños metafísicos (...) Las notas y los artículos son concluyentes, de opiniones tan rotundas como candorosas, quisquillosos, de los que buscan la quinta pata al gato para lucirse con la observación de faltas baladíes” (2020:112). Aunque artículos como “Crítica y críticos” o “Problemática actual de la novela” señalarían que ya en esos años se manifiesta “una enfática embestida contra la crítica impresionista, patrocinada por Anatole France” y también, “la defensa corporativa de una compañía a la que Rosa no pertenece todavía, pero sobre la cual ya ha

La pasión crítica es por supuesto subjetiva, hace a lo particular –la felicidad o la desazón biográfica–; y hace también a lo general –la lectura como dispositivo de figuración: somos lo que leemos, lo leído nos hace ser–. Sin embargo, la pasión crítica hace también a los resultados de su lectura y su rigor, a la disputa por aquello que modeliza el estilo por venir. Por lo tanto, hay una relación de sacralidad con la pasión lectora, casi una suerte de destino prefigurado y, desde ya, en esa sacralidad se inscribe la posibilidad de profanar el sentido de lo leído, se inscribe la necesidad de excluirse de toda comunidad por medio de la vocación singular que lleva a padecer en soledad la lectura. Ni la lectura política –perecedera, condenada a la moda, reducida a un afuera de la lectura– ni la lectura estética –tan impostada como los prejuicios mismos de utilidad, procedencia y valor– pueden contra la subjetividad que se monta en la lectura. La pasión se corresponde entonces con una figuración autobiográfica del crítico, quien al leer *transparenta el acto de leerse*:

Por obra de una alucinante metabolización convertí a toda la literatura que me sirvió de alimento –de Homero a Bourroughs, de 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, donde lo real de mi cuerpo y la triunfante impostura de lo textual todavía hoy viven en conflicto permanente y por momentos demasiado vívido (1987: 13).

Así la lectura crítica va dejando huellas de cómo se leyó lo que se lee, de cómo la lectura posibilitó una orientación en el estilo de la crítica; y, por lo tanto, la crítica siempre registra un pasado de la lectura que, como tal, sólo

---

depositado sus ambiciones”. Aun así, esos primeros pasos, esos primeros textos, sirven como pasado de la lectura transferencial, ya que habilitan para interrogarnos respecto a “cómo habría llegado Rosa a transformarse en pocos años en el primer traductor de Barthes al español, y en uno de los primeros barthesianos entre nosotros, cuando en 1956 se muestra encaminado a ser Raymond Picard. ¿Qué habría pasado en la vida y la biblioteca de ese joven mesurado, objetivo y bienintencionado, para que su lengua crítica se convirtiera en una de las más personales, mordaces e inteligentes de la crítica argentina?” (2020: 114). Tal vez la respuesta a ese interrogante esté en el rastreo que Podlubne hace de los años por venir, cuando en 1964 Rosa pasa a formar parte de la revista *Setecientosmonos*, en donde la traducción puede entenderse como un leer apasionado en relación con saberes diversos que se quieren incorporar para usarlos como las armas de la crítica: “Imbuidas de un retrospectivo hálito fundacional, las traducciones de *Setecientosmonos* responden a las necesidades y la ansiedad que definen los aprendizajes de Rosa, antes que a decisiones editoriales o perspectivas compartidas por sus miembros. La revista funciona como el ámbito de presentación, elaboración y difusión de esos nuevos aprendizajes. En sus páginas, Rosa introduce, glosa, parafrasea, discute y usa esos saberes diversos y todavía inestables. *Setecientosmonos* cuenta la novela de formación del crítico: las primeras elecciones teóricas, los vínculos e influencias iniciales y sus tentativas heurísticas” (2016: 290). Para ahondar en la labor específica de la traducción, recomendamos el excelente artículo de María Coria, quien señala que en Rosa “no se trata de una mera traducción horizontal (...) sino de una imbricada trama de afinidades, amores y distancias. Una trama que entrelaza, con innegable aire de familia, lo erótico con lo teórico” (2016: 85).

---

se puede leer en el presente de su escritura, en el fantasma más concreto y a la vez más difuso de la crítica: la *intertextualidad*.<sup>10</sup>

### Un retorno borroso

El pasado de la lectura es problemático, ya que siempre vuelve como reminiscencia o como desconcierto del acto mismo de afirmación o negación ante un saber ajeno que, en tanto que diferente –pero también en tanto que afín por esa misma diferencia– fascina como para reducirse a la ingenua ficción de un mito de origen en el que jamás participamos. De este modo si lo leído se invisibiliza o se transparenta en lo escrito, es porque aún en la ficción del origen la primera palabra o el primer trazo necesariamente pertenecen a un acto anterior, a una autoría que está por afuera de la escena del origen.<sup>11</sup> Leer –del mismo modo que escribir– es una forma de borrar esa autoría anterior que no nos pertenece. Sin embargo, más que borrar la crítica debe saber olvidar, debe hacer de ello un arte, un procedimiento de la inteligencia. Indudablemente el olvido es un modo de la distinción crítica; saber qué olvidar y qué no hace a una valoración indirecta del pasado. Por lo tanto, el modo de leer decide el destino de la crítica, y para ello el discernimiento es una de las principales astucias con las que se cuenta. Sin la astucia del discernir no hay presente de la crítica o crítica en el presente; la astucia del discernir es el modo de ser de la crítica en relación con ese presente que, indefectiblemente, volverá como pasado, sedimentará el suelo arqueológico con textos que, al fin y al cabo, no son más que restos, no son más que una reescritura continua del fantasma de lo leído borrándose en lo escrito. Así, asumir ese presente para participar de él –pero también para tener la astucia suficiente como para proyectarlo en el futuro del estilo por venir, como para hacerse contemporáneo de un pasado que no siempre se pretende propio en su totalidad– es uno de los tantos modos

---

<sup>10</sup> El término *intertextualidad* ha sido trabajado por Rosa desde la lingüística y la semiótica, pero sobre todo desde el psicoanálisis, en tanto que se inscribe en un campo imaginario que es “parte de la novela familiar de la teoría contemporánea” que, como uno de los fantasmas de la crítica, busca “conseguir la separación de la autoridad paterna a partir del rechazo y cuestionamiento del saber paterno”. Por lo tanto, es “un intento por resolver imaginariamente aquello que acontece como obstáculo en lo Real: el olvido”, y también, en tanto que negación y afirmación de toda paternidad textual, la *intertextualidad* es “una relación triádica donde se ejecutan las articulaciones de los ritos de parentesco textual, sometida a las determinaciones históricas y sociales en el registro de lo imaginario y sobredeterminada simbólicamente por el Otro Textual” (2004: 25, 27 y 28).

<sup>11</sup> Habría que señalar que en Rosa la escena del origen es una y otra vez interrogada por medio de lo totémico, la asignación del Nombre, la filiación de los textos como restos, la inscripción en una descendencia o la presencia de un fósil inductor –suerte de hilo de Ariadna, para el primer instante representativo de la cultura. Sin embargo, la pregunta por el origen remite y afirma la potencia del simulacro: “La pasión etimológica elabora, y creo que forma parte de muchos discursos contemporáneos, incluso el de Freud –su discurso habla del *fósil inductor*– una remota pictografía: el elemento rupestre, el significante rupestre originario; con esta decepción, cuando creemos llegar al origen, ese origen se nos escapa. No hay origen, lo que hay son mitos retrospectivos del origen” (1992: 68).



de distinción que la crítica se permite por medio de las licencias del ensayo.<sup>12</sup> Cómo leer entonces la Fenomenología del cuerpo, la conciencia y el mundo, cómo pensar las primeras formas del Estructuralismo y sus propuestas de un sistema inmanente a lo real; o de qué modo trazar en la literatura argentina su particularidad y su carácter universal que permita apropiarse de la psicología existencial de Sartre para aplicarla a la novelística de David Viñas es para la crítica un modo de buscar *su lugar en el presente*; pero también, un modo de hacerse presente por medio de las astucias del olvido.<sup>13</sup>

En *Crítica y significación* Rosa es lo suficientemente astuto como para llevar adelante una operación de lectura que, con precisión quirúrgica, secciona los restos de lo que fuera la Fenomenología y el Estructuralismo en sus vínculos con la psicología, la semiótica y la lingüística, para así mostrar el presente de la crítica a través de las apropiaciones que la lectura de Viñas ha hecho del existencialismo, no sólo para el pensamiento político-literario sino también para su novelística. El hecho es cómo leer la propuesta crítica de *Contorno* sin quedar presa del *contornismo* que subordina cualquier hecho estético a la dinámica de lo político. Por lo tanto, se trata de una operación que lee en lo no leído una forma de leer lo que se ha leído; y que hasta llega a señalar lo que debería haberse leído en tanto que modo del leer. Al consabido ensayo sartreano de moral política *¿Qué es la literatura?*, Rosa adjunta los extremos de *Contorno* leídos por Masotta, Correas y Sebrelí (*San Genet, comediante y mártir, El ser y la nada* –sobre todo su último apartado, *Crítica de la razón dialéctica, Los caminos de la libertad, Las palabras*–) pero desde una nueva perspectiva: una psicología existencial que pueda trascenderse en una forma legible de lo real (Freud, Lévi-Strauss) y que se traduzca en un sistema de signos (Barthes, Benveniste, Lacan). De este modo lo que queda para leer por la crítica es una literatura materialista y autorreflexiva, cuyo origen es lo que ésta ha leído y cómo lo ha leído, y que aquí y allá trasluce tensiones, diversas dicotomías en la estructuración de lo real; pero, sobre todo, deja observar un predominio de la acción como impulso ordenador del mundo: “En el dualismo refractante de Viñas, la acción se presenta como posibilidad única de la realización del mundo” (1970: 15). Desde esta premisa Rosa leerá el borde de una metafísica en retirada: espíritu/cuerpo, contemplación/movimiento, profundidad/

---

<sup>12</sup> Para un estudio de dichas licencias ver el artículo de Rosa titulado “La sinrazón del ensayo”, en *Historia del ensayo argentino. Intervenciones, coaliciones, interferencias* (2003: 13-88).

<sup>13</sup> Respecto de los modos de recepción de la Fenomenología y el Estructuralismo –lo cual habilitaría señalar un cambio de paradigma en la crítica literaria argentina al ir de Sartre a Barthes y de este a Lacan, o si se quiere, de lo que significó *Contorno* y la lectura que de ese movimiento se hizo entre los años sesenta y setenta hacia el Estructuralismo y su versión post–, ver el excelente artículo de Judith Podlubne, “La pérdida de la inocencia. Los primeros lectores de Barthes en la crítica literaria argentina: Masotta y Rosas” (2017: 899-921). Por otro lado, para un estudio de los vínculos entre teoría literaria francesa y los primeros años de formación de Nicolás Rosa ver el ensayo de Max Hidalgo Nácher titulado “Imaginación crítica de Nicolás Rosa” (2017: 39-68).

superficie, pero también, el porvenir de la crítica por medio de su camino negativo: antes que la interioridad subjetivista, antes que la reducción política, antes que la trascendencia moral de la crítica Rosa lee el valor teórico inscripto en los objetos, la potencia fantasmal que los anima, la *textualidad de las superficies*. Como podemos apreciar, la crítica debe cargarse de espesor semántico y metódico, y en ello, decodificar un mundo aún por revelar en los modos del ser:

La corporalidad es la carne en acción, es decir en el tiempo, en la historia. El mundo del movimiento, o mejor una pulsión de movimiento, es el mundo de las novelas de Viñas. La movilidad, el espesor, la densidad, la reptilidad, la contracción, la fractura, la violencia y la incomodidad revelan la corporalidad actuante: hacen del ser lo que es: magnificencia pura de la acción (1970: 15).

Una lectura del cuerpo supone así una lectura de lo que acontece en su superficie, adonde la acción rompe, contrae, fractura la unidad de cualquier objeto. Sin embargo, una lectura de ese tipo debe traducirse en un signo y un valor que, aun así, no reduce el poder de ese cuerpo. Y una crítica de lo singular apunta a evidenciar las pasiones de ese cuerpo, pero esta vez en un código, en un sistema, en un bien transferible más allá de lo particular de cada escritor:

De una u otra manera todo escritor es siempre un mandato puesto que posee por excelencia un bien de la comunidad: la lengua (...) El único bien de que dispone Viñas es un bien que, como el cuerpo, es sumamente incierto: las palabras. Y estas palabras elaboran una escritura que es ambigua porque, de hecho, se comporta como una escritura moral” (1970: 87).

Ante la incertidumbre que deparan las palabras, pero también ante el fondo moral e ideológico con el que se carga el lenguaje, si el escritor se ve acorralado sabe que sólo cuenta con la escritura, pero en un sentido de escritura-antimoral, es decir, según la orientación de la subjetividad que el propio escritor le otorga. De este modo el lenguaje se vuelve superficie, el lugar adonde las palabras estructuran los diversos simulacros que hacen al funcionamiento de la significación –leitmotiv barthesiano (1987: 315)–; y adonde también es posible poner de manifiesto la intencionalidad moral que cree estar por delante del lenguaje y la literatura. Así para la crítica el cuerpo de la lengua más que un objeto expuesto por mostración estética es un artefacto subordinado a un fondo de sentido, a una exposición moral que se orienta tras el realismo y lo puramente ideológico. Rosa opta entonces por *abandonar* el camino de una representación estética que, al fin y al cabo, queda reducida a lo que se muestra como reflejo de lo que se piensa; y opta por una lengua muy cercana al habla, a lo irrepresentable, que sólo así puede situarse en un punto de significación: “No nos interesa destacar ahora la precaria configuración estética con que Viñas procede, en todas sus novelas, a presentar esta situación, pero sí detectar su significación en el texto” (1970: 29). El punto de significación de toda lengua es la escritura, la acción,

el movimiento, la torsión en la cual se pierde como tal; por lo tanto, la crítica iría por detrás de una representación ya no atendida a un sistema de signos, sino a la *deriva* en la cual los signos pueden extrañarse, ese afuera ya sin margen y sin referencialidad, sin fondo y sin previsibilidad. Sólo el extravío de la escritura, que barthesianamente debe optar entre placer y goce (1982: 123), entre reflexión ante el saber que se tiene del objeto, y el saber que se tiene de cómo se sabe lo que se sabe, puede torcer la moral del escritor, puede volverla lo suficientemente engañosa en las palabras que la expresan como para dejarla sin efecto pero a la vez, también para que ese efecto sea lo que el crítico contempla fascinado: aquello que autoritariamente la lengua deja decir, y aquello que el sujeto perverso le hace decir a esa lengua.

Rosa piensa una escritura sin objeto, sin obra, sin autor, *aún por venir*; es decir, piensa a nivel teórico lo que ni siquiera por negación acontece en la literatura argentina. Presa de un estilo cuyo objetivo es “romper la interioridad del estilo burgués” (1970: 98), Viñas sólo hace de la exterioridad del cuerpo y la acción un fenómeno aun reducible a una contra-moral; y es que entre la trascendencia histórica y la unicidad de un proyecto personal, entre la disolución y la ubicuidad, ante la laceración de la lengua y el correcto goce de la disposición de las palabras como simple materia, su escritura se muestra como una mediación ambivalente, pues “se propone como desmitificadora, correcta y realmente intencionada y, paralelamente, como un camino de salvación personal, abstracta, irreal y difusa” (1970: 96). La escritura por venir que Rosa intuye en su análisis pone en evidencia que lo político ya no es una condición privativa del autor y su intencionalidad, ya no es una condición objetiva que emana de la superestructura y se vuelve forma por prepotencia subjetiva; por lo tanto, lo que comienza a escucharse en el cuerpo de la letra es una política de la lengua que, en todo caso, se impone sobre las inflexiones de la voz en los síntomas del discurso antes que en la voluntad de autoría. Y es que la fascinación por una literatura que pone en el centro de la escena la potencia de la materia lleva a Rosa a pensar en una crítica más próxima a la obediencia del método. Su lectura de Sartre – leído años antes por *Contorno*, y ahora leído en la distancia crítica que prescinde de la figura de su autor– sigue en Genet los procedimientos y ejemplos de una psicología existencial que al partir de “una concepción extremadamente subjetiva del mal como reconocimiento de la existencia del otro” (1970: 114) busca necesariamente hacer del Mal un producto cultural.<sup>14</sup> Nacida en la interioridad, en la fabulación, en el deseo de

---

<sup>14</sup> Habría que señalar que *Crítica y Significación* tiene un estado previo en un texto y en un nombre, nos referimos al artículo de Rosa “Sexo, traición, Masotta y Roberto Arlt”, publicado en la revista *Setecientosmonos* N° 6 de 1965, y sólo reeditado en 1989, en *David Viñas y Oscar Masotta. Ensayo literario y Crítica sociología* (AA.VV. 1989: 31-41). Como señala Podlubne sobre este texto: “Masotta instauro el futuro. La nota sobre *Sexo y traición en Roberto Arlt* es un elogio del método. La inteligencia con que el crítico dispone de los recursos que le brinda la fenomenología existencial alerta sus interpretaciones contra las recaídas contenidistas, al cabo ineludibles en la crítica sociológica. Rosa advierte que las lecturas de Sartre, del *Saint Genet*, y de Merleau Ponty, a quienes él está traduciendo en

singularidad que transgrede los juicios morales, la experiencia de Jean Genet procede de la soledad y se encamina hacia ella. En tales condiciones esta búsqueda del ser que resulta incesante es lo que interesa a Rosa, no tanto por su estrecho vínculo con el Mal que, al fin y al cabo, es una variación de un problema filosófico, sino más bien por la *condición negativa* de la soledad que, como signo de distinción, altera los valores de lo social y se transforma en una letra para la cual no hay cuerpo posible, salvo aquel que el discurso construye como lugar de lo imaginario. Si la soledad es una aventura negativa emprendida por Genet, si esa aventura cuenta con un cuerpo en el cual se inscriba como tal, ese cuerpo es la literatura, pero esta vez entendida “como procedimiento de destrucción”, ya que “el Mal absoluto es imposible, no tiene realidad sino a través de lo imaginario” (1970: 121). Sólo la perversidad asegura la contundencia literaria, sólo la impostura de la letra lleva hacia la negatividad, siempre y cuando –señala Rosa criticando la flaqueza de las interpretaciones sartreanas, y saliendo al cruce de ellas con la atenta lectura de Blanchot– “la obra tome el lugar del gesto”, ya que “la literatura es una experiencia total, un problema que no soporta límites, que no soporta ser reducido a una cuestión de lenguajes, aunque este sea el signo más evidente, su clave más significativa” (1970: 134).

Extremando Sartre y la Fenomenología que acompañó los análisis literarios previos y contemporáneos al desembargo de una teoría de matriz lingüística (Barthes, Derrida, Kristeva), Rosa intuye que lo literario es aquello que está por afuera de la significación, aquello que la excede y la desborda y que, por momentos, hasta deja de entenderse como lo propio de la literatura. Frente a ello resulta imposible para la crítica mantener un discurso denotativo; su cercanía a lo tratado, su proximidad con aquello que está lejos de toda proximidad supone el despliegue de “un pensamiento metafórico” (1987: 112-113). Ganada por la ficción de la literatura la crítica se vuelve ficcional, pero en sus procedimientos y en el empleo de lo verosímil como un acercamiento a la verdad; y también, desde ya, en el empleo del estilo como proximidad a la cosa tratada, pues lo que deslumbra, lo que fascina, aquello que se singulariza en la extrañeza de la forma, sólo puede ser replicado en la conciencia crítica del simulacro, en el método de la ficción crítica, en el camino de sus metáforas.<sup>15</sup>

Por lo tanto, si el sentido es aquello que ya ni siquiera el texto mismo resguarda, es indudable que para la crítica la escritura debe ser la materia por trabajar, pues aún en la ausencia del sentido ella es lo que puede desplegarse en dicha ausencia. Pensar, leer, tratar lo que acontece como

---

ese momento para *Setecientosmonos*, promueven en Masotta una forma de concebir el vínculo entre obra y realidad, entre literatura y política” (2016: 165).

<sup>15</sup> En el prólogo a su último libro Rosa sostiene que en la metáfora hay una insistencia metódica que lo acompaña desde el principio: “Pero cuando [el discurso] se enfrenta a las cosas no puede establecer ninguna conveniencia ni ninguna afección. Por eso recurrimos a las palabras, a los discursos, a las metáforas. El mundo –nuestro mundo– está lleno de figuras y de metáforas, vivimos en los circunloquios, en sus desfiguraciones, en sus controversias, en sus denodados esfuerzos por explicar lo inexplicable” (2006: 5-6).

*materia in-tratable* del lenguaje es pensar de nuevo los alcances críticos del tratamiento del objeto; pero también, es divisar el límite ideológico en el cual se vislumbran las operaciones de la crítica.

\* **Carlos Surghi** es doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Investigador del CONICET en el Instituto de Humanidades. Profesor en la cátedra de Literatura Europea Comparada de la Facultad de Filosofía y Humanidades y en la cátedra de Metodología de la Investigación Literaria de la Facultad de Lenguas. Ha publicado los libros de ensayo *Abisinia Exibar* (tres ensayos sobre Néstor Perlongher) (2009), *Los nombres del fantasma* (2010), *Batallas secretas* (ensayos sobre la ausencia de la literatura), *La experiencia imposible* (Blanchot y la obra literaria) (2012) y *Orientaciones invisibles* (ensayos sobre el paisaje) (2016). Ha dictado cursos de postgrado en diversas universidades de Argentina y del extranjero. Numerosos ensayos suyos se han publicado en revistas científicas de todo el mundo. Ha publicado también los libros de poemas *Mujeres enamoradas* (2006), *Regalo de bodas* (2007), *Villa Olímpica* (2012) y *Lecciones de romanticismo alemán* (2018).

## Bibliografía

- AA.VV. (1989). *David Viñas y Oscar Masotta. Ensayo literario y Crítica sociológica*. Rosario: ediciones Paradoxa.
- Barthes, Roland (1982). *El placer del texto y lección inaugural*. México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- Coria, María (2016). "Nicolás Rosa traductor de Barthes: la crítica en tanto escritura". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, Año 5, Nº 9, marzo. 83-90.
- Deleuze, Gilles (1994). *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, Jacques (1997). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Hidalgo Nácher, Max (2017). "Imaginación crítica de Nicolás Rosa". *El taco en la brea*, Año 4, Nº 5, mayo. 39-68.
- Kant, Immanuel (2005). *Cómo orientarse en el pensamiento*. Buenos Aires: Quadrata.
- Madou, Jean Pol (1987). *Démons et simulacres dans l'oeuvre de Pierre Klossowski*. París: Klincksieck.
- Molina, Milita (2018). *Nicolás Rosa*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Nancy, Jean-Luc (2005). *Hegel. La inquietud de lo negativo*. Madrid: Arena libros.
- Podlubne, Judith (2016). "Entre Contorno y Los libros, los críticos universitarios en Setecientosmonos". *452ºF. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, Nº 14. 157-174.
- Podlubne, Judith (2016). "Setecientosmonos y la modernización de la crítica literaria argentina". *Cuadernos de literatura*, Vol. XX, Nº 39, enero-junio. 270-295.

- Podlubne, Judith (2017). "La pérdida de la inocencia. Los primeros lectores de Barthes en la crítica literaria argentina: Masotta y Rosas". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXIII, Nº 261, octubre-diciembre. 899-921.
- Podlubne, Judith (2020). "Nicolás Rosa, la juventud del crítico". *Revista La palabra*, Nº 36, enero-marzo. 107-116.
- Rosa, Nicolás (1970). *Crítica y Significación*. Buenos Aires: Galerna.
- Rosa, Nicolás (1987). *Los fulgores del simulacro*. Santa Fe: Cuadernos de Extensión Universitaria.
- Rosa, Nicolás (1992). *Artefacto*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Rosa, Nicolás (1997). *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Rosa, Nicolás (1999). *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Rosa, Nicolás (2003a). *Historia del ensayo argentino. Intervenciones, coaliciones, interferencias*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Rosa, Nicolás (2003b). *La letra argentina. Crítica 1970-2002*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Rosa, Nicolás (2004). *El arte del olvido y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Rosa, Nicolás (2006). *Relatos críticos. Cosas animales discursos*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons