

Precursor oscuro, Panesi



Elena Donato

Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina /
LLCP - Paris 8, Francia

Fecha de recepción: 17-04-2021.

Fecha de aceptación: 05-03-2022.

Resumen

Las fuerzas adversas (hacia y desde el relato) que se encuentran en el título *La seducción de los relatos* (2018) designan el equívoco en el cual Jorge Panesi lee una región polémica del presente de la crítica literaria en Argentina, una dinámica con la que a la vez perfila su matriz histórica. “Relato” nombra, en su equivocidad, la forma actual de la polaridad propia del movimiento expansivo de la crítica argentina: literatura y política. Esta genealogía revela su intensidad en las resonancias de ese movimiento paradójico, que hacen visible una consciencia de sí de la crítica y tienen como condición el estilo de pensamiento crítico de Panesi, un procedimiento constructivo cuyo operador es el tiempo: la ética crítica de la ironía.

Palabras clave: Jorge Panesi; crítica argentina; polémicas; relato; temporalidad

Dark precursor, Panesi

Abstract

The adverse forces (both to and from narration) which are present in the title *La seducción de los relatos* (2018) designate the equivoque in which Jorge Panesi reads a controversial area of today's literary criticism in Argentina, a dynamic that at the same time allows him to outline its historical matrix. In its ambiguity, “narration” names the current form of a typical polarity within the expansive movement of Argentinian criticism: literature and politics. The intensity of this genealogy is revealed in the resonances of this paradoxical movement, that make visible a self-consciousness of

criticism, and have as a condition Panesi's own method of criticism, a constructive procedure with time as an operator: the critical ethics of irony.

Keywords: Jorge Panesi; Argentinian literary criticism; polemics; narration; temporality

La amplitud de vibración con que resuenan las palabras “ficción” y “relato” en el presente, los tonos cambiantes que históricamente alcanzaron en los discursos que buscan producir conocimiento de un mundo común real o posible, y los movimientos de oscilación entre literatura y política que se producen en ese conocimiento de los relatos (conocimiento que producen los relatos, relatos que producen los procedimientos de conocimiento) componen la materia con la que Jacques Rancière y Jorge Panesi vuelven perceptibles e inteligibles las condiciones y desplazamientos del pensamiento crítico en la escritura, en libros publicados con pocos meses de distancia que son perfectos contemporáneos: *Les bords de la fiction* (2017) y *La seducción de los relatos* (2018).¹

Los bordes de la ficción que elige Rancière para alojar su reflexión son aquellos hacia los cuales tiende la revolución constitutiva de la ficción moderna según él mismo contribuyó a entenderla exponiendo las contradicciones del pensamiento modernista del arte,² revolución que transforma la racionalidad ficcional clásica –que invariablemente Rancière remite a la *Poética* de Aristóteles para situar en la estructura de racionalidad el plano afectado por esa transformación– en la racionalidad ficcional moderna, “revolución literaria que perturbó la antigua oposición entre la racionalidad causal de la ficción poética y la sucesión empírica de los hechos históricos” (2014: 11).

Si bien es innegable que con este libro Rancière prosigue el cuestionamiento de ese reparto por el que el “uso dominante [...] presta a las ficciones de la ciencia social o política los atributos de la realidad y analiza las formas de la ficción confesa como efectos deformados de esa realidad” (2017:14), al cernir lo propio de la “racionalidad ficcional” como una escisión interna de la ficción que efectúa esta vez aquel reparto donde se dirime la politicidad de la escritura, el movimiento del análisis parece coincidir con el que produce la apertura de la noción de “relato” con la que Panesi piensa el vínculo entre crítica literaria y política en Argentina. Algo de la lengua crítica argentina reverbera, de hecho, en los sentidos que polarizan desde el interior

1 La primera formulación de este trabajo fue leída el 20 de diciembre de 2018 en presencia de Jorge Panesi en el Primer Encuentro “Lecturas Críticas”, organizado por el PICT (2015-1630) “Funciones institucionales y políticas intelectuales en la crítica literaria y cultural argentina (1910-2010)” en la FaHCE (UNLP).

2 Oponiendo a esa identificación estética del arte, que remite la modernidad a la autonomización de cada arte (la modernidad literaria a la pura potencia del lenguaje) y cuyos fundamentos teóricos cuestiona especialmente en *Malaise dans l'esthétique* (2004: 87-140), un modelo de análisis en el que ese proceso de transformación radical por el que emerge un “régimen de identificación” (del arte, de un arte, de la literatura) se analiza por el reparto de lo sensible que instituye, en las operaciones por las que produce modos de presentación de los acontecimientos que vuelve perceptibles y en los modos de relación por los que construye formas de coexistencia a las que atribuye los caracteres de lo posible, lo real o lo necesario (2014: 11-13). Al análisis de los desplazamientos que en las prácticas de escritura distribuyen papeles en ese régimen está dedicada una parte sustancial de su pensamiento, desde *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature* y *La chair des mots* (1998) hasta *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne* (2014) pasando por *Politique de la littérature* (2007) y *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art* (2011). Y cuyas traducciones castellanas han ampliado el espacio cultural de reverberación de su pensamiento: *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Traducción de Cecilia González. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009; *Política de la literatura*. Traducción de Marcelo Burello. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2010; *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial, 2013; *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Traducción de María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Manantial, 2015; *Los bordes de la ficción*. Traducción de Mónica Herrero. Buenos Aires: EDHASA, 2019.

la noción de racionalidad ficcional en “Las aventuras de la causalidad”, uno de los dos capítulos que se ocupan del vínculo entre literatura y conocimiento o literatura y ciencia, al que Rancière incorpora la traducción del prólogo de Borges a *La invención de Morel* para definir el tipo de reparto que produjo la ficción policial.

Si algo chirría en esta aproximación no es en efecto una diferencia disciplinar; como hizo notar Miguel Dalmaroni (2018), leer la crítica europea de la literatura como teoría (o –se podría agregar– anexas a la teoría los momentos en que el pensamiento filosófico se produce en el encuentro con la literatura y su crítica) y los momentos teóricos de la crítica sudamericana o argentina como crítica de la crítica literaria responde a “una posición política que obedece a motivos principalmente políticos aunque se presente y se tome a menudo como posición epistemológica y metodológica” (103). Los libros de Rancière y Panesi comparten una atención a los desplazamientos de lo político o las políticas correlativas de las transformaciones de la razón ficcional y sus “cuentos críticos”,³ pero sobre ese fondo común es la diferencia que se abre entre las lenguas en que escriben, entre la singularidad de las tradiciones críticas que cada lengua hace resonar, la que permite distinguir los acentos y temporalidades que adquiere en cada estilo crítico una problemática general que Rancière postula como la escisión interna de la racionalidad ficcional.

Lo que hace ruido se produce en ese intervalo que Panesi llamó “pensar *entre* las lenguas [...], el límite de la lengua donde el pensar se sitúa” (2000: 127) al comentar la implicación de la lengua filosófica alemana y la francesa sin la cual las obras de Benjamin y Derrida no son concebibles. Sobre ese fondo común que se deja pensar como la condición expansiva de la crítica *en general*, Panesi nos ha enseñado a situarla y dotarla de historicidad prestando oído a las lenguas en que se escribe:

La filosofía es ese discurso que se expande con pretensiones de universalidad, pero su afán está contenido por el destino de la lengua que no le acaece como si fuera un accidente inesencial: traducir es una operación que atañe a la presencia del otro: la otra lengua, la otra cultura, el otro pensamiento y la relación con lo otro (Panesi 2000: 127-128).

Por eso, en lugar de preguntar “¿cuál es, en este libro, la posición crítica de Panesi?”, “¿desde dónde lee?” o, copiándole mal uno de sus ardidés: “¿cuál es su punto ciego?” es en el estilo de su escritura, como si dijéramos en el “idioma” de su crítica, donde intentamos situar el lugar de su pensamiento crítico. Intento que se parece a una patriada: ir al muere sabiendo –como escribe Borges– que no sólo el fracaso “está descontado” sino “amargado por la irrisión”.

¿No nos cansamos de escuchar y de ejecutar la celebración de su ironía, delicada y fatal, como la huella indeleble de su estilo? Cómo podríamos, entonces, ubicarlo y ficharlo, si la ironía, el más huidizo indirecto libre, consiste precisamente en proferir un enunciado colocándolo o colocándose al mismo tiempo a distancia, en la querencia “móvil, inestable y plástica” de un “entre”, que es estar a la vez en dos mundos, ser dos cosas al mismo tiempo –como lo explica él mejor que nadie al describir la “ética

³ Traducida, la expresión parece provenir del libro de Panesi, pero aparece en el último capítulo de *Los bordes de la ficción* y Rancière la toma de João Guimarães Rosa, para designar las cuasi-historias necesarias para “mostrar cómo la vida se separa imperceptible y radicalmente de sí misma al volverse ‘verdadera vida’” (175). También en diálogo con la lengua de Guimarães Rosa se define el título del libro: “Les bords de la joie” es la traducción francesa de I. Oseki Depré de “As margens da alegria”, una de las primeras historias (*Primeiras estórias*; *Premières histoires*) con las que piensa los bordes de la ficción como función y capacidad de la vida.

irónica” de *El común olvido* de Sylvia Molloy (2018: 278), que bien podría definir la ética del ejercicio crítico de Panesi, si no fuera que cuando él, arrastrado por “la fuerza distractiva del doblez” (2018: 279) que se forma en cada “nota irónica” de su palabra, se distrae de sí mismo como la Argentina de Charlotte, lo que hace, en rigor, es evadirse o evadirnos. No se trata de una estratagema de la seducción, sino del movimiento por el que la crítica se sustrae y se torna *inexpresiva* para volver audible no un sentido sino el sentido de los sentidos, para sugerir sin significar, como diría Vladimir Jankélévitch de la música (1983: 86 - 88).

Si hubiera que leer en algún gesto de este libro la asunción de esa ética irónica de la escritura como propia, éste habría de ser la curiosa ubicación del capítulo sobre *El común olvido* de Sylvia Molloy. Todo le permitiría integrar el apartado “Críticas”, junto a lecturas de textos de Silvina Ocampo, José Ingenieros, Mario Bellatin, Luis Gusmán y César Aira, que hacen de la ironía –además de un tono, una figura de pensamiento y un método– un concepto crítico para nombrar la ambivalencia de la fuerza (de repetición y de vacío) que impulsa la narración.⁴ Y sin embargo, lo encontramos en la sección “Retratos”, donde se incluyen los artículos sobre David Viñas, Ana María Barrenechea, Josefina Ludmer y Alberto Giordano, en los que de la crítica se hace presente una “conciencia de sí”. Si no en su ubicación, tal vez habríamos de leerlo en su comienzo: “Me reconozco en esta novela de Sylvia Molloy”. Pero sólo una lectura demasiado crédula podría confundir el uso de la primera persona que hace su escritura crítica con una técnica de autorretrato o el lugar de afirmación de un narcisismo crítico; la primera persona en la escritura de Panesi no vehicula una imagen, introduce y altera tiempo (activa la ironía del tiempo). Lo que así comienza no es una lectura crítica como trazo de autorretrato, sino la actuación del movimiento que su lectura privilegia como el impulso propio de la ficción en la novela y en la escritura de Molloy, aquella “fuerza distractiva” que en su incorporación de lo otro “distrae de la literatura a la literatura misma” (2018: 282), “lo otro de sí mismo traduciendo incansablemente aquello que se es o se cree ser, en una ósmosis con el afuera” (2018: 279).⁵

La maniobra distractiva, por cierto, no apela solamente a la ironía. Panesi se esfuma en pretericiones, litotes y paradojas, como una ciudad marítima en la bruma, y sobre todo en el uso de la primera persona, por fuera o por dentro de esos incisivos que son como una bomba de humo (“–nos dice–”, “–agrego yo–”, “–agrego ahora–”, “–y agrego ahora–”, etc.), gestos de un estilo crítico que casi nos convence de no serlo: “Y conste que no digo nada mío, sino que leo, casi al pie de la letra” (2018: 257), y con los que “se expone apenas en una ligera retirada de la palabra”, como Bartleby (Philippe Jaworski citado en Deleuze 1996: 101).

De hecho, ¿hay algo más parecido a aquel “derecho a sobrevivir” –que según Deleuze gana el escribiente de Melville mediante la “suspensión” por la que su fórmula

4 La posición oblicua del espejo que abre “ambiguamente –problemáticamente, irónicamente– el campo ficcional al estruendo de los otros” (en Silvina Ocampo), la “simulación verdadera” que hay en la lengua folletinesca de la escritura teórica en el *Tratado del amor* de Ingenieros, en su demostración narrativa –régimen de proyección del “primer intelectual de las masas argentinas” que se contempló en “irónicos objetos”–; el “tratado irónico de la representación” que tanto aísla como sutura mundos (en *La escuela del dolor humano de Sechúan* de Mario Bellatin), “la distancia ética proveniente de la ironía” (en *Villa* de Luis Gusmán), la “irónica narración” mediante la que el relato proporciona conocimiento sobre “cómo se hacen o cómo se inventan” las cosas (en *Un episodio en la vida del pintor viajero* de César Aira).

5 De la escritura crítica de Panesi habría que decir simplemente lo que él de Silvina Ocampo: “No hay certezas de identidad en Silvina Ocampo, sino la certeza de ser habitada por otras voces, por las voces de lo otro y de los otros. [...] Ni identidad del yo ni identidad del mundo consigo mismo. Siempre sorpresa.” (Panesi, 2018: 130 -141)

“mantiene todo el mundo a distancia”– que el que gana Panesi en el prólogo de su libro, al escribir que escribe sin “la melancolía [que] podría tener su causa en la sombra del testamento que acecha impertinente la inevitable lucidez de los viejos” (2018: 11)? Esta versión, que dice “la melancolía con la que prefiero no escribir”, distancia a la primera persona, si no de todo el mundo, del mundo que ha leído en cuanto legado:

Pero no se crea que hay aquí un gesto presuntuoso [...] suponer *a priori* que hay algo que legar, [...] no hay nada más incierto que una herencia [...] el que escribe, paradójicamente, escribe para un porvenir [...] el legado del maestro no es menos volátil [...] leer es el legado de una enseñanza [...] y también el destino anhelado de quienes escriben [...] una lectura puede solamente legar aciertos que quedan acotados por las circunstancias, pues el verdadero provecho de una lectura consiste en los errores en los que las circunstancias también obran. (2018: 11-12)

Como si su “fórmula” consistiera en hacer que lo pasado del tiempo entrara en estado de preterición, ella “afecta con una incertidumbre esencial” (Deleuze 1996: 110) la posibilidad misma del legado y hace del que escribe y del maestro –las dos figuras que, envejeciéndose, podrían ceder a la tentación de convertir un saber o una felicidad en herencia–, una pura vocación de futuro. Pero además, y de pronto, por un veloz movimiento subrepticio, único sobreviviente de esta operación que “engulle lo que pretende conservar” (Deleuze 1996: 105), el prologuista se escapa y nos espera, inalcanzable, en el porvenir. Diga lo que diga, él no es solamente un “profesor que escribe” sino el que lee⁶ en esa imagen, y en el desajuste de deseos que la atraviesa, las condiciones de posibilidad y de imposibilidad de la crítica literaria, es decir, las nuestras.

Si parece tarea imposible presentar una lectura crítica del libro de Panesi es precisamente porque quien lo intentara debería lograr colocarse en alguna posteridad: “el crítico es un autor que siempre responde” –dice– “(a otro autor, a otro crítico, a variadas sollicitaciones de su cultura); su escritura es una respuesta” (2018: 71); pero cómo responder a una palabra que nos es dirigida desde el porvenir, como habiéndonos ya escuchado. La escritura de Panesi, en verdad, nunca es una respuesta. Como Puig leído por Aira con los ojos de Benjamin, él no es Scherazada sino “un sultán impaciente y cruel que paga siempre con la muerte”, “un maestro en la oscuridad” que pone en escena “voces desnudas [...] para hacer visible la oscuridad alrededor del discurso” (Aira 1990: 9 -12). Su escritura crítica crea una noche, negra hasta el vacío, donde resuenan “con escalofriante detalle” las voces de los textos y los críticos que él escucha,⁷ como si hubiera logrado instalarse en “el vacío misterioso que había en

6 “El que lee” funciona aquí como uno de los personajes “originales” que distinguió Melville: “Figura solitaria que desborda cualquier forma explicable: lanza rasgos de expresión refulgentes, que indican el empecinamiento de un pensamiento sin imagen, de una pregunta sin respuesta, de una lógica extrema y sin racionalidad. Figuras de vida y de conocimiento, conocen algo inexpresable, viven algo insondable.” (Deleuze 1996: 117).

7 Con una idea similar a esta creación de noche o de vacío para “hacer visible la oscuridad alrededor del discurso” como procedimiento fundamental con la que Aira pensó la “peculiaridad más notoria” de la técnica de Puig, Panesi lee en este libro la obra de Bellatin como una “cámara de vacío” cuya retórica de la elipsis, al rodear con un anillo de vacío un texto o bien el texto de toda “la literatura latinoamericana”, lograría “borrarlo como para obligarlo a escribirse otra vez, sin que lo ya escrito desapareciera, borrarlo pero para que apareciera en una desnudez implacable, casi tan intolerable como aquello que solemos llamar ‘belleza’.” (Panesi 2018: 157). De la obra Puig y de la obra de Bellatin, Aira y Panesi vuelven inteligible la condición de la experiencia que las constituye y exhiben la lógica paradójica que las preside –emergencia de una nueva lógica, similar a la que Gilles Deleuze define como condición del acto fundador de todo gran novelista: “alejar la novela de la vía de las razones, y en hacer que nazcan esos personajes que se sostienen en la nada, que sólo sobreviven en el vacío, que conservan hasta el final su misterio y que constituyen un reto para la lógica y la psicología. [...] una

el punto equidistante de los horizontes sobre las llanuras inmensas” (Aira 2003: 10), donde quedó la juventud de Rugendas, el pintor viajero que en la novela de Aira, al igual que Panesi en su escritura crítica, “no cederá a la tentación de dibujar su propio rostro” –como lo recuerda al definir el excederse del “procedimiento realista-racionalista” con el que explica el límite entre conocimiento y relato, el conocimiento que producen los relatos, la otra cara de su seducción (2018: 183).

¿Cómo se produce esa aceleración por la cual su escritura parece adelantarse a sí misma y hacer de nuestro presente, ese tiempo en el que creíamos convivir, un condicional que es su futuro anterior? El cambio de ritmo pasa por el estilo, por supuesto, que tiene una puntuación (abre comillas y con ellas dos tiempos en lo que escribe: con ellas encierra lo que ha leído pero también sus propios hallazgos asertivos, que no pocas veces usa como títulos; abre signos de interrogación sobre los presupuestos de los acuerdos hegemónicos abriéndolos sobre las imágenes congeladas del pasado que el presente usa de premisas; abre incisos en frases del pasado donde “agrega” una inquietud presente), y una sintaxis (poner en conversación⁸ las voces de los textos y los críticos a los que presta oído, la enunciación de un problema y las resoluciones que ha recibido, con la precisa entonación del presente, sin hacer de sus reverberaciones la imagen de un autorretrato, despegándolas a la vez de las imágenes en que estaban apesadas o en que podrían verse apesadas), modos de introducir en lo ya escrito, ese pasado, el aire de una entonación interrogativa que intuye lo no enteramente dicho o lo no enteramente oído, la probabilidad de un sentido que persiste en el pasado como futuro en espera, y de tomar aire sometiendo el presente a un levisimo retardo por el que la crítica “gana tiempo”. En su lectura de la *Breve historia de la literatura argentina* de Martín Prieto, Panesi escribe:

Y este sentido irónico que surge de la cadena expositiva [...], las conexiones inesperadas o desatendidas que pueblan el discurso, o que son provocadas por su *dispositio*, suponen un pensamiento que maneja, más allá de las apariencias consabidas, grandes masas textuales que se sujetan a la suprema ironía del

nueva lógica, plenamente una lógica, pero que no nos reconduzca a la razón, y que capte la intimidad de la vida y de la muerte.” (Deleuze 1996: 116). La escritura crítica de Panesi parece provenir de un procedimiento similar; no hay en ella “relato” de una historia (en este caso, la de un conocimiento o de una razón), ni presentación de sus propias lecturas como adición del último episodio en la serie de lecturas que constituirían una “historia” (según la perspectiva que hace de ésta mera sucesión empírica de hechos). Su procedimiento –que en nada es extraño al que Walter Benjamin sugirió al crítico, al traductor y al historiador materialista o cronista (“narrador de la historia”), como poco dista la técnica narrativa de Puig de los procedimientos que definen al “narrador” del ensayo de Benjamin– capta una tensión aún no atendida en el “pasado” (los textos y las épocas por él leídas) que a su vez vuelve perceptible, inteligible, una condición del presente. Se trata de un procedimiento constructivo cuyo operador es el tiempo y su materia los textos o, dicho de otro modo, que en ellos captura, como “el gran novelista” según Deleuze, “la intimidad de la vida y la muerte”.

⁸ La expresión “poner en conversación” –más precisa tal vez para describir el procedimiento característico de la escritura crítica de Panesi que la que encontró Aira para describir con perfección el arte narrativo de Puig (“puesta en escena de voces desnudas”)– es un hallazgo de Edgardo Cozarinsky en una entrevista con Pascal Bonitzer, realizada en ocasión del estreno de *La guerre d'un seul homme*. La fundamentación que ofrece Cozarinsky de ese procedimiento puede recuperarse aquí para dar cuenta de la manera en que la escritura crítica de Panesi, al conmovir los sentidos con los que se ha fijado una imagen del pasado mediante los consensos hegemónicos o “acuerdos gregarios” de la crítica, afecta el presente (las certezas sobre las que reposan las discusiones constitutivas del presente –de uno modesto, como lo es el de la crítica literaria argentina), exhibiendo lo irónico del tiempo, abriendo en lo dado un interrogante sobre lo todavía impensado: “quería poner en conversación algunos elementos visuales y sonoros. En lugar de ilustrar una verdad definida de antemano, quería [...] reproducir en escala reducida las contradicciones y cegueras de una época sin jamás asumir la voz de la Historia. Es así como nació el sentimiento de estar haciendo un film sobre el presente, encontrando detrás de la imagen que ha perdurado de aquella época líneas de fuerza, los problemas y las obsesiones del presente.” (Bonitzer 1982: 15, traducción nuestra).

tiempo, ese tiempo que en esta historia muy bien puede llamarse “la ironía del tiempo de la lectura” [...] “Efectos de acronicidad radical” podríamos llamar a esta forma temporal de la lectura que devela Prieto bajo la forma de ironías narrativas. Acronicidad, pues el tiempo de la lectura tiene varias dimensiones: sobre todo, la retroactiva y la prospectiva, que jamás hacen coincidir del todo el tiempo del lector con el presente histórico. (2018: 109-111)

La aceleración de la escritura de Panesi también produce esos “efectos de acronicidad radical”, pero a diferencia de lo que él nos hace notar en el “estilo irónico” de la historia de Martín Prieto, el suyo no devela la forma temporal de la lectura en “ironías narrativas”, sino que actúa la “ironía del tiempo”, pone en acción esa forma temporal de la lectura: “ética irónica” más que “ironía narrativa”, crítica y no historia, la escritura de Panesi no cuenta la historia de las razones, hace sentir su peso –y por eso de ella puede decirse, como Benjamin leyendo a Proust, como Aira leyendo a Puig, que su procedimiento es “la *presentificación* de la historia, no su relato. La presentificación es lumínica, un resplandor para el que se ha creado antes toda la oscuridad.” (Aira 1990: 12)

No es sólo la atopía de la ética irónica lo que burla nuestras preguntas, sino la temporalidad futura e incierta en la que se encuentra la escritura crítica de Panesi, que es menos una “posición” que un movimiento. Pero ese movimiento –“un modelo de palabras que *se aleja*: ese alejamiento, ese cambio, es el tropo, el movimiento del tropo” (2000: 233), subrayaba Paul De Man en la definición de ironía de Northrop Frye– no nos deja en la incompreensión de las preguntas eludidas, al contrario, nos libera de esas preguntas adheridas al presente para volverlas ya materia de la crítica desplazando la fuerza interrogativa sobre su condición.⁹ No es que se pregunte por el porvenir de la crítica sino que lee en esa pregunta una condición de la crítica y un acento del presente,¹⁰ y por ese gesto mismo, que no es un decir sino una acción, efectúa el futuro de la crítica. Uno que por serlo de “esa extraña ocupación ya casi extinguida que llamamos ‘crítica literaria’” (Panesi 2018: 265), “sobreviviente de varios naufragios y suaves cataclismos culturales” (2018: 13), es un tiempo indemostrable, casi-nada, como un no-sé-qué, algo de dudosa existencia o “algo que no existe y que es sin embargo la más importante de todas las cosas importantes, la única que

⁹ De Man, referencia necesaria para pensar el movimiento de la ironía como aquel que vuelve sensible la conciencia crítica de la escritura –o la “teoría” como con justeza la vuelve a pensar Judith Podlubne (2017a y 2017b)–, decide desestimar en “La retórica de la temporalidad” (1969) el libro de Vladimir Jankélévitch sobre la ironía, aunque alude al título de su segunda edición (De Man 1991: 237), *L'ironie ou la bonne conscience* (1950), para no leerlo, en el momento de su argumentación donde se ocupa de los peligros que acechan al yo en el lenguaje irónico, que lo desdobra en un yo empírico y un yo irónico: “la ironía –avanza entonces De Man– divide el flujo de la conciencia temporal entre un pasado que es pura mistificación y un futuro acosado para siempre por el miedo a la recaída en la inautenticidad. La ironía conoce esta inautenticidad pero nunca podrá superarla” (246). Sólo en un tiempo ideal autogenerado en el texto, pero no en la temporalidad concreta de la experiencia –afirma en su análisis de uno de los poemas de “Lucy Gray” de Wordsworth donde distingue un yo invulnerable a la ironía, puesto que recurre a una tercera persona y no a la disyunción del yo–, podría la ironía transformarse en sabiduría, y el error y la sabiduría llegar a ser etapas sucesivas (248-249). Y sin embargo precisamente Jankélévitch, que en lugar de partir de la conciencia, y de hacer de la temporalidad un fenómeno, parte de la *realidad del tiempo* (“el tiempo [para Jankélévitch] es real, no una ilusión ‘subjetiva’”. Es nuestra realidad, nuestra condición, nuestra vida. Se impone a la conciencia, y la define, antes bien que ser producido por ella, o permitirle despegarse de él” (Barillas et al. 2017: 8)), es quien en su estudio de la ironía inscribe la dimensión temporal de su acción en la realidad, aquella “lengua donde el pensar se sitúa” –como escribió Panesi (2000: 127)–, considerada en su vínculo con un territorio cultural y político sin nunca convertirse en una totalidad trascendente.

¹⁰ Cfr. en especial “Los dos tiempos de la crítica. Celebración de una revista académica: *Orbis Tertius*” (Panesi 2018: 115-128), así como su conferencia “La decepción de la literatura (notas sobre Foucault, Derrida y la teoría literaria)”, compilada en otro volumen (Panesi 2014: 6-18).

vale la pena ser dicha y la única, justamente, que no podemos decir”, como escribe Jankélévitch (1981: 11) en una obra cuya presencia se intuye apenas, casi como un presentimiento en la lectura de *El común olvido* que escribe Panesi. Allí, en *La manière et l'occasion*, el pensamiento sobre el no-sé-qué de Jankélévitch permite comprender la ética de la ironía como propia de un conocimiento que hace de la cualidad de lo inefable no su objeto sino su manera de actuar –que es lo poco que podemos decir del carácter crítico de la escritura de Panesi. Leemos una frase del “retrato” de Sylvia Molloy, “decir adiós –he aquí todo el misterio de la literatura– para que un mundo no desaparezca” (2018: 275), y nos parece leer la forma temporal que rige el misterio de la escritura crítica de Panesi.

Movimiento en zigzag de la ironía que –como se le ocurre a Gilles Deleuze hablando con Claire Parnet– es el final oculto detrás de todo comienzo estrepitoso. “La última palabra es un zigzag. No hay ninguna palabra después de él. En el origen del mundo no hay un big bang sino un zigzag.”¹¹ En la entrada “hiato” de *Trance*, donde eternizó la risa de Panesi, Alan Pauls lo define como un “*big bang* encubierto bajo la categoría ‘profesor de Castellano’”; “es el que le enseña a leer, y por lo tanto el que lo forma y lo corrompe para siempre” abriendo en la continuidad de la vida el tiempo de la “*aventura* –una que dura hasta hoy, hasta ahora, hasta este mismo momento”, en que Pauls escribe esa página (2018: 43- 47). Es cierto, como profesor, Panesi es un big bang, pero su escritura crítica actúa en zigzag.

“Z de zigzag”: es el final del *Abecedario* y de esa extensa conversación con Claire Parnet, y a Deleuze lo asalta el recuerdo de un concepto que lo ayuda a definir esa temporalidad paradójica de la palabra última que a su vez precede a la creación: “precursor oscuro”. Las manos en el aire, una a cada lado como tanteando pequeñas constelaciones de contornos difusos, sonrío y dice:

La cuestión es cómo poner en relación singularidades dispares (o potenciales, si hablamos con los términos de la Física) ... Cómo poner en relación potenciales. No recuerdo ya en qué disciplina vagamente científica había un término que me había gustado tanto y del que saqué provecho en un libro... Explicaban que entre dos potenciales ocurría un fenómeno que definían con la idea de un “oscuro precursor”. El precursor oscuro es lo que ponía en relación potenciales diferentes. Y, una vez que ocurría el trayecto del precursor oscuro, los dos potenciales entraban en estado de reacción y entre los dos resplandecía el acontecimiento visible: el relámpago. El precursor oscuro y luego, el relámpago. Es así como nace el mundo; hay siempre un precursor oscuro, que nadie ve, y luego el relámpago que ilumina. Y eso, qué si no, es el mundo. Y eso debería ser el pensamiento, eso debería ser la filosofía. (Deleuze en Boutang 2004)

En *Diferencia y repetición* (donde Deleuze había usado ese término para definir al diferenciante, el en-sí de la diferencia o la diferencia en segundo grado que, en un sistema compuesto por series heterogéneas, reúne por fuera de toda posible representación lo diferente), cuando apela al concepto de “precursor oscuro” para explicar la simultaneidad de las series divergentes (por ejemplo, el “antiguo presente” de Combray tal como fue vivido y el “presente actual” en el que aquel podría reconstituirse) en una obra literaria, entendida ésta como un sistema de series resonantes, se pregunta cómo coexisten en la obra “series” que otro sistema, el de la *representación* de la realidad, obliga a comprender como sucesivas (y semejantes). Siempre –responde

¹¹ Las frases que se refieren de esa conversación son todas expresiones de Gilles Deleuze registradas en la “Z de zigzag” del *Abecedario* y la traducción es nuestra.

Deleuze— es un precursor oscuro el que las hace coexistir porque entre ellas hace sonar “tiempo puro”, “lo que pasa en el sistema entre series resonantes, bajo la acción del precursor oscuro, se llama ‘epifanía’” (1993: 159-165, traducción nuestra). No de otro modo actúa la escritura crítica de Panesi, recorriendo en zigzag las voces, y con ellas las temporalidades de los textos con los que compone un mundo que, aunque podamos reconocer como el nuestro, el de nuestra literatura y su crítica, resuena con una claridad nueva, como Borges al final del libro. La palabra del precursor oscuro es la última, no por prepotencia, ni siquiera por razón; lo es simplemente porque después de ella el mundo ya es otro y habrá que volver a leerlo desde el comienzo.¹²

Aunque su sitio sea inaprensible, porque el lugar de la ironía es móvil, o bien por ser ella misma un movimiento que la vuelve inalcanzable, el de la palabra primera que se hace última: la indicación musical en el título de la última parte del libro, “Borges, *da capo*”, no sólo hace notar que repetir un comienzo es conmover el tiempo produciendo una divergencia —o que el trabajo crítico es instalarse en esa divergencia (que también es un disenso y una distancia), *originarla* y volverla sensible. También hace pensar, una vez leída, que la parte final del libro no es sólo un ejercicio por el cual Panesi vuelve a *interpretar* el lugar de la política en la literatura de Borges, haciéndola sonar en otra altura, o con otra intensidad, asordinando el “malentendido constante que registra la historia de la crítica argentina sobre Borges desde sus comienzos” (2018: 297), atenuando el “fervor equívoco” que “la declarada pureza autónoma de [su] literatura” infundió en “varias generaciones”, para volver audible, con la cuerda del empecinamiento político de Borges y las voces de Josefina Ludmer, Annick Louis y Alan Pauls, la política como estilo, como estructura narrativa y matriz que mueve el deseo de escribir del escritor que designa —escribe Panesi con la voz de Ludmer— “la totalidad de la literatura argentina” (2018: 302 - 305), sino que en este final resuena, se repite, el problema que da comienzo al libro (la crítica y la política seducidas por los relatos; la literatura y la crítica atraídas por su expansión hacia una forma de acción de y sobre lo público que a veces designa el término “política”). Algo que define al presente de la crítica resuena con las entonaciones del siglo XX que atraviesa la obra de Borges, y en la relectura de las contradicciones constitutivas de esa obra vuelven a escucharse los “tironeos” del presente. Aquello que da unidad a *La seducción de los relatos* parece tener una forma musical, algo así como una forma-sonata en que un tema se expone en el prólogo y luego se desarrolla con variantes en cada una de las seis partes que componen el libro (“Discusiones”, “Pasiones de la historia”, “Críticas”, “Estante de poesía”, “Retratos”, “Borges, *da capo*”), una forma que puede intentar leerse desde el título.

El subtítulo de *La seducción de los relatos* de Jorge Panesi, “crítica literaria y política en la Argentina”, podría leerse de dos maneras, según la “y” coordine dos sintagmas nominales o bien los dos adjetivos de un único nombre: la crítica. La “política” ¿es un

12 En la *laudatio* que leyó en ocasión de la entrega a Josefina Ludmer del doctorado *honoris causa* de la Universidad de Buenos Aires en 2010, “Verse como otra: Josefina Ludmer”, incluida en el apartado “Retratos”, Panesi propone que “la clave con la que trabaja y para la cual trabaja” el pensamiento de Ludmer y el sentido de su enseñanza hay que buscarlos en “la dimensión de futuro que ella encarna” (2018: 273). Habría que distinguir esa capacidad de “encarnar” una dimensión futura de la crítica, que Panesi relaciona con la libertad de “experimentar la crítica como una invención” (2018: 269), de aquella otra que aquí reconocemos como suya, la que produce un tipo de articulación entre temporalidades críticas en un plano en el que la crítica se revela como intensidad antes que como forma. Para captar ese impulso hacia “lo que todavía no se perfila en el horizonte” que reconoce en la obra de Ludmer como movimiento primordial, es necesaria una operación crítica que, en los comienzos remotos o pasados aparentemente clausurados de una obra crítica, perfila siempre lo vivo, lo positivo. La clave de su escritura es la ironía del tiempo como técnica crítica de la historia: viaje a un pasado que se creía conocido como acceso al futuro.

adjetivo? –es decir, la otra fuerza de lo imaginario, junto a lo literario, que atraviesa la crítica¹³ ¿o bien es un sustantivo?: “la nada misma”, nombre a secas de “estadísticas y porcentajes”, casi un real que necesita de la narración para volverse “consumible”¹⁴ y el otro nombre del “contexto”. ¿Fuerza de la crítica o contorno? ¹⁵ Panesi no lo decide en su título –como lo hizo Viñas, treinta años mediante, al pasar de *Literatura argentina y realidad política* (1964) a *Literatura argentina y política* (1995)–; fiel a su ley, escribe dos títulos al mismo tiempo, como “tironeado” por la simultaneidad de esas fuerzas.

Aunque, en rigor, ése no es el tironero desde el cual escribe Panesi (el suyo es, sobre todo, “enseñar y escribir”: el presente del claustro y la crítica, o el incierto porvenir de la escritura) sino el que detecta como crítico en un cuerpo (un *corpus*) y un tiempo que lee en este libro, y que en parte también es el de su propia vida.¹⁶ El tironero que el título llama “la seducción de los relatos” es el que designa la forma actual de una vieja pasión (pasión *por* la historia y *de* la historia) que atraviesa la crítica desde *Contorno* pero –lo recuerda Panesi– ya estaba en las operaciones críticas de lectura de la tradición cultural que produjo Borges –y Piglia buscó prolongar (2018: 96). O mejor: el título, *La seducción de los relatos*, da nombre a una región polémica del presente, “punta visible de una fractura más oculta y más vasta” que el subtítulo llama *crítica literaria y política* reuniendo los términos de aquello que, con la lengua de este libro, podemos convenir en llamar “polémica oculta”¹⁷ constitutiva de la crítica en Argentina. Literaria y política –como alguna vez “enciclopédico y monotonero”– son las dos formas, los dos “temperamentos” de la pasión constitutiva de la crítica, “una especie de corrimiento funcional hacia otros territorios” (2018: 14): la literatura como el objeto íntimamente amado que revela a la crítica “inexperta en su pasión” y la abisma en su anonadamiento, o bien la política como el territorio público que la crítica busca

13 En palabras de Panesi: “Nada que no esté de alguna manera previsto en la misión histórica que la crítica argentina –académica o no– ha pensado o imaginado siempre como una de sus tareas, como tal vez su principal tarea: la intervención en las políticas de la cultura y en los entramados políticos a los que no se resigna a analizar desde el encapsulamiento intelectual, sino que se concibe a sí misma como un actor de esas políticas.” (2018: 15)

14 Como escribe al explicar las dos fuerzas adversas (hacia el relato, desde el relato) que se encuentran en el título de su libro, y que designan no una antinomia a resolver sino el equívoco en el cual Panesi lee una región crítica de nuestro presente: “Los políticos enarbolan estadísticas y porcentajes, que son la nada misma si no se insertan en una narración que los haga consumibles. Por eso, este libro se llama *La seducción de los relatos*: la seducción que, consciente o inconscientemente, los medios masivos, la cultura y la política en general tienen por el relato literario, pero también la seducción de la literatura y de la crítica por insertar sus narrativas en un contexto de difusión más amplio.” (2018: 15)

15 “Contorno” también podría querer decir la representación como escena y no como relato: “Que la ‘realidad’ a la que aludía el título [*Literatura argentina y realidad política*] haya desaparecido parece una consecuencia de lo que el libro planteaba, de lo que el libro plantea y sigue planteando. [...] Más que un crítico-narrador, Viñas es un crítico escenificador. Lo que nos muestra es una puesta en escena brechtiana que subraya ante todo lo convencional del gesto representado, e impide la precipitación en lo representado mismo.” (2018: 238-239).

16 El “tiempo” que lee Panesi en este libro es, por supuesto, la temporalidad que construye al indagar la voluntad de “expansión” del discurso crítico. Esa temporalidad está hecha y atravesada por una pluralidad de tiempos que su crítica hace coexistir, por lejos que estén en una sucesión cronológica Ingenieros y Borges, en el comienzo del siglo XX, y ambos de “la coyuntura de los años kirchneristas”, o de aquellos otros años que Panesi llama “mi pasado” (una época, un caso: el tiempo de la teoría, el goce de la teoría), “nuestra historia” (la forma de la historia en la crítica de David Viñas).

17 Con esa expresión, “polémicas ocultas”, Panesi da nombre a aquellas que “en principio superadas en un momento de la historia, su olvido u ocultamiento es solo aparente: vuelven, no por ser reprimidas sino porque dicen algo del modo histórico en que se ha formado tal cultura o una franja determinada de ella. El supuesto que subyace a esta denominación, un poco arbitraria por cierto, es que esas polémicas, culturalmente constitutivas, son el motor de un juego a través del tiempo que va anexando nuevas formas de discusión, cancelando otras, reabriendo viejas discusiones. [...] Según este esquema, una polémica o una discusión pública son una punta visible de una fractura más oculta y más vasta.” (2018: 35)

conquistar jugando “a cada instante su posición, su fortuna y su vida” dispuesta “a sacrificar sus deberes y sus intereses para seguir el llamado poderoso de su vocación” (Ingenieros 1997: 184, 194 y 197); Werther o Don Juan, las tipologías subjetivas del amante en el *Tratado* de Ingenieros que relea Panesi en la sección “Críticas” también nombran los polos que orientan el movimiento expansivo del discurso crítico:

La expansión, o el deseo de expandir el alcance y el influjo del discurso crítico en la vida social, no solamente se ata al análisis o la discusión política para lograr sus fines: cree encontrar en el ineludible objeto del que se ocupa, la literatura, las armas que habrían de sacarla de su confinamiento, o de su destino minoritario y hasta elitista. Intenta, para ir más allá de sí misma, fundirse con una parte privilegiada de ella misma. Actualmente hay tanteos o ensayos en los que la crítica argentina se identifica con la literatura y quiere ser enteramente literaria, borrando las ataduras institucionales que han formado su historia. (2018: 15- 16)

La lectura crítica de tal deseo de expansión que efectúa Panesi en este libro no se limita a recordarnos que esa pretensión expansiva es “un presupuesto que rige, de algún modo, el discurso crítico” –como escribió hace tiempo en un artículo, clase magistral en miniatura, que hacía de la lógica de la travesía y el pasaje la clave para pensar la condición de la crítica de Benjamin a Derrida a la vez que la matriz de su propio ejercicio crítico, y que *La seducción de los relatos* invita a releer. Entonces, en 1993, cuando se publicó por primera vez “Walter Benjamin y la deconstrucción” (2000: 113-128), Panesi despejaba una perspectiva al atravesar por un desvío irónico la oposición que disponía las polaridades de aquella coyuntura crítica (los debates explícitos o subyacentes a su ejercicio y sus movimientos reflexivos) en que la condición expansiva de la crítica determinaba las disputas en términos epistemológicos y cuyo diferendo fundamental –como hace notar la lectura de Panesi– reposaba sobre la oposición de dos concepciones de lenguaje, “una, que busca la pertinencia y el fundamento diferencial y objetivo de su estudio, y en el otro extremo, cierto tipo de crítica más cercana a la lengua de su objeto” (114). En lugar de hacerla avanzar resignadamente, su lectura destejía la trama fijada por los términos implicados en esa oposición retrocediendo para ir más allá por un desvío solo aparente, un ir y venir zigzagueante,¹⁸ que volvía visible en el segundo de los polos, ese “tipo de crítica más cercana a la lengua de su objeto”, en la lengua de la crítica de Benjamin a la deconstrucción, la condición expansiva de las lenguas de la filosofía y de las lenguas de la crítica como “un pensar *entre* las lenguas” según ese modelo de la traducción. La traducción entonces, el relato ahora, designan una “operación que ata a la presencia del otro: la otra lengua, la otra cultura, el otro pensamiento y la relación con lo otro” (128), dos momentos o intensidades distintas, la expansión disciplinar, la expansión narrativa, de lo que en “Las operaciones de la crítica: el largo aliento”, Panesi definió como “problemas de contacto” que son condición de la crítica (1998: 9-21).

En las diversas melancolías que ahora entonan el lamento por la reducción de aquel amplio e inestable territorio de acción (lamento por la pérdida de la incidencia fuera de los muros universitarios o crisis de la representatividad de los intelectuales; lamento por la ausencia de polémicas; lamento por el retroceso de los “modos tradicionales de abordaje crítico [frente al] ronroneo insistente que masculla ante nuestras puertas el discurso hegemónico del mercado académico estadounidense” (2018: 127); e incluso

¹⁸ Una lectura crítica del pensamiento de Benjamin –y de sus efectos, usos, puntos ciegos en las lecturas de De Man y Derrida–, que pone de relieve la correlación entre su teoría del lenguaje, de la traducción y de su concepción de la tarea crítica al exponer la no coincidencia interna de las lenguas naturales, literarias, disciplinares.

lamento por “las prácticas claustrales que condicionan el trabajo, la investigación o la escritura misma” (2018: 14)), Panesi percibe la situación de la crítica argentina de la que construye una genealogía mediante una relectura luminosa de la oposición “los que se van, los que se quedan”. “Irse o quedarse”, la disyuntiva que alguna vez nombró la perspectiva dramática con la que debieron pensarse los modos de sobrevivencia ante el contexto criminal de la última dictadura, y con la que se pensaron a partir de la restitución democrática los modos de sobrevivencia de un modelo de intelectual y de crítica, puesta a resonar en otros contextos del siglo XX, del XXI, del presente, le permite a Panesi definir una “matriz histórica” de la crítica argentina (2018: 17).

Esa iluminación que hace ver las diversas concepciones de crítica que se juegan en la historia de la crítica argentina cada vez que su condición “expansiva” define, explícita o tácitamente, los términos de las polémicas que la constituyen es sólo una de las dos fases que se suponen mutuamente en la operación crítica. La otra consiste en distinguir la característica fundamental que asume en la actualidad ese territorio otro en el que la crítica argentina se siente históricamente llamada a actuar. Paradójicamente, las polaridades entre las que oscila el movimiento expansivo de la crítica, “literaria y política”, se presentan ahora bajo una misma forma o categoría: relato.

Y curiosamente, la noción de “relato” pasó de la teoría literaria, la lingüística, la historiografía, las ciencias de la comunicación o la antropología hacia las descripciones de la politología y los periódicos, hasta formar parte de la lucha política misma: [...] El “relato” funciona como una construcción cognoscitiva, retórica y performativa: aquello que da a conocer es producido por la acción del discurso mismo. (2018: 78)

Si la gran cuestión de la crítica ha sido siempre el modo en que se relaciona con la política y, para ser más específicos, con las políticas institucionales de las que depende, las alteraciones que parecen sacudirla provienen del lado de la política. [...] Porque la política forma un *compositum* inestable, donde se mezclan realidades de todo tipo a las que hay que dominar o aprovechar, incluso las realidades de orden fantasmático: es en el terreno del accionar político más que en el literario (como supone Ludmer) donde ahora no se puede diferenciar entre realidad y ficción, y no solamente por una actitud perversa, mendaz u oportunista de los agentes políticos, sino por razones constitutivas. (2018: 82- 83)

Crítica y política seducidas por los relatos: la política para ser consumible, la crítica para nombrar “un ápice de verdad” que escapa a la ciencia. No se trata, por supuesto, de oponer “la seducción de los relatos” a “la razón instrumental” del conocimiento, como en un nuevo episodio de la crítica a la Ilustración, sino de pensar, en el reverso de su dialéctica (y de la *Dialéctica de la Ilustración*), las fuerzas de arrastre de esa seducción –que desde su etimología nombra las fuerzas de un desvío– como “razones constitutivas” de la crítica en la Argentina, “en una época como la nuestra, en la que se ha revalorado el poder cognoscitivo y conformador del relato” (2018: 106). Asumiendo la tarea crítica como perspectiva, la seducción que ejercen los relatos ni es tan sólo la de su poder (política) ni tan sólo la de su potencia (imaginación);¹⁹ en el concepto de relato que le provee el presente, este libro parece encontrar el nombre ambiguo que designa un “vacilar lógico” –la conversión de un “no” en una potencia de afirmación: un “sí errático” (2018: 205)– que, así como en la poesía de Carrera afirma el mundo de la poesía, afirma el mundo de la crítica en la Argentina.

¹⁹ Para el estudio de la lógica de la seducción como potencia desclasificadora de lo imaginario, cfr. Daniel Link. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.

Como lo sugiere el insospechado diálogo entre León Felipe y César Aira en los epígrafes del prólogo (un verso de “Sé todos los cuentos”, una idea benjaminiana de *Copi*), Panesi pone de relieve el “origen” de la crítica bajo el signo de la seducción de los relatos. “Relato” nombra el *vacilar lógico* que precede y sucede la distinción entre dos tipos de conocimiento que polariza la crítica en su ejercicio: el que proporciona su objeto, el que le da la lengua de su objeto cuando ésta repercute en la lengua de la crítica –un principio de contaminación del que este libro hace su tema, y una apuesta en el capítulo dedicado al enloquecimiento de la lengua en Perlongher y a la exigencia de “razonar el delirio” que se le impone a la crítica capaz de recibir y alojar su “cimbronazo”: “el principio de contaminación lingüística (que es la acción de la lengua misma fuera de sus usos jerárquicos o de dominación) mezcla, perturba la clasificación establecida, afecta las polaridades, y se afecta a sí misma en la contaminación” (2018: 200).

Habrán giros autobiográficos en la literatura argentina y su crítica, temporalidades de realidad-ficción, pero Panesi hace visible el tipo conocimiento que fulgura en esos “momentos de peligro”, como cuando lee en el título de un libro de poemas de Tamara Kamenszain, *Vida de living*, que en la aparente cerrazón de esa tautología “la palabra más extranjera resulta la más familiar. Curiosamente, la apertura estaba en el adentro, irrepetida” (2018: 221). De la resonancia que se produce entre los diversos momentos –o ritmos– del movimiento paradójico por el que la crítica encuentra su apertura en una interiorización (el *Tratado del amor* de Ingenieros, las *Historias de amor* de Kamenszain, por ejemplo), se desprende el perfil de otra temporalidad de la crítica que la revela como intensidad, se hace visible que la expansión narrativa de la crítica, lejos de ser una mera seducción del presente, estaba, también, en el adentro, irrepetida.

La literatura no es sólo aquello que debe ser explicado, sino también aquello que explica y que contiene el principio clasificador de la ciencia. [...] La teoría positivista no puede en su contención científica más que excederse a sí misma o jugar a la ficción consigo misma si es que busca algún ápice de verdad, por lo tanto, el exceso incontenible del positivismo queda contenido en la tentación estética de hacer literatura. (2018: 148, 155)

Si antes la crítica se sujetaba al fetiche teórico para respaldar sus pretensiones autojustificativas de conocimiento, hoy ese conocimiento pasa por la construcción de relatos críticos. La crítica inventa, a propósito de ese texto llamado poesía, una o varias historias. (2018: 228)

El conocimiento que la historia y el relato proporcionan sirven para enterarnos de “cómo se han hecho las cosas” [...] Quizá uno de los encantos mayores de la novela consista en mostrarnos que la reflexión narrativa siempre repite y vuelve sobre las historias ya contadas para explicarnos cómo hemos sido hechos. (2018: 185)

La escritura de Panesi, precursor oscuro de la crítica, distingue en la singularidad del concepto de relato que escucha en el presente (en su fuerza expansiva) un “origen” o “un índice histórico” (para decirlo con Benjamin) de la crítica argentina. Si los relatos dicen cómo hemos sido hechos, la novelización de la ciencia, las historias de la literatura, los relatos críticos le dicen a Panesi de qué está hecha la crítica, qué consciencia de sí escribió al escribir sobre los otros. Panesi no hace, sin embargo, un relato de relatos. Escucha y hace escuchar una rítmica antes que una historia. La crítica, es una de las enseñanzas de la escritura de Panesi, consiste en “interrumpir el cuento con arte” –como en el final de *Asia*, la melodía de *Sherazade*.

Bibliografía

- » Aira, C. (1990) “El sultán”. *Revista América Hispânica*, año III, nº 4: Bella Jozef (ed.), *Homenagem a Manuel Puig* (julio-diciembre), pp. 9-12.
- » Aira, C. (2003) *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- » Barillas, L., Guinfolleau, P.-A. y Worms, F. (2017). “Présentation” a Jankélévitch, V. *L’aventure, l’ennui, le sérieux* [1963]. Paris : Flammarion, pp. 8-25.
- » Bonitzer, P. (1982) “Entretien avec Edgardo Cozarinsky”. *Cahiers du Cinéma*, nº 333, pp. 15-19.
- » Boutang, P.-A. (Prod.) (2004 [1995]), “Z comme zigzag”. *L’Abécédaire de Gilles Deleuze* (Entretiens avec Claire Parnet, 1988-1989), [DVD - Éditions Montparnasse], Paris.
- » Dalmaroni, M. (2018). “Hasta que la muerte los separe. Crítica literaria y teoría en la Argentina (algunas notas)”. *El taco en la brea*, 8 (junio–noviembre), 101–109. Santa Fe, Argentina: UNL. DOI: 10.14409/tb.v1i8.7759
- » De Man, P. (2000). “El concepto de ironía” [1977]. *La ideología estética*. Traducción de Manuel Asensi y Mabel Richart. Madrid: Cátedra, pp. 231-260.
- » De Man, P. (1991). “Retórica de la temporalidad” [1969]. *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Traducción y edición de Hugo Rodríguez-Vecchini y Jacques Lezra. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, pp. 207-253.
- » Deleuze, G. (1993). *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France (Col. Épiméthée).
- » Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama.
- » Ingenieros, J. (1997). *Tratado del amor*. Buenos Aires: Losada.
- » Jankélévitch, V. (1983). *La musique et l’ineffable* [1961]. Paris : Éditions du Seuil.
- » Jankélévitch, V. (2017) *L’aventure, l’ennui, le sérieux* [1963]. Presentación de L. Barillas, P.-A. Guinfolleau, y F. Worms. Paris : Flammarion.
- » Jankélévitch, V. (1964) *L’ironie*. Paris : Flammarion.
- » Jankélévitch, V. (1980). *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien* (3 vols.). *La manière et l’occasion* (vol. 1). Paris, Éditions du Seuil.
- » Panesi, J. (1998). “Las operaciones de la crítica: el largo aliento”. María Celia Vázquez y Alberto Giordano (eds.). *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 9-21.
- » Panesi, J. (2000). *Críticas*. Buenos Aires: Norma.
- » Panesi, J. (2014). “La decepción de la literatura (notas sobre Foucault, Derrida y la teoría literaria)”. Analía Gerbaudo y otros (orgs.), *IX Argentino de Literatura*, pp. 6-18, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral (CEDINTEL), E-book.
- » Panesi, J. (2018). *La seducción de los relatos. Crítica literaria y política en la Argentina*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

- » Pauls, A. (2018). *Trance: glosario*, Buenos Aires, Ampersand.
- » Podlubne, J. (2017). Dossier Fin y resistencia de la teoría. Presentación: “La edad de la teoría literaria”. *El Taco En La Brea*, 1(5), 83–94. <https://doi.org/10.14409/tb.v1i5.6617>
- » Podlubne, J. (2017b). Dossier Fin y resistencia de la teoría: “La tentación de la inteligencia. Paul de Man lee a Roland Barthes”. *El Taco En La Brea*, 1(5), 116–132. <https://doi.org/10.14409/tb.v1i5.6619>
- » Rancière, J. (2014). *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*. Paris : La fabrique éditions.
- » Rancière, J. (2017). *Les bords de la fiction*. Paris : Éditions du Seuil.