

CANDELARIA DÍAZ GAVIER

Universidad Nacional de Córdoba

candelaria.dg@gmail.com

APRENDIZAJE ESTÉTICO Y POÉTICA VANGUARDISTA EN ARGENTINA:

ARISTÓTELES CON HÉCTOR LIBTELLELLA

Aesthetic teaching and avant-garde poetics in Argentina:

Aristotle with Héctor Libtella

Este artículo propone leer dos textos, la *Poética* de Aristóteles y *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977) de Héctor Libtella, de manera conjunta. La lectura consiste en un ejercicio de igualación de dos textos dispares en cuanto al lugar que tienen en la teoría y la crítica literarias, y en la cultura occidental en general. Así, desde la *Poética* se explica qué se ha entendido por “universal”, categoría que el ensayo de Libtella se encarga de desmontar; mientras que *Nueva escritura...* permite abordar al texto clásico desde la perspectiva de su escritura. Es la cuestión del aprendizaje en el arte lo que parece cristalizar las continuidades y las diferencias entre ambos.

PALABRAS CLAVE: Aprendizaje, Escritura, Universal, Vanguardia, Poética.

This article proposes the joint reading of two texts, Aristotle's Poetics and Héctor Libtella's New Latin America Writing (1977). Reading consists here in an exercise of equalization of two texts that are dissimilar in terms of the place they take in literary studies, and in Western Culture in general. Thus, Poetics can explain what has been taken as 'universal', a category that Libtella's essay is responsible for dismantling; whereas New Latin American Writing allows for approaching the classical text from the perspective of its writing. Continuities and differences between both seem to revolve around the question of apprenticeship in art.

KEY WORDS: Apprenticeship, Writing, Universal, Avant-garde, Poetics.

Introducción

El gesto combativo de las vanguardias artísticas, presente ya en el propio término “vanguardia”, es tal vez el aspecto que más ha perdurado en el tiempo. Acaso sea esa vena combativa la que, en el sentido que

sea, aún hoy resignifica lo “novedoso” en el arte. Tal vez sea ese gesto el que ha trascendido la esfera de la literatura y del arte en general, para penetrar en otras esferas sociales, haciendo casi sinónimos vanguardia y disrupción, incluso revolución. Esta idea es efectiva en cuanto a la impronta que en general han tenido todas las vanguardias, sea respecto de las definiciones del arte y de la literatura, de sus géneros y sus reglas en general, sea respecto de sus respectivas coyunturas; aunque es inexacta.

Es indudable, en efecto, que las vanguardias han puesto en tela de juicio la mutua imbricación entre política y estética; en ello, la crítica no ha sido ni un medio ni un fin, sino la materia constitutiva por antonomasia de la obra artística. En América Latina hoy, en tiempos en los que, bajo distintos eslóganes, el “cambio” se ha incorporado en la propaganda política de las estructuras de poder más conservadoras, parece necesario volver a ese giro crítico propio de las vanguardias y calar más hondo en esa actitud disruptiva. Así, la crítica literaria podrá separar su sesgo romántico (y por lo tanto utópico), y actualizar, en términos de una verdadera estética política (y una política estética), sus claves estratégicas.

Se trata entonces de reactivar el debate sobre las operaciones que las vanguardias latinoamericanas realizan en relación con la tradición. En esta tónica, el ensayo del escritor argentino Héctor Libertella *Nueva escritura en Latinoamérica* (1977) viene aquí a postular la *escritura* como el objeto específico de toda crítica de la vanguardia que se proponga dar con sus claves estratégicas. Como se verá, la escritura como objeto permite superar las anquilosadas categorías de la teoría (como los géneros literarios) y de la historia de la literatura (como la literatura latinoamericana entendida a base de una diferencia *esencial* con relación a la literatura “universal”). Mirando la escritura a través de la escritura, Latinoamérica puede manifestar una diferencia estructural (por oposición y no por esencia) a la literatura europea y norteamericana asumida como universal. De tal manera, todo el ensayo puede ser leído a la luz de la crítica de lo “universal” en la literatura.

Dos operaciones en el ensayo de Libertella indican que puede ser leído en tanto *poética*: que el universal sea el centro de la crítica, (aun cuando lo sea de manera negativa: lo que el ensayo se propone es desmascararlo, demostrar su carácter de políticamente impuesto), y que

al hablar de “escritura” se refiere a un cuerpo de textos concretos, cuyo único rasgo común es hacer referencia a su propia escritura. Un cotejo, entonces, con la *Poética* de Aristóteles (que, como se verá, organiza un conjunto previo de obras en relación con el universal) aparece como un modo plausible de indagar en aquella relación de la vanguardia con la tradición que nos interesaba, en busca de los alcances de la disrupción que toda vanguardia parece promover. Ese cotejo no debe desconocer una dificultad que se presenta de antemano: la indiscutible diferencia entre ambos textos, no sólo en virtud de los siglos que los separan, sino fundamentalmente en términos del lugar que ocupan en la cultura, en cuanto a autoridad en el campo de la teoría y la crítica literarias, en fin, en cuanto al poder. Sin negar esa desigualdad, aquí la lectura pretende una crítica que se despliegue en más de una dirección, y que evite que el trabajo crítico termine siendo una mera aplicación de conceptos teóricos (de un texto con mayor valor de verdad) sobre un “objeto” (de un texto con valor de ejemplo). Así, la *Poética* de Aristóteles permite abordar con mayor complejidad el “universal” conformado en nuestra cultura y en la historia de la crítica literaria que Libertella critica en el ensayo, mientras que *Nueva escritura...* habilita a pensar la *Poética* desde la perspectiva de la escritura.¹

Ya considerar a ambos como “poéticas” adelanta que el tratamiento que *Nueva escritura...* hace de la tradición, y específicamente del “universal” en la tradición aristotélica, no es de anulación, sino el de una crítica negativa que muestre *estratégicamente* que lo “universal” en la literatura no es tal. En fin, una crítica que lo desenmascare mostrándolo. Pero, aun desde la negatividad, la crítica al universal justifica un diálogo con la *Poética* de Aristóteles que obliga a matizar y complejizar la presunta disrupción del ensayo de Libertella con la tradición.

El antagonismo entre ambos, empero, no parece radicar tanto en el universal en sí mismo como en el punto en el que, desde Aristóteles, se lo fundamenta como “causa natural”: el aprendizaje. Si bien éste no es un tema en el ensayo del escritor argentino —ni tampoco en la *Poética*,

¹ Por supuesto, no se trata de un enfoque filológico, sino de la “escritura” específicamente en el sentido al que se refiere Libertella en su ensayo; esto es, *grosso modo*, como la superficie que *enmascara* estrategias de poder en el texto.

ya que tan sólo aparece como premisa que justifica a la “imitación” como universal natural—, el aprendizaje parece ser un eje fundamental de las vanguardias. Efectivamente, si considerar el aprendizaje en el arte conlleva pensar la tensión entre conocimiento y percepción, la “nueva escritura”, con su experimentación sobre la forma, con su precepto de autopercepción y consciencia de sí, y con su rechazo a la literatura que pronuncia el compromiso político, ubica el debate, como veremos, en la médula de esta tensión. El aprendizaje se presenta entonces como el terreno propicio para ponerlos en diálogo.

1. La escritura como objeto

En tanto, como dijimos ya, tratamos con textos dispares, el método que proponemos consiste en imaginarlos debatiendo en iguales condiciones de autoridad y de poder. Su asimetría, por supuesto, no puede ser ignorada: oponemos un texto que ha sobrevivido veinticuatro siglos en la historia, y que ha surgido en el seno de un Imperio cuya influencia cultural también ha sobrevivido todos esos siglos, a un texto surgido en Argentina, en la convulsionada coyuntura del final de la década de '70, en la periferia del orden económico global. Sin embargo, es precisamente desafiando este orden como se da lugar al debate.

Sin ir más lejos, el ensayo de Libertella postula explícitamente la asimetría con la tradición europea como el desafío para la crítica latinoamericana. Propone “mirar” la vanguardia en Latinoamérica, a la que se refiere como “nueva escritura latinoamericana”, como superficie textual especialmente propicia para desenmascarar la “ilusión universalista” (28). Sostiene que esta nueva escritura utiliza “...la diferencia que es Latinoamérica como “cualidad” productora” (39) para mostrar el carácter de impuesto de aquella universalidad naturalizada de dominio europeo: “Otra inscripción horizontal existe allí: la relación con Europa, esto es, la asimilación, rechazo, sumisión o soberanía frente a formas de una cultura asumida como ‘universal’” (15).

Esta dominación es, de hecho, apreciable en que los “movimientos” literarios y artísticos latinoamericanos hayan sido leídos en clave de repercusión de movimientos europeos, dentro de lo que las vanguardias

no han sido la excepción. Y agrega: "...ya aparece como colonizada la típica trasposición histórica: suponer que Latinoamérica esté obligada a "reproducir" la experiencia europea por un motivo de crecimiento armónico" (23).

El reverso del combate contra el "universalismo" europeo es el combate contra las perspectivas metafísicas y esencialistas en relación con la literatura latinoamericana:

Desocultados los efectos del determinismo geográfico o político, e instaurada esa mirada histórica que aplasta todo contra la piedra, la vanguardia evita verse como un "fenómeno", una resultante o un "tema" del Continente, y empieza a concebirse críticamente como latinoamericana (16).

En ese combate Libertella propone la "nueva escritura latinoamericana" como objeto de la mirada crítica, objeto que se constituye *dialécticamente* por un conjunto de textos con un rasgo común *negativo*: un *no* asumir la relación con el continente como una relación natural, una resistencia en contenido y en forma a la subordinación estética y política de la historia de la literatura latinoamericana.

En ese conjunto de textos observa una práctica literaria que "...sugiere un trabajo de distinta cualidad comunicativa, un cuestionamiento radical del hecho literario ("antinatural") y una dedicación frontal al texto como objeto incluso ¿opaco?..." (21). Son textos que presentan una resistencia a la comunicación efectiva, a la instrumentalización de la literatura. Este es el correlato, si se quiere, estético de aquel embate contra la "ilusión universalista" europea y también contra el esencialismo latinoamericano. Correlato estético en virtud del cual evitan un "salto explícito de la cultura a la política" (24), ya que esto reproduciría los regímenes de representación impuestos por los centros de poder a los que justamente se quiere denunciar. Una *forma* inmediata, propia, de crítica, implica un cuestionamiento radical ya que llega a apuntar contra la forma de la dominación y no sólo contra su contenido:

La misma tradición europea pasará a ser concebida como mediata —ajena—, para que Latinoamérica pueda distanciarse de todo arquetipo y actualizar su problemática in situ: sin negar aquella red geográfica del

Continente, y sin pretender un universalismo abstracto que impida internalizarse en los recursos materiales —lengua, palabra, estilos— de una tradición literaria inmediata —propia— (23).

Pero ya la propuesta crítica de redefinir el objeto supone que la clave de aquel embate involucra la relación entre la literatura y el conocimiento. Volver a preguntarnos qué es la literatura latinoamericana para cuestionar qué es la literatura a secas, criticar el paradigma hegemónico de representación y de construcción de su historia, en fin, acceder a ella por ella misma, prescindiendo de aparatos teóricos que le son ajenos aunque se le impongan. O, mejor, desbarajustar esos aparatos teóricos demostrando su insuficiencia, su inaplicabilidad y su interés.

Según la lectura de Libertella, la nueva escritura latinoamericana puede operar ese proyecto crítico justamente porque desoculta su interés. Es decir, no disputa un carácter “superior” por el que Latinoamérica demostraría ser un centro “objetivo” para definir a la literatura. Al contrario: desde la periferia del orden de poder de los discursos, tiene la capacidad de hacer visible su proyecto, que es negativo porque es una resistencia. Ese proyecto es *crítico* justamente por cuanto consiste en develar el carácter interesado de toda historia de la literatura.

Ahora bien, para ello, es necesario que el “ojo” crítico desarrolle una mirada *materialista*, es decir, que vuelva la mirada a la escritura como materia literaria para “aplantar contra la piedra” toda la historia de definiciones y clasificaciones a las que es propicio desnaturalizar. Esta perspectiva implica objetivar el *trabajo* insumido en los procesos de producción del discurso que llamamos literatura, ahora puestos en tela de juicio. Esto implica asumir al escritor en el mercado, cuyas reglas la escritura vanguardista pretende subvertir. En palabras de Libertella, “...esos dilemas se disuelven cuando el escritor se objetiva *en su oficio*, y cuando el oficio lo señala como lo que es, un sujeto dividido *también* en el mercado” (27).

Entonces, desde la perspectiva material de la escritura como trabajo, se desdibujan los límites entre la ficción y la crítica, desnaturalizando así la idea de que, basada en fundamentos como, por ejemplo, tener mayor contenido de “verdad”, la reflexión sobre la literatura estaría en un estadio superior, de mayor autoridad que la literatura misma, para co-

nocerla. Así, en esta “nueva escritura”, textos aparentemente ficcionales se permiten reflexiones teóricas, a la vez que textos críticos pueden estar escritos como textos ficcionales.

Es decir que la “escritura” no es un objeto en el sentido de un constructo teórico armado *a priori* para analizar un conjunto dado de textos. Es, podríamos decir, una postura tomada frente a ese “cuerpo histórico” que llamamos literatura latinoamericana, y es, a su vez, una postura *compartida* con otros textos, ora “críticos”, ora “ficcionales”. Es así como llega a comprenderse que las divisiones no le pertenecen a la literatura (el concepto de “género literario” visto como una ilusión), sino al mercado.

El conjunto de textos al que se llama “nueva escritura”, no está dado de antemano ni es cerrado, y *a ese conjunto también pertenece el propio ensayo de Libertella*. En la medida en que la crítica consiste en desocultar el trabajo de la escritura, en que los textos se piensen a sí mismos y hagan manifiesta su reflexión, la definición de ese conjunto recorre todo el ensayo. Así, no son pocas las referencias concretas a los “productos” de esa “nueva escritura”, que incluyen títulos de escritores como Osvaldo Lamborghini, Salvador Elizondo, Manuel Puig, Reynaldo Arenas o Enrique Lihn, sobre cuyas obras Libertella elabora sus observaciones en un capítulo del ensayo al que llama “Modos de la práctica” (63-84).

Tampoco faltan observaciones hacia los propios criterios de armado de ese conjunto:

Hay un grupo de textos latinoamericanos aparecidos en la última década —1965-1976— que parecen prestarse “sentido” por un mecanismo de vecindad y contacto. Es posible que ellos sirvan para mostrar cómo el circuito de una crítica que crece sobre múltiples lecturas interdisciplinarias puede, a su vez, *reconocerse* en la demanda de unos trabajos de ficción que remitan similarmente al hecho de la lectura (63).

O también:

“Nueva” escritura no ha de ser aquí la de los jóvenes: tendrá apenas como referencia una manera de escribir trazada sobre cierta lectura activa de la tradición, y asociada al proyecto de la crítica en una convivencia (no explicable por alianzas generacionales) donde la productividad de parte

de la ficción tiene su negativo fotográfico en otro tipo de productividad dado por la pesquisa teórica (14).

Con el señalamiento al propio proceso de escritura, los textos encuentran un rasgo común material que ya no permite una separación tajante entre fondo y contenido. Al manifestar su interés por mostrar su trabajo, su propio proceso de producción, logran mostrar una *diferencia* material, lo cual invalida toda otra división operante en la literatura (entre géneros literarios, entre movimientos artísticos históricos) por mostrar su carácter inmotivado.²

Pero en la medida en que la crítica observa un conjunto, aunque éste no sea cerrado y aunque esa observación sea en sí misma un proceso contingente, aunque la crítica se asuma como parte del fenómeno que observa, podemos leer *Nueva escritura en Latinoamérica* como una poética. Poética materialista que, objetivando su propio proceso de producción, consigue desenmascarar la ilusión de lo universal, de una definición de la literatura dada como natural. Poética negativa, podríamos decir de acuerdo al programa que allí mismo se postula, puesto que, al desenmascarar el universal, demuestra la imposibilidad de *determinar* de una vez y para siempre el *corpus* al que una sociedad, una cultura, llama “literatura”.

2. Tensiones de la poética

Si en el ensayo de Libertella la operación es el desenmascaramiento del universal, en la *Poética* de Aristóteles el universal es el hallazgo que justifica el acceso de conocimiento en la poesía, o, dicho de otro modo, su inclusión en la filosofía. Hasta aquí, todo parece indicar que la poética materialista latinoamericana no tiene con la *Poética* de Aristóteles,

² En el sentido en que lo entiende la lingüística: en tanto una relación arbitraria en la lengua, opuesta a lo “motivado”, que es una relación percibida como “natural” o en continuidad con su base material. Por extensión, en relación con la materialidad de la escritura, tales divisiones (géneros, movimientos) ya no se ven como atributos de los textos sino como relaciones arbitrarias *a priori* aplicadas de manera sistemática.

fundante de la tradición de la Estética como disciplina filosófica y la Teoría Literaria, más que una relación de ruptura.

En realidad, se trata de una *oposición* estructural: la crítica por la que la “nueva escritura” parece abogar, se propone deslindar las categorías universales mostrando su “negativo fotográfico”:

Ya en la caja negra; esa cámara que recoge materiales y los procesa se descubre queriendo detectar una sutil mecánica, cuando los signos de Latinoamérica se ofrecen al intercambio —juego de positivos y negativos fotográficos— en el espacio triangular que forman con Europa y Estados Unidos (19).

Es decir que mientras allí se justifica el universal, aquí se muestra su vacío. Vale ahora desandar ese recorrido.

Habíamos dicho que en la *Poética* hay, de hecho, una observación previa de productos artísticos particulares, y que se trata de un conjunto que nunca está cerrado. En este sentido, Santiago Barbero señala que no hay un tratamiento de “obras” (término, por supuesto, anacrónico a Aristóteles) en tanto “casos”. La operación consiste en comprobar una cualidad observada en cada producto artístico como en el conjunto. Esta cualidad es la *mimesis*, la imitación.

Dice Aristóteles en la introducción del tratado:

Tratemos acerca de la poética en sí misma y de sus especies, del efecto que cada una tiene (...), y, asimismo, de todas las demás cuestiones que son propias de la misma investigación, comenzando, de acuerdo con el orden natural, primeramente por las cosas que son primeras (*Poética*: I, 1447a 8-13) (4).

Siguiendo la lectura de Barbero, en la manera en la que el tratado se introduce hay una indicación metodológica a la que conviene prestar atención para reconocer la relación de la *Poética* con la teoría aristotélica del conocimiento. Esa indicación, contenida en la expresión “comenzando primeramente por las cosas que son primeras”, no parece ser un caso de redundancia sino la explicitación de un orden metodológico al que se concibe, de acuerdo con el *Corpus Aristotelicum*, como un orden natural del conocimiento. Al respecto, explica:

el desarrollo del tratado habrá de seguir el orden natural del conocimiento humano. Metodológicamente se da ya por establecido que *katà phýsin* [orden natural] es primero lo universal, si se trata del conocimiento intelectual; y lo singular, en cambio si se trata de la percepción sensorial. De este modo, siguiendo las leyes naturales del conocer, la *Poética* (que en cuanto tratado está sujeta a tales leyes) habrá de reconocer como punto de partida (...) un concepto suficientemente universal, la clase capaz de subsumir las diversas manifestaciones (especies) poéticas... (39).

La poética, entonces, constituye una clase compuesta por clases (*tékhne tekhnón*), que tienen en común su calidad de “miméticas” como rasgo universal, y que se relacionan entre sí por el medio, el modo y el objeto de su composición. Cito a Aristóteles:

La epopeya, pues, y la poesía trágica, al igual que la comedia, la poesía ditirámica, y la mayor parte de la aulética y de la citarística, son todas ellas, consideradas genéricamente, imitaciones. Pero difieren entre sí en tres cosas: en imitar con medios diversos, en imitar objetos diversos, y en imitar de modo diverso y no de la misma manera (*Poética*: I 1447a 14-19) (5).³

Tenemos, entonces, una observación previa de un conjunto de productos artísticos, y la conformación del universal como el punto de partida natural de la reflexión filosófica. Y ese universal es la imitación. El argumento por el cual se justifica que la imitación es “causa natural” de la poesía se enuncia en el capítulo IV, y consiste en un silogismo que puede formularse de esta manera: al imitar se aprende, aprender produce agrado, *ergo*, la imitación⁴ produce agrado.

Y luego dice:

³ Paul Ricoeur señala que si se agrega a esta división de las especies de la poética la función de producir placer, el esquema de la *Poética* se corresponde con la distinción entre causas material, formal, eficiente y final (*Metafísica*, Libro V, II) [En *La metáfora viva*, Bs. As., 1977. Citado por Barbero (2004: 47)]. En ello se observa el carácter sistemático de la *Poética*.

⁴ Aunque no es objeto de este trabajo las precisiones filológicas, cabe aquí aclarar que en la *Poética*, la “imitación” denomina tanto la actividad productora como el producto. Para un mayor desarrollo, ver Barbero, S., “‘Traducir’ la noción de mimesis”, en *La noción de mimesis en Aristóteles*. Córdoba: Ediciones del Copista, 2004, 56-69.

...el aprender es cosa muy agradable no solamente para los filósofos sino también para los demás hombres; sólo que éstos toman parte en él en escasa medida. (*Poética*: IV, 1448b 13-15) (24).

Es decir que gracias al aprendizaje la imitación se halla en todos los individuos y fundamenta su carácter universal-natural. Si se comprende, pues, que a partir de la conformación de este universal corresponde la clasificación en “especies”, es posible entonces entender cabalmente por qué la crítica del universal en el ensayo de Libertella derrumba las divisiones que acosan la escritura.

Ejemplo de estas divisiones a las que la “nueva escritura” puede subvertir es la ya señalada entre crítica y ficción. Pero también el ensayo parece encontrar en la “nueva escritura” la posibilidad material de fundir los géneros literarios, de *producir* textos inclasificables desde esas categorías que tomadas acríticamente se vuelven normativas. Así, por ejemplo, señala respecto de *The Buenos Aires affair* (1973) de Manuel Puig, que

esas múltiples escrituras desarman los supuestos del género novelístico, ahora desnudo. La prescindencia de una voz personal (...), el explotar distintos modos de producción social (...), abatidos sobre la superficie de la página y conviviendo neutralmente en ella, comunican con ese otro modo de pensar el hecho de la escritura... (77).

Es así como resulta necesario, desde su perspectiva, buscar el “lugar desde donde la crítica se vea obligada a una reubicación de los textos” (46).

Resulta particularmente interesante, desde mi punto de vista, volver ahora la mirada hacia la *Poética* de Aristóteles desde la perspectiva de la escritura. Porque si se recuerda la manera misma en la que se presenta el tema (“Tratemos acerca de la poética *en sí misma*” [el destacado es mío]), hay una suerte de reordenamiento entre la filosofía y la poesía en el que la escritura puede dar una clave.

Ha sido señalada ya la probable referencia que este “en sí misma” hace a la noción de *mimesis* que Platón desarrolla en la *República*.⁵ Esta

⁵ Dice Eduardo Sinnot: “...la especificación ‘en sí misma’ puede implicar a la vez una diferenciación respecto de la discusión del arte en el marco del Estado, como lo había hecho Platón en *República* y *Leyes*” (4).

referencia es tanto más probable cuanto se considere a la *mimesis* como la noción central de la *Poética*. Por su parte, la distinción que hace Platón surge a raíz de la discusión sobre la educación (*paideia*) que deben recibir los “guardianes del Estado”, en el marco de un mundo griego en el que, según entiende Werner Jaeger, subsistía la imagen de Homero como el educador de toda Grecia. Dice al respecto:

Platón lucha contra la opinión general de los griegos acerca del valor propedéutico de la poesía en general y de la poesía de Homero en particular. Nos encontramos aquí en un punto de viraje en la historia de la paideia griega. La lucha se libra en nombre de la verdad contra la apariencia (767).

Dicho de otra manera, para Platón es una lucha entre la filosofía, como conocimiento de la verdad, contra la poesía. Como es de imaginar en la República ideal conducida por un rey-filósofo, la filosofía resulta la vencedora de esa lucha, y en el libro X, finalmente, los poetas son desterrados.⁶

Ya en el libro III, Platón hacía una distinción entre *mimesis* y *diégesis*⁷ —distinción que parece corresponder la primera a lo que entendemos por “discurso directo”, y la segunda al “discurso indirecto”—, en una suerte de gradación hacia la Idea que recorre todo este texto. En virtud de esa gradación, en efecto, la *mimesis* es vista como un modo

⁶ “...Homero es el más grande poeta y el primero de los trágicos, pero hay que saber también que, en cuanto a poesía, sólo deben admitirse en nuestro Estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos...” (*República X*, 607a). Y más adelante: “Esto es lo que quería decir como disculpa, al retornar a la poesía, por haberla desterrado del Estado, por ser ella de la índole que es: la razón nos lo ha exigido. Y digámosle, además, para que no nos acuse de duros y torpes, que la desavenencia entre filosofía y la poesía viene de antiguo” (*República X*: 607b).

⁷ *La narración que [los poetas] llevan a cabo puede ser simple [diégesis], o bien producida por medio de la imitación [mimesis], o por ambas cosas a la vez. (...) Sabes que hasta esos versos, “y suplicó a todos los aqueos,/ y en particular a los dos Atridas, caudillos de pueblos” habla el poeta mismo sin tratar de cambiar nuestra idea de que es él mismo y no otro quien habla. Pero después de los versos citados habla como si él mismo fuera Crises, e intenta hacernos creer que no es Homero el que habla sino el sacerdote. (...) Pues bien, hay narración no sólo cuando se refieren los discursos sostenidos en cada ocasión, sino también cuando se relata lo que sucede entre los discursos.* (*República III*: 392d-393c)

de narración en el que el poeta “se esconde”, siendo así menor su grado de verdad que en el caso de la *diégesis*, en el que es el poeta quien habla. Y como el Estado Ideal debe, valga la redundancia, acceder a la Idea, la *mímesis* parece preparar los argumentos para la posterior decisión de expulsar a los poetas.

Ahora bien, al observar la escritura de la *República*, que es un diálogo, en el que evidentemente es la figura de Sócrates quien porta los argumentos platónicos, uno podría preguntarse desde la propia distinción platónica entre *mímesis* y *diégesis*, por qué Platón optó por una forma mimética en vez de una diegética. Es cierto que esta discusión entre el valor de la *mímesis* y de la *diégesis* no es el tema de la *República*, sino una discusión subsidiaria en relación con la función de los guardianes en el Estado Ideal, y por extensión, con la educación de los hombres en general.⁸ Correlativamente, el arte es, en la filosofía de Platón, secundario respecto de la cosa (supongamos, la imagen de una silla), que es a su vez una imagen de la idea (la idea de una silla, para seguir con el mismo ejemplo). Es decir que, no sólo el arte no es siquiera una idea en sí mismo, sino que además es terciario en relación con la idea. El argumento de Platón lleva así a concebir al arte en el mayor grado de distancia respecto de la verdad.

Para Platón, discípulo de Sócrates, el filósofo ágrafo, era la escritura lo que la filosofía debía disputar para demostrar su supremacía respecto de la poesía. En principio, diríamos que esta supremacía no es cuestionada por Aristóteles, a pesar de que pone de manifiesto que la poética puede estudiarse “en sí misma”, y no ya en su funcionalidad respecto del Estado. Y es precisamente por la vía del conocimiento de lo universal que la poesía justifica su lugar dentro de la filosofía.

Pero la *Poética* no se propone describir cómo *a través* de la poesía podemos conocer el universal. En una lectura semejante, el universal aristotélico sería concebido como análogo a la idea según Platón, con la salvedad de que aquí la poesía tendría la capacidad de constituir un instrumento de acceso al conocimiento (a la verdad). El universal aris-

⁸ Como explica Werner Jaeger, la educación pretendida conduce a “dar al alma como fundamento el orden y la ley que rige dentro de ella misma, es decir, lo que hay de semejante al estado en su estructura interior y en su modo de actuar” (765).

totélico, empero, se distingue de la idea de Platón porque *se encuentra efectivamente en lo particular*. Traducido al caso de la poética, en todos los productos artísticos se observa la *mímesis*, tal como se explicó más arriba. La idea, en cambio, es un paradigma supraindividual en virtud del cual sí se puede definir al lenguaje —y por cierto a la poesía⁹— como correcto o incorrecto.¹⁰

En realidad, al estudiar el arte “en sí mismo”, Aristóteles incorpora al problema del acceso al conocimiento en el arte, el problema de la percepción de lo particular. Esta tensión entre lo universal y lo particular, entre el conocimiento y la experiencia sensorial no es un problema filosófico sin antes reconocerlo como una suerte de atributo del arte “en sí mismo”. La *Poética*, como tratado filosófico, acarrea esta tensión de su objeto. En efecto, el hecho de que haya una “observación previa” de un conjunto de productos artísticos (miméticos)—lo cual se deduce de los ejemplos y las lecturas aplicadas—¹¹ implica que el punto de partida es una observación de lo particular. Es decir que la reflexión filosófica sobre el arte *necesariamente* parte de la percepción sensible (por definición, de lo particular), y de allí accede a lo universal,

*...pues de la percepción sensible se produce lo que llamamos memoria, y la repetición frecuente de actos de memoria desarrolla la experiencia, pues un número de recuerdos o actos de memoria constituye una única experiencia (Aristóteles, Segundos Analíticos, 100a 3ss).*¹²

De esa experiencia única, que es el universal conformado en nosotros, Aristóteles dice que surge el arte y la ciencia. Se comprende entonces que entre la “realidad”, las “cosas” particulares que se perciben, y la expresión artística, media el universal.

⁹ “No debemos admitir, ni por parte de Homero ni por parte de ningún otro poeta, errores tales acerca de los dioses...” (*República* II: 379c-d).

¹⁰ Para una exposición más extendida, ver Eggers Lan, C. “Introducción” en Platón. *Diálogos IV. República*.

¹¹ Por dar un ejemplo paradigmático, cuando define “peripecia”, se refiere a *Edipo Rey* de Sófocles: “Así, en *Edipo*, [el mensajero] llega para alegrar a Edipo y apartarlo del temor referente a su madre, y, al poner de manifiesto quién era [en realidad Edipo], produce lo contrario...” (*Poética* XI: 1452a 24-26) (76).

¹² Citado y traducido por Barbero (85).

Así, el proceso de aprendizaje en el arte parte de lo particular, accede a lo universal y, de allí, retorna al producto artístico para su reflexión particular. Si decimos además que el arte, como *tékhnē*, es “...una esfera específica del saber, que se contrapone al saber teórico y al saber práctico porque su ejercicio deja tras de sí, como resultado o producto, una cosa que posee una existencia propia (y contingente)” (Sinnot 2011: xii), y entendemos que la *Poética* está construida de acuerdo con aquel proceso, que ha dejado “tras de sí” el tratado, es preciso decir que la *Poética* es concebida en sí misma como *tékhnē*. Es decir, tiene la misma naturaleza que el objeto de su análisis.

El aprendizaje cuyo consecuente agrado justifica la *mímesis* como causa natural de la poesía, justifica también esa decodificación del universal por el cual se retorna al particular. A esto se denomina “poética”. Pero ese aprendizaje, esa decodificación, no sucede sino recuperando aquellos actos de memoria que llevaron a la conformación del universal. En otras palabras, no es que el arte “enseñe” algo, sino que, diríamos con Aristóteles, *recuerda* cómo han sido aprendidas todas las cosas: imitando. Es claro que, entre la experiencia sensorial y la decodificación de la memoria, la “representación” artística —la mediación del universal— no es ni netamente sensible ni netamente intelectual.

El “desenmascaramiento” del que habla Libertella también puede leerse como este proceso de decodificación y retorno, ya que el procedimiento no consiste en negar el universal sino en *mostrar su funcionamiento* desde su “negativo fotográfico” (que es Latinoamérica). Es decir, quitarle el velo de naturalidad para que su “universalismo” pueda verse como una estrategia. La “nueva escritura”, entonces, apela al universal para mostrarlo como puro efecto: desmontar el esencialismo latinoamericano responde a la astucia y a la estrategia necesarias para lograrlo.

Para ello, la escritura se vale de su propia máscara:

Manipulación de la escritura como máscara: ¿tallado y pulido sobre un texto “objetivo”?, ¿o trabajo de hilado para que el Rostro del practicante muestre su relación con el Doble? Vista momentáneamente como un cuerpo, con sus tendencias a la violencia, a la seducción, al placer solitario, la escritura puede funcionar como esa superficie de la máscara donde se van tejiendo las fantasías de un “autor” y donde se revierten

los supuestos que anteceden a la propia práctica. Pero, puesta en obra la pasión por el juego, lo que se enmascara no será el rostro de un Yo sino, más sutilmente, cierta tendencia ingenua por la que el escritor busca hacer de la materia escrita una materia transparente que no moleste su comunicación con el Lector Cualquiera (63).

3. La acción de imitar la acción

Es aquí, en la manipulación de la escritura como máscara, donde plantear a la escritura, y no ya a la “literatura”, como objeto, debe ser visto en términos de estrategia. Esto es, es aquí donde la “nueva escritura” aparece como una poética política, donde la escritura, pensándose a sí misma, piensa su lugar en la historia. En este punto es que la propuesta de Libertella se inscribe en la vanguardia literaria, que, como es sabido, tiene, desde el significado mismo del término “vanguardia”, un sentido bélico.

“Es bien sabido que si hay algo que los glosarios estéticos le deben a las teorías de la guerra es la noción de vanguardia. No sorprende entonces que Libertella se detuviera especialmente en la cuestión” (8), dice Martín Kohan en el prólogo a la reedición de *Nueva escritura en Latinoamérica*. Y continúa más adelante: “Y aún así, no puede pasarse por alto la observación que consta en *Nueva escritura en Latinoamérica* y se reitera, trece años después, en *Las sagradas escrituras*, de que la vanguardia no es lo que está más adelante sino lo que es más íntimo” (9). Esto es porque, para Libertella, la escritura no es un arma de combate sino *el combate en sí mismo*.

Este es el fundamento de la política estética de la vanguardia desde el que la “nueva escritura” se enfrenta a la literatura o el arte “comprometido”. Es decir que la crítica no se dirige solamente contra el canon de la literatura universal, sino contra formas explícitas de llevar a cabo ese embate. Y esto es porque para Libertella, la estética no es una cuestión de “forma” y la política de “contenido”. Si la escritura es entendida como trabajo, esa separación resulta una sumisión acrítica a la división del trabajo.

De hecho, el “universal” no puede ser anulado porque *funciona* efectivamente. Pero visto ahora desde la perspectiva materialista de la escri-

tura, ese universal es desnudado de su apariencia conceptual, y puede llamárselo, en cambio, *mercado*. Así se entiende cómo “el mercado *explica* a las vanguardias mejor que las ideologías y creencias que éstas simulen asumir. En todo caso la forma íntima latinoamericana y la forma internacionalista apenas si son expresiones acuñadas por haber aceptado la vida que les impone ese mercado” (37).

Proponer la “escritura” como objeto significa considerar que

Es la Forma en su doble sugerencia —compromiso de ejecución, objeto de estudio— la que ahora se introduce en un circuito de interrogantes: cómo moverse por la superficie de la página previendo que ésta puede ser al fin codificada (convivencia del escritor con la teoría literaria); cómo codificar lo que está atado a un modo específico de trabajo (53).

La “forma” es el espacio de esa intimidad donde el enfrentamiento contra el código puede estratégicamente, con astucia, pasar inadvertido. Así, la “nueva escritura” penetra en el mercado, cuya determinación material no puede negarse pero sí se puede criticar.

En este sentido, la permanente reflexión que la escritura tiene que hacer sobre sí misma, se resuelve en “acción”: no se trata de decir qué hacer con la escritura sino de, efectivamente, hacerlo. La crítica se debe *efectuar* en la *enunciación*. Lo mismo que sucede, en definitiva, con el aprendizaje en el arte: no se trata de la adquisición de un determinado contenido sobre el mundo, sino de la acción de aprender en sí misma activada en la memoria por la experiencia sensorial, a través de la cual el mundo es aprehensible. Una lectura de esta idea reflexiva de acción en la *Poética* es, de hecho, posible.

En efecto, la *mimesis* es imitación de acciones, pero es ella misma una acción. Esto justifica el extenso tratamiento que Aristóteles hace de la tragedia, ya que la “acción” no es sólo el objeto de la composición sino también lo que determina su estructura, o, para usar el término adecuado, la “trama”. Es decir que le da fundamento lógico a la composición, el cual, precisamente, la *Poética* viene a decodificar.

En realidad, no es un modelo lógico preceptivo lo que resulta de allí, tal como ha sido entendido.¹³ No es que se acuñe la “unidad de la acción” como una regla de composición, sino que la observación reconoce en las composiciones la imitación de *una* acción, cuya capacidad de ordenamiento lógico, al que llama verosimilitud, se basa en dos características: es “completa” y “entera”. Dice Aristóteles: “Ha quedado establecido por nosotros que la tragedia es imitación de una acción completa, es decir, entera, y que tiene cierta medida” (*Poética* VII: 1450b 25-26) (55).¹⁴

Esta centralidad de la acción se hace explícita al sostener que “el más importante de estos elementos”¹⁵ es la combinación de los actos, porque “la tragedia no es imitación de hombres, sino de la acción, esto es, de la existencia” (*Poética*: 1450a 15-17) (47). Así se comprende que lo más importante de las composiciones no son las cualidades de los individuos, sino que “adquieren los caracteres por añadidura, a causa de las acciones. Así pues, los actos, es decir la trama, son el fin de la tragedia, y en todas las cosas el fin es lo más importante” (1450a 20-22) (48).

Ahora puede verse cabalmente lo que significa estudiar la poética “en sí misma”: esto es, estudiarla en virtud de su fin. Sinnot explica que “El fin (*télos*) no es aquí el fin de la tragedia (suscitar conmiseración y temor) (...) sino la acción misma, objeto inmediato de la actividad imitativa, que no depende de otra cosa y de la que dependen las otras cosas” (48). Por tanto, la imitación, al resolverse en acción, es el fin en sí mismo.

El argumento del aprendizaje, por tanto, no es una suerte de adquisición de imágenes de la naturaleza, sino la facultad, que Aristóteles considera natural, de unir en la memoria las repeticiones de la experiencia

¹³ Me remito a la parte de este artículo, donde se pone de manifiesto que las interpretaciones preceptivas han entendido el universal aristotélico como análogo a la idea de Platón.

¹⁴ Sinnot aclara: “La acción es “completa” (*teleía*) si se extiende hasta el fin (*télos*) y en cierto modo apunta a él, en tanto que es “entera” (*hóle*) si constituye un todo (un *hólon*). En un todo, los componentes no están aislados los unos de los otros, sino que son automáticamente partes, esto es, se hallan interrelacionados entre sí de modo tal que cobran sentido sólo dentro de la unidad mayor que ellos forman” (56).

¹⁵ Es decir, de los seis elementos de la tragedia: la trama, los caracteres, la expresión lingüística, el pensamiento, el espectáculo y la música.

sensible al conocimiento de lo universal. Pero como se aprende imitando, y la imitación es acción, entonces el arte activa en la memoria la acción de aprender en sí misma, en virtud de la cual también se aprenden el resto de las cosas.

Reflexiones finales

En la literatura se aprende a aprender. En las dos poéticas, aparece, según esta lectura, esta reflexión. Bien porque la escritura se piensa a sí misma para emanciparse de un orden categórico que se le impone de manera extrínseca —el mercado—; bien porque la acción rige sus propias leyes lógicas de composición, en virtud de lo cual el acto de su imitación rememora todo acto de imitación en lo que guarda de común con él. Pero el vínculo entre ambas es mediato.¹⁶

Si volvemos a la concepción de Aristóteles del aprendizaje, recordamos este proceso por el cual la repetición de la experiencia sensitiva encontraba en la memoria una “experiencia única” que conforma un universal-natural. Esta descripción del aprendizaje en el arte recuerda el aprendizaje de otras cosas. La lengua, por ejemplo. Pensemos en un niño repitiendo las palabras que escucha, aplicando las analogías que va identificando entre las distintas palabras (supongamos, entre dos paradigmas verbales), y repitiendo los procedimientos que ha aprendido una y otra vez, hasta que los paradigmas verbales llegan a conformar un universal-natural, que puede traer a la memoria involuntariamente. Pensemos en un aprendiz de un instrumento musical, practicando las escalas repetidamente hasta que las notas llegan a hacerse naturales al oído y a la parte del cuerpo que las ejecuta.

Es decir que cuando Aristóteles habla de “aprendizaje” se refiere al hábito como un proceso orgánico. Por ello, el aprendizaje no es un fin sino una “causa natural”. No es que sea la acción en sí misma lo “natu-

¹⁶ Dice Libertella: “La misma tradición europea pasará a ser concebida como mediata —ajena—, para que Latinoamérica pueda distanciarse de todo arquetipo y actualizar su problemática *in situ*: sin negar aquella red geográfica del Continente, y sin pretender un universalismo abstracto que impida internalizarse en los recursos *materiales* —lengua, palabra, estilos— de una tradición literaria inmediata —propio—” (23).

ral” (no hay “copia” de la naturaleza), sino que lo natural es la lógica, regida por la acción, que se ha hecho hábito en nosotros, por decirlo de alguna manera. Esta lógica es compartida por la actividad artística (gracias a la imitación) con el resto de la vida humana. Por tanto, la acción no es un fin de la tragedia, sino el fin de la imitación, y el arte comparte con cualquier otra actividad humana imitativa esta reflexividad (de “reflejo” en el sentido en que los órganos hacen movimientos reflejos).

Cuando Libertella habla de América Latina como “Segunda naturaleza (“tan *naturans* como la primera” —Lezama—), paisaje que por ser absolutamente textual no pide de la crítica más que una mirada ajustada a su nuevo objeto teórico” (61), se refiere a la América Latina “que se nos ha hecho hábito”, aprendido involuntariamente, en el sentido en que son involuntarios algunos movimientos del organismo. Y esto ha sucedido por repetición.

Pero la actitud de la crítica ante este hábito, el desenmascaramiento que propone, no implica “desmentir” la “naturalidad” del texto, sino *usar* la “naturaleza textual” en virtud de *mostrar* a América Latina como una diferencia, mostrar a América Latina como texto, para que por extensión pueda comprenderse que lo universal es también una construcción textual. Este giro de la reflexividad implica asumir lo naturalmente percibido pero no entenderlo como orgánico. Es así como la escritura, con su conciencia de sí, busca (desea) la diferencia en lugar de la unidad.

Lo que diferencia a Aristóteles y a Libertella, finalmente, no es el confirmar o negar la existencia del universal funcionando acriticamente en la acción humana. No es el confirmar o negar la repetición que lleva al hábito. Lo que los diferencia es la voluntad, el ejercicio de la conciencia de sí en la escritura por la cual se puede desarmar el hábito y manipular la máscara (el texto).

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES. *Poética*. Buenos Aires: Colihue, 2011.
BARBERO, SANTIAGO. *La noción de mimesis en Aristóteles*. Córdoba: Ediciones del copista, 2004.

- BOILEAU, NICOLÁS. *El arte poética*. Valencia: Joseph y Tomas de Orga, 1788.
- EGGERS LAN, C. “Introducción”, en *Diálogos IV. República*. Platón. Barcelona: RBA, 2007. 9-55.
- HORACIO. *Arte Poética*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta, 1777.
- JAEGER, WERNER. “La República. El valor educativo de la poesía”, en *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967. 764-772.
- KOHAN, MARTÍN. “Prólogo”, en Libertella, H. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires: El Andariego, 2008. 7-11.
- LIBERTELLA, HÉCTOR. *Nueva escritura en Latinoamérica*. Buenos Aires: El Andariego, 2008.
- PLATÓN. *República*. Barcelona: RBA, 2007.
- RICOEUR, PAUL. “Una reaprehensión de la Poética de Aristóteles” en Cassin, B. *Nuestros griegos y sus modernos. Estrategias contemporáneas de apropiación de la Antigüedad*, Buenos Aires: Manantial, 1994.
- SINNOT, EDUARDO. “Introducción” y Notas, en Aristóteles. *Poética*. Buenos Aires: Colihue, 2011. VII- XIII.

• CANDELARIA DÍAZ GAVIER

Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) (Argentina). Actualmente, se encuentra desarrollando su Doctorado en Letras en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la misma Universidad, con una beca doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Ha presentado avances de su investigación sobre literatura argentina contemporánea en jornadas académicas en La Plata, Rosario, Buenos Aires y Córdoba (Argentina), así como también en la New York University. Ha publicado artículos en la Revista *Síntesis* (UNC) (Nº4, 2013), y en la antología de textos críticos sobre la obra de Alberto Laiseca, *Sinfonía para un monstruo* (EDUVIM), próxima a ser publicada.