

La presencia pensativa: apuntes sobre el método historiográfico de Sergio Chejfec para leer literatura

ALFREDO LÈAL

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
e-mail: alfredo.leal.rodriguez@gmail.com



INTRODUCCIÓN

Las condiciones en las que la escritura digital se presenta parecen plantear, de entrada y de manera casi insuperable, un obstáculo que las herramientas tradicionales de la crítica y la teoría literaria no pueden abarcar del todo. Esta problemática se nos plantea en dos sentidos: el primero es el de una reflexión en torno a las posibilidades de la filología y la hermenéutica en el marco de su institucionalización —académica o no—; el segundo, mucho más complejo, plantea la cuestión del archivo o de la *historiografía* literaria o, para ser más precisos, de la escritura de la historia de la literatura en el marco de una escritura preponderantemente inmaterial. La categoría de presencia pensativa que plantea Sergio Chejfec puede servir como un momento intermedio entre estos planteamientos problemáticos. En el presente texto intento abordarlos de manera tal que, por medio de una introducción a la categoría de Chejfec, se puedan pensar de manera crítica y analítica.

I. GESTUALIDAD TEXTUAL: DISPOSICIÓN, DISCIPLINA, RESTRICCIÓN

Si bien la filología y la hermenéutica han sido, históricamente, las principales disciplinas que han aportado conocimiento y, me atrevería a decir, cierta transversalidad a la teoría y a la crítica literaria, me parece que los problemas que hoy día plantea el estudio de la literatura —y, sobre todo, de la estética de la literatura¹— no pueden reducirse ya, o, mejor dicho, no pueden reducirse solamente

¹ En su libro intitulado precisamente *Estética de la literatura*, Massimo Fusillo plantea una aproximación a la estética literaria o estética de la literatura desde tres aspectos. “La estética de la literatura existe, sin duda; tiene una larga historia y (creo) un porvenir segu-

a estas dos modalidades discursivo-analíticas.

De la una, es decir, de la filología, el estudio de la literatura ha obtenido sus principales relatos — pensemos, por ejemplo, en Auerbach, en Bloom, en Borges incluso—, los cuales avanzan paradójicamente, es decir, precisamente en la medida en la que retroceden y acumulan, apropiándose los y (a)plazándolos², documentos que contribuyen a la formación de algo que tal vez podamos identificar como una versión narrativa del acontecer humano. Por otro lado, de la hermenéutica, la crítica —pero, más aún, la teoría de la literatura— hereda sus principales discursos: después del corte epistemológico que implica el esteticismo del XIX, la autonomía de la esfera del arte y el ulterior proceso de cientificidad de los estudios literarios que comienza con el formalismo ruso³, la teoría literaria incorpora uno a uno los momentos más discordes de la hermenéutica, en el sentido de una disonancia con la episteme pre-moderna: el sujeto, el sentido y la intención —deshaciendo así la especificidad interpretativa clásica, ilustrada y, en menor medida, también romántica⁴, para incorporar la a la heterogeneidad literaria.

ro. Para afrontarla [...] hemos seguido tres caminos. En primer lugar, *un panorama histórico de las distintas teorías*, muy selectivo, ya que no podríamos recorrer la historia entera de la estética (que, por supuesto, siempre se ha preocupado por la literatura). [...] A partir de este primer recorrido, inevitablemente el más largo, se constituye, sin intención alguna, *un eje de reflexión estética que nace en contacto directo con la escritura creativa*. No se trata de una simple tendencia a la abolición de las diferencias entre la crítica y sus objetos de estudio, entre el discurso secundario y el primario [...] sino del interés por una reflexión que se ve contaminada continuamente por la literatura y que, una vez [que] cae el mito de la objetividad científica, parece particularmente interesante. [...] Precisamente porque la estética es un mundo problemático y huidizo, muchos historiadores y filósofos de la estética, como Wladislaw Tatarkiewicz y Luciano Anchesi, la han perseguido por las interioridades de las obras mismas, tanto literarias como artísticas en general [aunque] no en las declaraciones programáticas [...] Por este motivo [nos centramos en] los cuatro ejes incuestionables de la comunicación literaria: autor, género, texto y lector. [...] [Finalmente,] se propone *afrontar la estética literaria (y no sólo literaria) contemporánea, con la convicción de que un trabajo como éste debe proyectarse sobre el presente*" (Las cursivas son mías). Massimo Fusillo, *Estética de la literatura*, pp. 20-22.

² Cf. Mariano Villegas y Alfredo Lèal, "Provisionalidad de la crítica" en *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía*, Num. 4, julio de 2015, pp. 151-165 (específicamente el apartado final, "Provisionalidad de la crítica: el concepto de (a)plazamiento", pp. 163-164).

³ "Si, por un lado, los formalistas rusos representan un nuevo ejemplo de compenetración entre escritura crítica y escritura creativa, por otro, su actividad aspira a una fundación científica de la crítica literaria, que señala por ello el nacimiento de la teoría de la literatura en cuanto disciplina autónoma, lo cual significa también una ruptura con el mundo de la estética". Fusillo, *op. cit.*, p. 78.

⁴ Digo que la especificidad interpretativa romántica debe ser considerada en menor medida que la clásica y la ilustrada siguiendo a Christoph Menke, quien plantea, retomando a Schlegel, que la característica de la modernidad es precisamente la reflexividad del sujeto reflexivo: "Este es el lugar de un sujeto de reflexiones. Para este sujeto valen [...]"

Dicho de otro modo, de la filología nos quedan las historias literarias, la tradición, la intertextualidad, mientras que de la hermenéutica, en cambio, nos hemos quedado con la pregunta por la literatura y sus subjetividades, la ruptura, la intratextualidad. En suma, filología y hermenéutica —o bien, relato y discurso, tal como lo propone Genette siguiendo a Benveniste⁵— se encuentran en una correlación que, no obstante, las mantiene al margen del objeto literario en sí mismo precisamente en la medida en la que ambas son capaces de disponer de éste, de disciplinarlo y de restringirlo.

Disposición, disciplina y restricción, entonces, se presentan como las tres gestualidades textuales o los tres modos de comportarnos y de reaccionar en torno a y desde el texto, tres gestualidades que generan la filología y la hermenéutica en conjunto armónico, tres gestualidades, en fin, desde las que se concibe el estudio de las fuentes textuales como lo que constituye una historia —tal vez sea más preciso decir, una historiografía— del texto, una entre muchas otras posibles. Una presentación crítica de estas gestualidades nos permitirá entender las limitantes tanto de la filología cuanto de la hermenéutica en sí mismas —y por sí solas— para el estudio de la estética literaria contemporánea.

En primer lugar, la gestualidad de la disposición nos muestra el texto que es, el que fue y el que pudo ser en un mismo momento. Disponemos el texto frente a nosotros una vez que hemos recorrido sus diferentes etapas materiales. Y de acá se deriva la importancia que para la filología tiene el estudio de cartas, manuscritos y pruebas de imprenta, entre otros documentos paratextuales. No obstante, esta disposición siempre está incompleta, o no es, mejor dicho, sino el primer momento de un acto mucho más violento. Pues, luego de que tenemos el material dispuesto ante nosotros lo que hacemos es ejercer sobre él una disciplina: ordenamos sus partes, formamos y con-formamos grupos de estrategias significativas y, sobre todo, le asignamos al corpus textual un comportamiento mo-

dos momentos: los actos de reflexión no son posibles sino en la reproducción de procesos de presentación, porque la reflexividad no debe entenderse como un producto autónomo del sujeto, sino como el resultado de modos de presentación de un nivel más elevado (como co-presentación del presentante en lo presentado). Sin embargo, *sin* la reproducción en los actos de reflexión de un sujeto desaparece también aquello que estos actos de reflexión reproducen y lo que los hace posibles. La reflexividad no es una propiedad 'objetiva' de presentaciones: lo que los actos de reflexión subjetivos reproducen no existe sin que ellos lo *reproduzcan*". Christoph Menke, "Subjetividad estética. Sobre un concepto fundamental de la estética moderna", en *Estética y negatividad*, p. 113. En cierto modo, la modernidad entendida no desde la Ilustración sino desde el romanticismo implica, en el sentido de ponerlo en juego, al sujeto, pero más específicamente pone en juego la constitución de un sujeto (estético) radicalmente distinto al sujeto clásico (a saber, el que tiene un destino, un telos, problemático) y al sujeto ilustrado (es decir, el que tiene un pasado, un archè, e intenta reconciliarse con éste).

⁵ Cf. Gérard Genette, "Frontières du récit", *Figures II*, pp. 64-65.

ral.⁶ Y bien, aun cuando podría parecer que lo hemos resuelto todo ya, el gesto disciplinar es apenas el segundo de tres momentos que concluyen con la restricción a un campo, a un grupo, a una clasificación. De acá surgen, por ejemplo, los artículos y las tesis, los ensayos y las ponencias, los programas de estudio y los mapas curriculares que piensan, todos, siempre ya las características de los textos como un *a priori* —no obstante, falsamente construido sobre las bases de la tradición, del relato o la narrativa de la tradición—: se trata de todas esas formas de hacer patente un texto de manera analítica que se basan en éste para explicar su razón de ser, su destino trágico, con toda la carga de *ethos* clásico que tiene esta palabra, para decirlo en los términos de Bolívar Echeverría⁷.

La gestualidad textual, entonces, no es sino el resultado de aplicar instrumentalmente la filología y la hermenéutica. A la filología le corresponde el primer momento, la gestualidad disposicional (la cual, por cierto, también se concreta en metodologías de investigación); a la hermenéutica, por su lado, le corresponde el segundo, la gestualidad disciplinar, pues hay que interpretar las estrategias significantes para poder disponer de ellas (y esto es, por ejemplo, lo que nos permite seguir hablando del *Quijote* o de *À la recherche du temps perdu* aún después de todo lo que ya se ha dicho sobre esas obras); y, finalmente, al cruce (transversal) en el que filología y hermenéutica se encuentran, al sitio donde coinciden, le corresponde el tercer y último momento, la gestualidad restrictiva, pues se trata de archivar nuevamente el texto a partir de un consenso momentáneo de interpretación en espera de que otro, quizá nosotros mismos en otro momento, efectúe nuevamente esta misma operación sobre él. Hablar de gestualidad textual es, en suma, hablar de sujeciones y subjetividades que operan sobre lo aparente objetivo⁸ de los textos literarios, y éstas son posibles a partir de las instrumentalización de la filología y la hermenéutica.

⁶ Cuando hablo de moral me refiero a que la gestualidad disciplinar que ejercemos sobre el texto, sobre los textos, nos lleva siempre a personificarlos en el marco de una sociabilidad posible o de una posibilidad de sociabilidad a partir de su uso, de su utilidad, de su valor de uso. Este es, empero, tema de una investigación más profunda que, al menos para el caso de la literatura mexicana de la segunda mitad del XX y las primeras décadas del XXI, he intentado articular a partir del concepto de abdicación. Cf. Lèal, "De la digresión a la abdicación: trayectoria epistémica de la poética mexicana de Juan Vicente Melo a Julián Herbert", en *Revista Alpha*, Centro Universitario de Patos de Minas, Num. 18, Vol. 2, ago./dez. 2017, pp. 79-102.

⁷ "Vivir la espontaneidad de la realidad capitalista como el resultado de una necesidad trascendente, es decir, como un hecho cuyos rasgos detestables se compensan en una última instancia con la positividad de la existencia efectiva, la misma que está más allá del margen de acción y de valoración que corresponde a lo humano; ésta es la [...] manera del *ethos* clásico: distanciada, no comprometida en contra de un designio negativo percibido como inapelable, sino comprensiva y constructiva dentro del cumplimiento trágico de la marcha de las cosas". Bolívar Echeverría, "El *ethos* barroco", en *Modernidad de lo barroco*, p. 39.

⁸ Cf. *Supra*, nota 4.

II. DE LA INMATERIALIDAD A LA AUSENCIA DE LA INSCRIPCIÓN:
LO QUE (YA) NO ESTÁ

¿Qué sucede, empero, cuando los textos no se pueden disponer, disciplinar y restringir? O, mejor dicho, ¿qué consecuencias tiene para los estudios literarios que los textos no se puedan disponer, disciplinar y restringir *del mismo modo* en el que históricamente se han dispuesto, disciplinado y restringido? ¿Qué podemos esperar, pues, de un momento en el que ni la filología (con sus relatos) ni la hermenéutica (con sus discursos) nos pueden ya decir algo respecto a la estética de la literatura precisamente en cuanto a que ésta es la práctica que conjunta los diversos modos de producción de realidades textuales —luego, acaso, materialmente subordinadas a la forma del libro?

Tratar de responder a estas preguntas equivale, lo sé, a suponer una conciencia con respecto a la incapacidad de la filología y la hermenéutica —y me detengo ahora para decir que “incapacidad” no significa “inoperatividad”, por lo que es, por ejemplo, perfectamente entendible que se sigan haciendo tesis, investigaciones y proyectos individuales o colectivos que pretendan la suficiencia de la una y/o la otra—, una incapacidad, digo, fundamentalmente ligada a la expresión transformativa de la literatura, a sus modos de hacerse accesible, a la literatura como hecho y como objeto que comienza con Mallarmé.⁹ Lo cierto es que en torno a este hecho y a este objeto *así concebidos* son más los textos que no se escriben que aquéllos que, en efecto, se producen.¹⁰

⁹ “En la segunda mitad del siglo XX, y a partir de [la poética de Mallarmé, la teoría de la literatura ha extrapolado la idea misma de texto como estructura cerrada, coherente, hipermotivada, que guarda una relación sólo indirecta con el contexto externo, y que contiene en sí misma, en su densísima inmanencia, las funciones del autor y del lector”. Fustillo, *op. cit.*, p. 167.

¹⁰ En torno a la célebre noche de Tournon mallarmeana, Tedi López Mills escribe: “La clave estribaría en conciliar el sueño. El tiempo vacío, la estrofa interrumpida, el libro errante, el poema onírico son episodios de lo que yo llamaría las noches llenas, donde soñar equivale a ver una serie de anécdotas trucas que transmigran en la cabeza. Sin embargo, hay otras, las noches en blanco, las de los ojos abiertos donde no se duerme y donde el insomnio, desde sus ‘cumbres peladas’, erige viacrucis y teorías; noches extremas, desprovistas del atajo de los sueños y sujetas a las revelaciones que pueden durar de la primera oscuridad al atisbo del amanecer; noches que conforman que ya todo un canon (en el que figura la Noche de Tournon de Mallarmé) y que, asombrosamente, también suponen paginas o libros cuyo surgimiento linda con la promesa de su propia desaparición en un silencio pleno y luminoso, como si sólo por medio de lo escrito se recalara en esa quimera de la expresividad: el todo inefable”. Tedi López Mills, *La noche en blanco de Mallarmé*, p. 59. El ritmo y la cadencia de imágenes hiperbólicas de la escritura que conforman este pasaje —como, está de más decirlo, el resto de los pasajes del libro de López Mills— esconden, o, mejor, encubren, de manera casi perfecta, la incapacidad de acercarse a ciertos textos, esos que se producen, si es que lo hacen, en las noches que López Mills llama “noches en blanco”; textos que son programas y proyectos

Ahora bien, tal vez no sea incapaz la filología sino el filólogo, lo mismo que el hermeneuta, quizá, sea incapaz de llevar a cabo una interpretación lo suficientemente convincente en torno a un texto, un movimiento literario, una obra... Sí, a condición de que pensemos que, como recuerda Carlos Perea leyendo a Marx, el sujeto de la historia es el propio proceso de la historia, por lo que podemos hablar de un proceso sin sujeto.

“Proceso sin sujeto” quiere decir que el proceso es la única fuente de significaciones o, más claramente, la condición absoluta de posibilidad de las significaciones; indica, además, que es el propio proceso, es decir, el conjunto dinámico de relaciones sociales el que determina la eficacia posible de esas significaciones.¹¹

Pensemos en la filología: ¿cómo podríamos ver el propio proceso así definido, a saber, como conjunto dinámico de relaciones sociales, en el análisis de una obra en torno a sus fuentes?; ¿y la hermenéutica?, ¿podríamos acaso discernir hermenéuticamente cuáles son los componentes discursivos de ese conjunto dinámico de relaciones sociales sin que uno u otro tomase el lugar del sujeto? Vuelvo a Perea:

Que el sujeto sea el propio proceso indica que es éste mismo el que desplaza y condensa la negatividad en uno u otro lugar del sistema social; es *el propio proceso* el que determina que la negatividad de una época se condense en una u otra clase social, en tal o cual forma de organización política e incluso, en un caudillo, como es también el propio proceso el que determina los desplazamientos de esa negatividad” (Las cursivas son mías).¹²

En suma, ¿podemos ver realmente el quehacer literario —y, en consecuencia, a la literatura— como productos de un proceso específico para el cual las herramientas que tenemos ya no son suficientes? Hablo, por supuesto, de una condición histórica de la escritura y hablo de las relaciones sociales, en tanto que conjunto dinámico, específicas de este momento histórico, el siglo XXI.

estéticos en sí mismos, enteramente contenidos en su inaccesibilidad. Pero, sobre todo, lo que encubre este pasaje es la incapacidad de la filología y de la hermenéutica para acceder a esos textos, con lo que nos quedaríamos simplemente con las “coordenadas” — como las menciona la propia López Mills con respecto a la noche de San Juan de la Cruz— de algo más grande que lo que podemos entender, de la trascendencia en sí misma, en suma.

¹¹ Carlos Pereyra, *Filosofía, historia y política*, p. 139.

¹² Pereyra, *Ibid.*

Es por estas condiciones que me interesa recuperar y, sobre todo, exponer el modo en el que el escritor argentino Sergio Chejfec, en su libro *Últimas noticias de la escritura*, utiliza la categoría de presencia pensativa. Este libro es una microhistoria crítica de los modos de producción de la escritura en tiempos en los que todos parecemos contribuir a la historia monumental de un borramiento de la escritura, o, mejor, a una historia a-crítica de la suplementariedad de la escritura, en términos derridianos¹³, por medio de la imagen —podríamos hablar incluso de un meta-borramiento o de una suplementariedad psicótica que trastorna todo el proceso comunicativo en momentos suplementarios de los que el meme, el gif o el emoticón serían los representantes sígnicos más radicales. En *Últimas noticias de la escritura*, Chejfec analiza y critica los modos de escritura —para ser más precisos, los modos de producción de la escritura— en su dimensión histórica, parodiando la escritura monumentalizada: comienza con una libreta de notas en la que “siempre est[á] empezando a escribir y dejando de hacerlo, en un mismo movimiento”¹⁴ y concluye con la posición —política, estética, corporal— del escritor frente a la escritura digital, de la cual afirma que

en cierto modo usar el procesador de palabras se [l]e había convertido en algo natural; es lo que mejor emula la escritura a mano en términos de plasticidad en el manejo del texto y también en términos de inmediatez: la escritura en computadora puede ser increíblemente próxima y envolvente.¹⁵

En medio, por supuesto, como si esta microhistoria que escribe fuera el exacto correlato de la genealogía del trabajador cognitivo tal como lo propone Bifo¹⁶, Chejfec se detiene para recordarnos que “la máquina de escribir [...] tuvo un impacto decisivo en la imaginación estética y conceptual relacionada con la

¹³ “Le supplément, ce sera toujours remuer la langue ou agir par les mains d’autrui. Tout est ici rassemblé : le progrès comme possibilité de perversion, la régression vers un mal qui n’est pas naturel et qui tient au pouvoir de suppléance qui nous permet de nous absenter et d’agir par procuration, par représentation, par les mains d’autrui. Par écrit. Cette suppléance a toujours la forme du signe. Que le signe, l’image ou le représentant deviennent forces et fassent « mouvoir l’univers », tel est le scandale”. Jacques Derrida, « ce dangereux supplément... », en *De la grammatologie*, p. 211.

¹⁴ Sergio Chejfec, *Últimas noticias de la escritura*, p. 18.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ A saber, ese trabajador que realiza un “trabajo digitalizado [que] manipula signos absolutamente abstractos, pero su funcionamiento recombinante es de lo más específico, de lo más personalizado, y por tanto cada vez menos intercambiable”. Franco Berardi Bifo, “El ánimo al trabajo”, en *El alma y el trabajo*, p. 95. Aprovecho este mínimo desvío para decir que el propio Chejfec ha escrito una novela intitulada *Boca de lobo* sobre la cohabitación del trabajador industrial con el trabajador cognitivo. Cf. Sergio Chejfec, *Boca de lobo*, Lima, Animal de Invierno, 2015.

creación y el carácter”.¹⁷ Piglia —el predecesor, estética y temáticamente, más cercano de Chejfec— recuerda en sus diarios que el primer cuento que se escribe a máquina es “La muerte de Iván Ilich”, de Tolstói (en 1886)¹⁸; Nietzsche, citado por Chejfec, estaba consciente de esta modificación cuando afirmaba que “nuestras herramientas de escritura trabajan también sobre nuestros pensamientos”¹⁹. Y es que la historia de los modos de producción de la escritura es la historia de la materialidad de la escritura, es decir, la historiografía o historia de la grafía, del trazo, de la marca, de la huella...

No obstante, ¿es posible acceder a esta historia con las herramientas que, como lo he tratado de exponer, nos limitan a una gestualidad textual que, recombinando una serie de operaciones sobre el objeto, reinserta la literatura una y otra vez en el circuito de las significaciones cerradas? Parece que no. Y Chejfec lo entiende cuando habla de los modos de copiado y de la manera en la que lo escrito se desmaterializa.

La intangibilidad de lo escrito a veces se revierte sobre la relación inestable, y de por sí también intangible, que la escritura establece con lo que busca decir. La escritura inmaterial, como la que vemos en las pantallas cuando trabajamos con textos, aun los de variada naturaleza, no necesariamente literaria, postula un estatuto de latencia e incluso de reflexividad del que esos textos carecían en épocas anteriores, cuando se presentaban bajo formato físico y la escritura material era la única garantía de su preservación. De algún modo eran “ciertos”, integraban una parte tangible de lo contingente, en la medida en que estaban apoyados en una operación física distintiva que les había dado entidad.²⁰

Volvemos, de este modo, al problema de la filología como incapaz de acceder, a partir de sus prácticas institucionalizadas, a esta inmaterialidad: la inscripción, para decirlo brevemente, ya no está —ya no quiere siquiera simular que está, por lo que no es posible archivarla o trasladarla. Pienso en el caso de Auerbach, salvando sus libros del Holocausto y trasladándolos a Turquía, desde donde escribe *Mímesis*; pienso en Borges casi ciego ya, merodeando por la laberíntica Biblioteca Nacional; pienso en el propio Piglia, cercano a la muerte, anotando en

¹⁷ Chejfec, *op. cit.*, p. 43.

¹⁸ “Notas Sobre Tolstói (14). León Tolstói fue el primer escritor que utilizó la nueva invención de la máquina de escribir, en 1885. ‘La muerte de Iván Ilich’ (1886) y las grandes obras últimas fueron escritas así. ‘La sonata a Kreutzer’ (1889), ‘El padre Sergio’ (1891) y ‘Hadji Murat’ (1904) llevaron al límite su capacidad narrativa, estas *nouvelles* son muy distintas formalmente a sus novelas, complejas, directas, casi sin descripciones. Además permitió que su hija Alejandra aprendiese el manejo, y con el tiempo le dictó sus obras y su correspondencia, por lo que la hija de Tolstói se convirtió en la primera dactilógrafa de Europa”. Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi (II). Los años felices*, p. 241.

¹⁹ Nietzsche, *apud* Chejfec, *op. cit.*, p. 43.

²⁰ Chejfec, *Ibid.*, p. 46.

su diario: “*Lunes*. Vendo mi biblioteca, necesito espacio. Conservo sólo quinientos libros, la biblioteca ideal, con esa cantidad se puede trabajar”.²¹ Pensar que la labor del filólogo puede repetirse en el caso de la escritura digital, de la escritura presente/ausente que ya no se sostiene sobre ningún soporte tangible, es decir, manipulable, equivale a pensar que los modos de producción de la escritura han permanecido anclados, detenidos, al momento industrial.

Y al contrario [afirma Chejfec], encuentro que la naturaleza un poco incierta o vagamente incandescente de la escritura digital precisa recostarse en una dimensión aun más abstracta y misteriosa, como si tomara prestados de la escritura física sólo atributos negativos: la escritura digital es todo lo que la escritura física no es. Ambas escrituras tienen diferente disposición. La escritura física se despliega alerta, está a merced de lo que ocurre a su alrededor y, de hecho, no puede dejar de lado los pasos efectuados; mientras que la escritura digital denota una impasible indiferencia frente a los avatares ciertos y a lo que ha dejado atrás, o sea, de este lado de la pantalla.²²

Tratemos de abordar desde la hermenéutica este problema de negatividad: si, en efecto, la escritura digital es sustancialmente negativa con respecto a la escritura física, resulta casi imposible interpretarla porque no sólo no está presente —o está presente como una ausencia— sino que nos interpela desde todos los sitios y ninguno al mismo tiempo, es decir, se posiciona en su imposibilidad de posicionarse; no tiene una fijeza y no es estable, como, por ejemplo, el signo lingüístico, el sentido que de él se deriva y el sujeto que lo detenta. A la escritura inmaterial no puede adjudicársele una moral —no obstante, cuando digo que a la escritura inmaterial no puede asignársele una moral no quiero decir que a los contenidos no se le puedan asignar ciertos rasgos morales o sociales; me refiero a que a la práctica de la escritura digital, a su inmaterialidad, no podemos ni disponerla (porque en sentido estricto no está) ni disciplinarla (porque no tiene una con-formación) ni restringirla (porque, al contrario de la escritura física, los elementos paratextuales no la tocan). En suma, la escritura inmaterial es la forma última y más radical de la subjetividad, de la modernidad como el tiempo propio de la subjetividad, pues, siguiendo a Menke, “como el sujeto no puede reflexionar sin repetir, tampoco puede repetir ningún proceso reflexivo sin reflexionar él mismo. Por tanto, una teoría de la modernidad en cuanto teoría de la reflexividad siempre seguirá siendo también una teoría de la subjetividad”.²³

²¹ Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi (III). Un día en la vida*, p. 293.

²² Chejfec, *op. cit.*, p. 46.

²³ Menke, *op. cit.*, p. 114.

III. LA PRESENCIA PENSATIVA SEGÚN CHEJFEC

Llegamos, de este modo, a la categoría que, para la literatura y como parte de una posibilidad de re-estructurar, desde los instrumentos de la historiografía, es decir, desde la grafía repetible, iterable —y que, por ello, no ha menester de la presencia del sujeto que la efectúa para repetirse, para simular la presencia—, puede re-escribir la historia de los modos de producción de la escritura: la presencia pensativa. Esto dice Chejfec:

Llamo “presencia pensativa” a esa disposición de la textualidad [que denota una imparable indiferencia frente a lo que ha dejado atrás]. Rancière habla de “imagen pensativa” para referirse a ciertas fotos cuyo sentido está alejado de la intencionalidad de quien la tomó. La “pensatividad” de la imagen consistiría en una dimensión autónoma tanto del creador como del espectador, una especie de ganancia o residuo, depende de quién la considere, y que puede tomarse como una condición reflexiva y permanentemente inestable.²⁴

De la anterior cita, lo que más me interesa se encuentra en el aspecto residual de la presencia pensativa como posibilidad de re-presentación del trabajo humano abstracto. Marx, en su análisis de la mercancía, se pregunta:

¿Cuál es el residuo de los productos así considerados[, es decir, en tanto que trabajo humano abstracto]? Es la misma materialidad espectral, un simple coágulo de trabajo humano indistinto, es decir, de empleo de fuerza de trabajo, sin atender para nada a la forma en que esta fuerza se emplee. Estos objetos sólo nos dicen que en su producción se ha invertido fuerza humana de trabajo, se ha acumulado trabajo humano. Pues bien, considerados como cristalización de esta sustancia social común a todos ellos, estos objetos son valores, valores-mercancías.²⁵

Esta materialidad espectral, este residuo que es, como Marx afirma, un coágulo de trabajo humano que cristaliza la sustancia social común a la que se refieren las mercancías, se hace visible sólo en la medida en la que no puede determinarse por la actividad total o por la pasividad total, es decir, se materializa en cuanto instancia intermedia entre el valor y el valor de uso. Se trata de una intermitencia, de una interferencia que nos remite a los cortes que, en el devenir proceso del proceso de la escritura, o, mejor dicho, en el devenir producto del proceso de la escritura, obstaculiza la transparencia de la textualidad en sí misma. En otras palabras, la espectralidad del valor-mercancía (del valor de cambio

²⁴ Chejfec, *op. cit.*, p. 46-47. Rancière afirma que “la pensatividad designaría un estado determinado entre lo activo y lo pasivo”. Jacques Rancière, *apud* Chejfec, *Ibid.*

²⁵ Carlos Marx, “La mercancía”, *El Capital. Crítica de la economía política*, p. 6.

de la mercancía textual, para ser precisos) impide, en el caso de la escritura, la forma equivalencial de la escritura. Y si ésta es la que, como afirma Marx, hace visible la esencia de la mercancía —recordemos que una mercancía es relativa o equivalencial con respecto a otra, nunca con respecto a sí misma—, la esencia de la escritura tocada por la presencia pensativa nunca es visible. Se trata, pues, del texto que no llega nunca a concretarse, del “écart” o “distanciamiento” que, como lo propone Proust²⁶, se mantiene siempre entre la obra y su creador, de la distancia entre lo que ocurre y lo que se está diciendo. Estamos, en suma, frente al texto que se está haciendo en el momento mismo en el que desaparece y que, en última instancia, sería todo texto en tanto efecto de la especulación prospectiva, es decir, del encadenamiento de estrategias significantes que nos permite adelantar las posibilidades, por ejemplo, de desenlace o de anudamiento de un entramado novelesco y que, en el mismo gesto, en el mismo sentido, nos impide salir de la cadena significativa a la que nos mantiene atados el proceso de (la) escritura efectuándose delante de nosotros. Vuelvo a Chefjec:

Entonces tomo la idea de “presencia pensativa” de la escritura, como metáfora del efecto de la textualidad inmaterial [o bien, de la textualidad, diría yo, material-espectral]. [...] La pensatividad de la escritura digital provendría de la resonancia material de su forma (la escritura como incisión o marca sobre una superficie) en tanto pervivencia en un medio para el que esa materialidad es sobre todo una simulación; la simulación de la escritura material. En otras palabras, la escritura digital tendría un estatuto analógico: no respecto de sus referentes discursivos (cosa que siempre toda escritura soñó —traicionar—), sino respecto de sus soportes y materialidad textual.²⁷

El reto sería, en todo caso, tomar esta categoría para disolver la dependencia correlativa entre la escritura física y la escritura inmaterial, si bien está insinuado en las palabras de Chefjec e incluso desarrollado a manera de conclusión:

En la metáfora de la imagen pensativa encontré una noción afín a los alcances de la escritura inmaterial que intento precisar. La pensatividad del texto digital

²⁶ “Dans tous les arts il semble que le talent soit un rapprochement de l’artiste vers l’objet à exprimer. Tant que l’écart subsiste, la tâche n’est pas achevée. Ce violoniste joue très bien sa phrase de violon, mais vous voyez ses effets, vous y applaudissez, c’est un virtuose. Quand tout cela aura fini par disparaître, que la phrase de violon, de chant, ne feront plus qu’un avec l’artiste entièrement fondu en elle, *le miracle sera produit*.” (Las cursivas son mías). Proust, “Pour un ami (Remarques sur le style)”, en *Écrits sur l’art*, p. 336.

²⁷ Chefjec, *op. cit.*, p. 47.

proveniría del conflicto entre la marca físico-tipográfica inscrita en toda escritura, incluida la digital (ya que se entiende por escritura un sistema de signos que como tales provienen de aquellos que servían como inscripciones), y una condición inmaterial de postulación positiva, en el sentido de inestable, que procede del destello virtual. Esa condición flotante de la escritura sobre la pantalla me hace pensar en ella como poseedora de una entidad más distinta y ajustada que la física. Como si la presencia electrónica, al ser inmaterial, se hermanara mejor a la insustancialidad de las palabras y a la habitual ambigüedad que muchas veces evocan.²⁸

De lo que se trata, entonces, in-corporar, como lo hace Chejfec, esta pensatividad en un modo de hacer historia de los modos de producción de la escritura, llegando al punto en el que “las posibilidades de la reproducción técnica no sólo [cambian] la manera de concebir y contemplar el arte, sino también la esfera de lo considerado real o natural para constituirlo como objeto de representación”.²⁹

Así, pues, si la filología y la hermenéutica no son suficientes ya para entender los modos de producción de la escritura y, más aún, si consideramos que una posible historia de la escritura deba considerar esta forma de escritura que, desde la pensatividad, nos permite acceder a eso que la filología y la hermenéutica no pueden tocar, quizá podamos pensar en que de lo que se trata es de entender que las condiciones históricas en las que nos encontramos nos obligan a leer la literatura precisamente como eso: una ausencia que, entre tantos flujos de información y de presencia simplificada, nos sigue incitando a archivarla, documentarla, interpretarla; en pocas palabras, una presencia escritural, la literaria, que no se deja cooptar por los modos de institucionalización. O que, al menos, cuando se siente amenazada por ellos, se nos escapa, se deshace; se hace, en suma, escritura de la historia e historia de la escritura.

CONCLUSIONES

Como he tratado de exponer a lo largo de este texto, la presencia pensativa, en tanto que categoría que reconoce la incapacidad de la filología y de la hermenéutica como herramientas tradicionales de la crítica y de la teoría literaria, puede ayudarnos a atender y entender, de un modo que problematice la modernidad como el momento de la subjetividad reflexiva, la escritura digital, su espectralidad y sus consecuencias en la constitución de un campo definido para la estética literaria desde la participación parcial en los procesos de la constitución del sentido. Sin duda, el problema del archivo histórico de la literatura, una vez que ha sido consciente de esta problemática de la escritura material-espectral, no

²⁸ Chejfec, *Ibid.*, p. 48.

²⁹ Chejfec, *Ibid.*, p. 98.

puede constituirse del mismo modo que como se constituyó hasta hace medio siglo. Los archivos digitales y los textos que se han conformado —los textos que se han escrito— desde la incorporación de la escritura digital en los procesos textuales plantean el problema de un archivo siempre incompleto, de un archivo que siempre, de algún modo, miente en cuanto a que no es totalmente cierto, totalmente de-terminado. Hay que pensar, pues, que la escritura digital, desde la pensatividad que plantea, nos coloca frente a problemas que tendrán que encontrar soluciones que sean también materiales y espectrales al mismo tiempo. Y, con ello, hay que pensar en que las estructuras de los dispositivos de legitimación, por ejemplo, de la academia y de los procesos académicos, deberán modificar también en la medida en la que se adapten a los nuevos soportes que los contengan. Hay que pensar que todo lo que fluye incesantemente tendrá, en algún momento, que detenerse, y que debemos estar listos para cuando eso suceda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bifo, Franco Berardi. *El alma y el trabajo*, traducción de Fabrizio Cossalter y Paolo Pagliai. México: Elefanta – CONACULTA, 2012.
- Chejfec, Sergio. *Boca de lobo*. Lima: Animal de Invierno, 2015.
- Chejfec, Sergio. *Últimas noticias de la escritura*. Zaragoza: Jekyll & Jill, 2015.
- Echeverría, Bolívar. “El *ethos* barroco”, en *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 1998, pp. 32-56.
- Fusillo, Massimo. *Estética de la literatura*, traducción de Francisco Campillo. Madrid: Machado Libros, 2009.
- Genette, Gérard. “Frontières du récit”, *Figures II*. Paris : Seuil, 1969, pp. 49-69.
- Jacques Derrida. “ce dangereux supplément...”, in: *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967, pp. 203-234.
- López Mills, Tedi. *La noche en blanco de Mallarmé*. México: FCE, 2006.
- Marx, Carlos, “La mercancía”, in: *El Capital. Crítica de la economía política*, Tomo I, traducción de Wenceslao Roces. México: FCE, 2008, pp. 2-46.
- Menke, Christoph, “Subjetividad estética. Sobre un concepto fundamental de la estética moderna”, in: *Estética y negatividad*, edición e introducción de Gustavo Leyva, traducción directa del alemán de Peter Storand Diller. México: FCE, pp. 87-117.
- Pereyra, Carlos. “El sujeto de la historia”, *Filosofía, historia y política. Ensayos filosóficos (1974-1988)*, compilación de Gustavo Ortiz Millán y Corina Yturbe, prólogo de Ludolfo Aramio. México: FCE, 2010, pp. 127-140.
- Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi (II). Los años felices*. Barcelona: Anagrama, 2016.

Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi (III). Un día en la vida*, Barcelona: Anagrama, 2017.

Proust, Marcel. "Pour un ami (Remarques sur le style)", *Écrits sur l'art*, édition et choix des textes, présentation, notes, chronologie, bibliographie et index par Jérôme Picon. Paris : Flammarion, 1999, pp. 330-341.