

Ceci n'est pas une méthode: restitucions de l'avantguarda en la deconstrucció

Ester Pino Estivill
Universitat de Barcelona

1. L'assassinat de la teoria

L'exploració de les relacions entre visualitat i escriptura va ser un espai d'experimentació fecund en l'emergència i la gestació de la teoria literària com a contradiscurs en el camp intel·lectual francès a finals dels anys seixanta i inicis dels setanta. De diverses maneres, un grup heterogeni de pensadors van operar en la dissolució dels gèneres literaris i de les fronteres entre les creacions textuais i artístiques per produir un pensament contra l'ordre dels discursos. La indisciplina de la teoria literària rau, des de la perspectiva de la deconstrucció, en una estratègia de lectura que instal·la el dubte en el saber per fer-lo girar sobre si mateix –en termes de Roland Barthes, “un langage qui se retourne sur lui-même” (2002d, 690). A partir del joc entre allò textual i allò visual, la teoria va desplaçar la representació alfabètica del logocentrisme, és a dir, la il·lusió de la transparència semàntica entre lletra i significat i, per tant, la naturalitat del llenguatge. En aquest context, el desordre visual va posar entre les cordes l'ordre discursiu, va assenyalar la defallença del llenguatge en termes de ciència o de veritat i va interrogar el repartiment tradicional de les ciències humanes, la qual cosa va remoure els compartiments estancs de la institució del saber.

Aquesta ha estat una de les raons per les quals la teoria ha estat considerada l'ovella negra dels estudis literaris universitaris. A partir dels anys vuitanta, Paul de Man, Terry Eagleton i Jonathan Culler van assenyalar la resistència i l'hostilitat que despertava la teoria en el si de l'acadèmia. Eagleton, de fet, va escriure el cèlebre manual *Literary Theory: An Introduction* (1983) per rescatar de l'oblit la teoria literària dels seixanta pel seu llegat freudià i marxista, un llegat que havia permès tallar amb les herències aristocràtiques de la sensibilitat literària, contra la idea que la literatura només pot ser apreciada pels qui posseeixen una mena de cultura innata.

En les últimes dècades, s'ha insistit repetidament en la caducitat de la teoria. Antoine de Compagnon decretava la seva mort a *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun* (1998), on anteposava el sentit comú a les propostes teòriques de les dècades precedents. En l'àmbit acadèmic, ara per ara, en l'actual projecte de decret de la Llei Orgànica 2/2023, de 22 de març, del Sistema Universitari de l'Estat espanyol, la teoria de la literatura i la literatura comparada no apareixen com a àmbits de coneixement i d'adscripció del professorat universitari. Un oblit que, en realitat, no deixa de ser un símptoma conservador de la resistència que tant al camp francès com al camp intel·lectual espanyol hi ha hagut davant del gest teòric de la deconstrucció, contra la qual s'ha propugnat un retorn a la tradició nacional que en molts casos ha estat proteccionista i immunitari.

La paraula *teoria* significa mirar atentament, contemplar, i té la mateixa arrel que el mot teatre. L'ocularcentrisme, com explica Martin Jay (2008, 27), va ser desplaçat amb l'estètica fora de visió del barroc, però també de l'impressionisme i de les avantguardes. A inicis del segle XX, diverses produccions avantguardistes van transgredir la mirada tant des de la literatura –sobresurt, en aquest sentit, la “Histoire de l'œil” (1928) de Georges Bataille– com des de les arts, on destaca l'assassinat de la pintura de Joan Miró, més interessat en els poetes surrealistes que en els pintors.¹ Bataille i els

¹ Des que va arribar a París, Miró es va sentir fascinat pels poetes, sobretot per Alfred Jarry: “Els poetes que Masson em va presentar m'interessaven més que els pintors que havia conegut a París.

surrealistes van transgredir el més noble dels sentits, la vista, que van sotmetre a rituals explícits d'una degradació violenta (Jay, 161). El 1917 Joan Miró presentava el quadre *Nord-Sud* [fig. 1], on barrejava el cubisme i el fauvisme, un homenatge a la revista homònima de Pierre Reverdy, que aplegava les reflexions poètiques de Guillaume Apollinaire, Max Jacob i Tristan Tzara i que va ser finançada per Vicente Huidobro. Al quadre de Miró, publicat a la revista, a banda de diversos elements sense cap relació evident, apareixen unes tisores que tallen el límit del marc al costat del llibre de les *Converses amb Goethe* d'Eckermann, una imatge que capta magistralment l'internacionalisme de l'avantguarda, la possibilitat de fer sortir el quadre de l'àrea física, tradicional i nacional i el replegament d'una reflexió sobre el mateix quadre, és a dir, una reflexió teòrica.

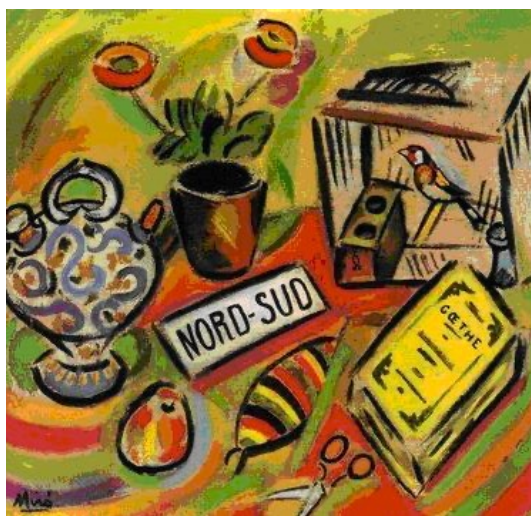


Fig. 1. Joan Miró, *Nord-Sud*, 1917. Oli sobre tela, 62 x 70 cm (col. Galeria Maeght, París)

El tall mironià prefigura la cèlebre seqüència de l'ull i la navalla de Luis Buñuel i Salvador Dalí a *Un chien andalou* (1929), on no només transgredien els abusos en la instrucció de l'Espanya catòlica i monàrquica, aquella cultura putrefacta contra la qual alçaven un cant a la joventut, sinó que també hi feien una teoria del cinema i de l'art. En altres termes, realitzaven un art que, fent la seva pròpia teoria, demanava no ser encapsulat al museu. Al cap i a la fi, totes aquestes produccions d'inicis de segle van desvalorar la literatura i l'art tradicionals. Com a recompensa, però, seguint la tesi de William Marx a *Adieu à la littérature* (2005), van dur a terme una reflexió teòrica que despuntaria més endavant en el anys seixanta, la nostra darrera avantguarda.

A continuació, es presenta un recorregut per diverses produccions artístiques i literàries que són forçades a sortir del marc i a transgredir una llei, que és la llei que separa el mètode de la creació i el camí recte de la ficció. Proposem explorar una constel·lació, entesa, seguint el terme de Benjamin (2019, 69), com un conjunt heteròclit de diversos moments històrics que presenta una relació entre idees, però també una sèrie de tensions i interrupcions davant les quals prendre una actitud crítica que pot fer emergir altres passats del passat. En aquest constel·lació, recuperarem diverses escenes en què la teoria dels anys seixanta i setanta ha reprès el llegat modern i revolucionari de les avantguardes d'inicis de segle XX, concretament a partir de l'experimentació visual de l'escriptura, per retornar a les possibilitats crítiques d'uns passats oblidats, silenciats o reprimits i rescatar-ne la potència de transformació.

M'entusiasraven les noves idees que aportaven i, sobretot, la poesia de la qual parlaven. Solia atipar-me'n tota la nit, sobretot de poesia en la tradició del *Surmâle* de Jarry..." (Michael, 152).

2. Una constel·lació romàntica

La superació de la frontera entre vida i obra tan típica dels surrealistes reprèn un dels punts fonamentals del pensament dels primers romàntics del cercle de Jena, que van inaugurar el projecte de la teoria literària. El nucli principal del grup estava format per Novalis, Friedrich i August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schleiermacher, l'escriptora Dorothea Schlegel –companya de Friedrich Schlegel– i Caroline Schlegel –muller d'August Wilhelm Schlegel–, qui es van reunir el 1798 al voltant de la revista *Athenæum*, on van pensar l'objecte literari a contrapel a la crisi profunda econòmica, social, política i moral dels últims anys del segle XVIII en comprovar que no s'havien complert els ideals de la Revolució francesa. Per aquests romàntics, l'objectiu no era ni la literatura –de fet, ells en van inventar el concepte, ja que fins al segle XVIII el terme literatura designava també els escrits mèdics i històrics, i a partir d'aleshores va passar a designar un conjunt de textos amb vocació artística– però tampoc una teoria de la literatura, sinó la teoria mateixa com literatura; és a dir, la literatura que es produeix produint la seva pròpia teoria. Una literatura, en altres termes, que es pregunta per la pròpia essència i amb aquesta pregunta crea un forat paradoxal en el llenguatge. Aquesta és la presentació del bonic llibre de Jean Luc Nancy i Philippe Lacoue-Labarthe dedicat a *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (1978), on destaquen que aquest pensament literari va néixer com a reacció a l'*Aufklärung* kantiana i al progrés amb la intenció de separar la literatura d'una realitat amb la qual no convergien. Els romàntics van entendre la literatura com un procés infinit d'interrogació de si mateixa que acaba per rebutjar les respostes que no toquen la seva especificitat i que pretenen encapsular-la en una definició. Per això, feien servir l'escriptura per fragments, com a peces trencades, com a runes. I és que hi ha sempre alguna cosa inacabada i inassolida en el fragment, que reenvia a la pregunta incessant inherent a la literatura. El fragment 115 de la revista *Athenæum* declara:

L'histoire tout entière de la poésie moderne est un commentaire suivi du bref texte de la philosophie; tout art doit devenir science et toute science art: poésie et philosophie doivent être reunies. (citad en Lacoue-Labarthe i Nancy, 23)

La dissolució de la distinció entre poesia i ciència anava lligada al qüestionament de les fronteres entre els gèneres literaris. El mateix Schlegel resumia en termes d'"anarquia" la imprecisió confusa d'aquests límits en el seu temps a l'assaig *Sobre l'estudi de la poesia grega* (1797):

Tan enredades estan les fronteres de la ciència i l'art, de la veritat i la bellesa, que fins i tot la convicció del caràcter immutable d'aquelles fronteres eternes ha començat a trontollar d'una manera gairebé generalitzada. La filosofia poetitza i la poesia filosofa: la història és tractada com si fos poesia i aquesta, en canvi, com si fos història. Fins i tot els gèneres poètics confonen les seves determinacions; un estat d'ànim líric esdevé l'objecte d'un drama, i un material dramàtic es constreny dins una forma lírica (citad en Caner, 32).

Un dels efectes més importants d'aquesta confusió va ser la postulació de la teoria de la literatura com a literatura, ja que és l'única manera de conèixer el seu engendrament, fet que la va confrontar al repartiment científic de les disciplines al segle posterior. La filosofia havia d'efectuar-se, acomplir-se i realitzar-se com a poesia. Aquesta concepció d'inassoliment la va llegar, evidentment, Nietzsche, el filòsof-artista, qui, a *El naixement de la tragèdia*, convidava a "veure la ciència amb l'òptica de l'artista, i l'art, amb la de la vida..." (35). Enfront de la dissertació cartesiana, els romàntics de Jena van col·locar per primera vegada el concepte de crítica en el centre de

la filosofia de l'art; és a dir, van entendre que és l'obra literària la que produeix la seva pròpia crítica. L'obra, de fet, conté el germen de la seva pròpia teoria, que deixa de ser transcendent i, així, poesia i crítica acaben per unir-se.

Va ser aquest projecte inicial de la teoria –la interpel·lació a l'academicisme– el que va donar lloc en bona part a les avantguardes del segle XX. Maurice Blanchot va escriure un capítol dedicat a “L'Athenæum” dins *L'Entretien infini* (1969), que iniciava assenyalant com a França una escola d'extrema dreta havia rebutjat el romanticisme alemany –per romàntic i per alemany– enfront del qual s'havia incidit en un retorn a l'ordre mediterrani. No va ser fins al surrealisme que es van reconèixer les grans figures poètiques romàntiques i se'n va rescatar la radicalitat, l'experiència romàntica i nocturna del llenguatge literari i la interrupció de la comunicació, en la forma d'una escriptura plural que juxtaposa fragments i pensaments diversos i oposats. Blanchot assenyalava la importància d'aquesta nova qüestió –la de la discontinuïtat o la diferència com a forma– i dibuixava una constel·lació anacrònica que relacionaria el primer romanticisme amb els pensadors d'allò impensable del futur: “question et tâche que le romantisme allemand et en particulier celui de l'*Athenæum* a non seulement pressenties, mais déjà clairement proposées, avant de les remettre à Nietzsche et, au-delà de Nietzsche, à l'avenir” (435). A França, el mateix Blanchot formaria part de la constel·lació d'aquest “avenir” i, de fet, en tota la seva producció va difuminar el límit entre obra literària i crítica. A totes dues les concebria des de la inoperància, és a dir, des de la impossibilitat a constituir-se en una obra tancada. La crítica, com la literatura, vindria a ser l'afirmació de la contingència, de l'excés, del no-saber.

3. La ruptura del signe

“Tot mètode és una ficció” (504), va escriure Stéphane Mallarmé per arremetre contra l'objectivitat de la ciència burgesa, una idea que va materialitzar al poema de 1897 “Un coup de dés jamais n'abolira le hasard”, on va espaiar el text poètic fins a desbordar la pàgina i fer naufragar l'autor. Mallarmé va recórrer a l'experimentació visual, en aquest cas mitjançant la ruptura del vers lineal horitzontal, i va introduir variacions en la tipografia de diverses paraules, disperses sobre les dues pàgines d'un llibre obert i rodejades per grans marges d'espai en blanc. L'efecte no buscava reforçar el significat semàntic de les paraules, sinó més aviat pertorbar-lo.



Fig. 2. Stéphane Mallarmé, “Un coup de dés jamais n'abolira le hasard”, 1897

La ruptura del signe lingüístic que Ferdinand de Saussure concebria en anys posteriors, concretament al *Cours de linguistique générale* que va impartir entre 1906 i 1911 –finalment compilat i publicat pòstumament per Charles Bally i Albert Schechaye

el 1916—, havia estat experimentada prèviament per l'acció literària, que ja havia assenyalat la relació arbitrària entre significant i significat amb la polvorització de sentits dins la pàgina. Una estació posterior en el camí de la poesia experimental² van ser els cal·ligrames dissenyats pel pintor-poeta Guillaume Apollinaire, influïts per Marinetti i els dadaïstes Tristan Tzara, Hugo Ball i Raoul Hausmann. El següent poema-collage de Breton de 1924 és un bon exemple de l'intent de detonació poètica del producte de consum i del saber:



Fig. 3. André Breton. “Poisson voluble”, poema-collage inèdit, 1924

Seguint els moviments polítics i socials emancipadors d'inicis de segle XX, la joventut surrealista va dur a terme un singular assalt al cel amb la crema de les regles tradicionals del saber. Calia apuntar cap al cel i fer-lo esclatar. En aquest sentit, el 15 de juny de 1924 es va estrenar a la Cigale de París el ballet *Mercure* amb coreografia de Léonide Massine, música d'Erik Satie i teló, decorats i vestuari de Pablo Picasso, estrena a la qual van assistir Aragon, Breton i Miró (Sebbag, 93). A l'escenografia, que representava la nit, hi figurava escrita la paraula “estrella”:

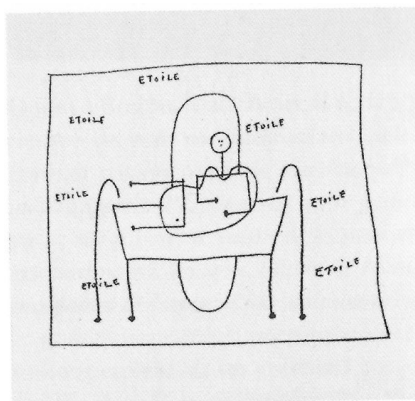


Fig. 4. Pablo Picasso, Estudi per al decorat i la construcció de “La Nuit” (1924).
Musée national Picasso-Paris.

² María Salgado, a l'assaig *El momento analítico* (2023), critica la distinció entre una suposada poesia versal hegemònica, d'una banda, i la poesia visual i la poesia sonora de l'altra. Aquestes dues últimes haurien estat relegades per la tradició a una posició menor, segregada i marginada per no complir amb la forma tradicional estàndard: “‘Visual’ y ‘sonoro’ –y, por lo mismo, ‘performativo’– se caracterizan, pues, por territorializar muy problemáticamente cualquier superficie en apariencia no versal y/o no libresca, topologizándolas como *otros* afuera de la ‘poesía’ y *tropicalizándolas* desde sistemas metafóricos exteriores a la lengua, *como si* no estuvieran *tan* escritas como los demás poemas lo están, *como si* la escritura toda no hubiera de ser vista y oída (siempre) para ser leída” (Salgado, 37-38).

El text de Max Morise titulat “Les yeux enchantés”, publicat l’1 de desembre de 1924 al número 1 de *La Révolution surréaliste*, evoca el decorat corresponent a la seqüència de la Nit, a l’inici del ballet, en els termes següents:

En aquesta mena de somni despert que caracteritza l’estat surrealista, el nostre pensament se’ns revela, entre altres aparences, en forma de paraules, d’imatges plàstiques. Un cop escrita la paraula, no està lluny de la idea d’estrella a la paraula “estrella”, al signe simbòlic que li atribueix l’escriptura: ESTRELLA. Penso en l’escenografia de Picasso per a *Mercure*, que representava la nit; al cel, una estrella; només la paraula escrita parpellejava allà diverses vegades (citada en Sebbag, 94).

L’octubre de 1924 es publiquen simultàniament el *Manifeste du surréalisme* d’André Breton i *Une vague de rêves* de Louis Aragon. En aquest darrer, Aragon anomena onze presidents de la República del somni, entre els quals es troben Raymond Roussel, Pablo Picasso, Giorgio de Chirico, Jacques Vaché, Sigmund Freud i la sindicalista anarquista Germaine Berton, que va assassinar Marius Plateau, director de la Lliga d’Acció Francesa. Aragon es dirigeix al president Picasso amb les paraules següents: “Vostè ha pintat la Nit i ha estat la Nit mateixa” (citada en Sebbag, 94). Els surrealistes, que consideraven la paraula poètica com una estrella, van partir del signe lingüístic, que deixa fora el referent, per acabar justament assassinant la pintura figurativa.

L’arbitrarietat del llenguatge sorgiria, evidentment, també en l’escriptura automàtica. El 1925, a *Simulacre*, Michel Leiris revelava el seu procediment d’escriptura i assenyalava la intervenció paral·lela i directa del pintor André Masson:

Sense cap idea preconcebuda, un home escriu en pàgines en blanc les paraules que prefereix. De sobte, les paraules cobren vida, s’agrupen segons afinitats secretes i componen el seu retrat. Després, la coincidència d’aquesta formació espontània amb la filigrana que traça la mà d’un altre crea un doble simulacre. (citada en Sebbag, 96)

Miró, amic de Leiris –qui va escriure diversos articles sobre el pintor català, com el cèlebre text al número 5 de la revista *Documents*–, es va apropar aquells anys a Breton i el cercle surrealista. El 1925, el pintor català començarà a inscriure paraules a les teles, com en el cas de la pintura-poema que porta la inscripció “estrelles en els sexes de cargol”:

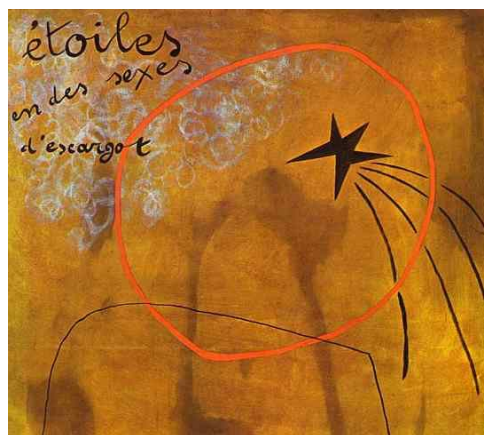


Fig. 5. Joan Miró. Pintura-poema (“étoiles en des sexes des escargots”) (1925), oli i inscripció sobre tela, 130 x 97 cm (Düsseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen)

Walter Benjamin, que va reprendre també el projecte dels primers romàntics –a la seva tesi doctoral titulada *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1919) recuperava el pensament de Jena de l'oblit en què havia caigut– va estudiar el surrealisme pel que li permetia pensar contra l'academicisme i els processos capitalistes del saber. El filòsof rescatava la violència i la possibilitat d'intervenció surrealistes en esferes com el periodisme. En un dels primers fragments-reportatge de *Carrer de sentit únic* (1928), titulat “Benzinera”, juxtaposava diversos materials (imatges, textos, objectes) en una escriptura heterogènia que simulava el muntatge cinematogràfic, on feia constel·lacions de sentit i connexions entre elements independents i distants, generalment desfets i runes. La pàgina, amb un marge destacat i una tipografia inusual, mostra la relació benjaminiana entre la imatge i la paraula, fruit de l'impacte del marxisme i del surrealisme, que pren forma en el *collage*:

En aquestes circumstàncies, la veritable activitat literària no pot pretendre desenvolupar-se en un marc literari, que n'és més aviat l'expressió habitual en la infecunditat. L'eficàcia literària rellevant només pot sortir de l'alternança estricta entre acció i escriptura; ha de cultivar, en fulls volants, fullets, articles de diari i cartells, les formes modestes que corresponen millor a la seva influència en les comunitats actives que el gest universal i pretensions del llibre. (Benjamin 2023, 7)

Sortir del llibre, fer esclatar el llibre, va ser un dels fins de les avantguardes del segle XX, que van anar justament als marges obscurs del llibre i als marges de la història, com ho van fer el marxisme i el freudisme. Benjamin reprenia en la pròpia escriptura l'estrellament mallarmeà del text per dinamitar el llibre com a producte cultural, alhora que acabava el seu periple pel carrer de sentit únic al planetari, per denunciar un cel on la guerra havia arribat a fer-se espectacle, enfront del qual encoratjava el cos polític del proletariat.

4. L'espai literari

El joc entre imatge i escriptura va ser fonamental en la sèrie del pintor belga René Magritte titulada *La trahison des images* (1928-1929), cèlebre per l'antiquadre *Ceci n'est pas une pipe*, del 1927, on apareix una pipa amunt i un missatge avall, escrit en lletra clara i escolar, que sembla formar part del dibuix i alhora nega el que l'ull veu:



Fig. 6. René Magritte, *La trahison des images* (1929), oli sobre tela, 60 x 81 cm.
Los Angeles County Museum of Art

El dibuix que representa una pipa evidentment no és una pipa, de manera que tant la imatge com la frase són certes i falses a la vegada. Estan lligades, però alhora separades:

una es mira, l'altra es llegeix. L'acudit acaba per soscavar de mode radical l'autosuficiència d'allò figuratiu. Magritte hi duia a terme l'acció surrealista d'apropar dues realitats allunyades que Pierre Réverdy havia descrit i publicat, de fet, al número 13 de 1918 de la mateixa revista *Nord-Sud*:

L'image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. (Reverdy, 153)

Per al surrealisme, la imatge artística consistia en la negativa a suturar el hiata entre imatge i paraula. El 1973 Michel Foucault reprèn la qüestió a l'assaig *Ceci n'est pas une pipe*, on assenyala que, per astúcia o impotència, poc importa, el cal·ligrama mai *diu i representa* en el mateix moment (1981, 38). L'interès de Foucault en Magritte residia precisament en haver mostrat aquesta disparitat entre imatge i escriptura, una traïció que revelava certes il·lusions representatives i alfabètiques.

Des de mitjans dels anys seixanta, el postestructuralisme va restituir el llegat d'aquest imaginari. Si bé Sartre havia dedicat diversos treballs al surrealisme, l'existencialisme després de la Segona Guerra Mundial va tallar amb el potencial de les avantguardes, que no es van restituir fins als anys seixanta. La teoria literària, com la literatura moderna que l'acompanya, va reprendre el llegat dels poetes i pintors dels anys vint. Ja fos en les primeres obres de Maurice Blanchot (*L'Espace littéraire*, 1955; *Le livré à venir*, 1959) o en els treballs arqueològics de Michel Foucault ("Langage et littérature", 1963; *Les mots et les choses*, 1966), la literatura era presentada com una experiència radical del pensament. Aquesta constel·lació d'escriptors van fer de l'espai el seu espai de pensament privilegiat. La majoria dels grans noms de la teoria d'aquests anys, entre els quals també destaquen Roland Barthes i Julia Kristeva, van reprendre l'espaiament de la poesia de Mallarmé, on el text poètic desborda la pàgina i elabora la seva pròpia teoria, i supera així la frontera entre ciència i creació, o entre art i vida, tal com havien impulsat els surrealistes.

Va ser aleshores quan una part del camp intel·lectual francès va recuperar el qüestionament romàntic de les fronteres entre disciplines, que va acabar traslladant a les ciències humanes. Des d'aquest projecte es pot entendre bona part de l'obra de Jacques Lacan, que tenia amistat amb Breton, Bataille i Leiris, de Jacques Derrida, que va mostrar diverses vegades el seu deute amb l'avantguarda, o de Gilles Deleuze, qui va escriure: "Le structuralisme ne doit rien à Albert Camus, mais beaucoup à Lewis Carroll" (245). Tots van tenir una relació força incòmoda amb l'acadèmia, davant la qual van privilegiar el problema de la literatura i la literatura com a problema.

Foucault comença *Les Mots et les Choses* (1966) amb una riallada, la que li provoca el conte "El idioma analítico de John Wilkins" (1942) de Jorge Luis Borges, on apareix una enciclopèdia xinesa que destaca per la disparitat de les seves definicions:

En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas. (Borges 158)

La disparitat, però, no es troba tant en les definicions com en el blanc, és a dir, en l'interstici que trenca amb la similitud usual, com la trobada fortuïta a la taula de

dissecció del paraigües i la màquina de cosir de Lautréamont, elements sense relació amb què Foucault assenyalava un espai pensable, que va anomenar l'episteme, que podria donar cabuda a l'Altre enfront d'un pensament regit pel Mateix. És aleshores quan, des de la teoria, l'experimentació visual de l'escriptura es posa al servei de l'espai literari, de la intersecció, de la *interdefinició*, per destacar quins són els jocs que poden emergir en aquests espais desconeguts. Des de la literatura, però també des de la psicoanàlisi i l'antropologia, es pretenia fer emergir l'inconscient de la història.

En aquest context, el pensament literari va tenir com a principal motiu de reflexió el límit i la seva transgressió, que va concebre de forma espacial i visual. El 1953, a *Le degré zero de l'écriture*, Barthes inaugurava, en contra de la literatura com a institució, un terme nou, el d'escriptura, entesa com a moral de la forma. Blanchot va escriure una ressenya on el considerava un dels pocs llibres que obria l'"avenir" (1959, 279) de les lletres. En l'assaig, Barthes fa servir termes espacials per concebre l'escriptura com una aventura que es dirigeix cap a una terra promesa –cap al grau zero– i defineix la llengua de l'escriptor com un límit extrem: “elle est le lieu géométrique de tout ce qu'il ne pourrait pas dire sans perdre, tel Orphée se retournant, la stable signification de sa démarche et le geste essentiel de sa sociabilité” (2002a, 177).

Una dècada més tard, Foucault partia dels treballs de Barthes i Blanchot en la conferència titulada “Littérature et langage”, que va pronunciar a la Facultat Saint-Louis de Brussel·les el 1964. La pregunta per la literatura era presentada com un buit que s'instal·la de forma paradoxal dins de la literatura moderna, definida en termes d'absència, assassinat i simulacre, un tall transgressor amb qualsevol tipus de transivitativitat. Foucault reprenia el terror de l'obra de Sade i també la proposta mallarmeana per destacar com la literatura moderna hauria començat per obrir “quelque chose que l'on pourrait appeler le volume du livre” (2013, 102). De la mateixa manera, l'anàlisi literària també s'obria a una nova etapa, el naixement d'una crítica que, en tant que literatura, tenia per “tâche” el fet de “laisser venir au langage l'espace de tout langage” (2013, 141). L'objectiu últim d'instal·lar el buit dins el text literari –i de pronunciar el blanc entre les lletres– era, concloïa Foucault, alliberar el sentit empresonat per la reducció logocèntrica del llenguatge a la relació unívoca del signe. Si Barthes, en un primer moment, havia pensat l'escriptura de forma horitzontal, com el llindar d'un espai utòpic, Blanchot i Foucault la van pensar com una esfera que provoca un solc dins el llenguatge, al qual incomoda.

5. Contra el mètode

Barthes, qui va dedicar bona part dels seus esforços a renovar la crítica literària del seu temps, el 1970 publica *S/Z*, una anàlisi del conte “Sarrasine” de Balzac, on desmembra el text en infinitud de fragments –“ainsi, entre les mots, dans les mots même, passe ‘le couteau de la Valeur’ (2002e, 704)–, per mostrar com aquests fragments graviten al voltant d'un centre marcat per l'absència. Allò que hauria d'explicar l'enigma del conte de Balzac –la castració d'un dels personatges protagonistes– és un buit on hi ha una falta, no una presència. Barthes traslladava així a la crítica el projecte de Mallarmé de fer esclatar la pàgina i arribava a la conclusió que no hi ha una teoria sistemàtica de la lectura. Per això, *S/Z* s'obre amb la frase apofàtica “Ceci n'est pas une explication de texte” (2002c, 193), que guarda paral·lelismes amb la definició que Theodor W. Adorno havia fet de l'assaig com a gènere “metòdicament ametòdic” (109), una forma assagística que recuperava el llegat surrealista i avantguardista de la interrupció, el flaix, l'incident.

En diversos textos, Barthes havia insistit que cal girar-se contra el mètode. En aquest sentit, l'assaig com a forma va ser que li va permetre escapar del model acadèmic i obrir una nova deriva de la crítica literària, lluny de qualsevol posició

metalingüística. L'apofatisme de Barthes va suposar un gest de negació de la teoria sistematitzadora. El crític superava així les pràctiques escolars, disciplinàries i tradicionals dels estudis literaris universitaris per generar una nova ficció crítica amb la qual desvetllar imatges potencials que ajudin a crear, no a representar la realitat.

A partir de 1968, l'escriptura crítica va ser destinada a renovar la crítica universitària. És aleshores quan Barthes anirà acostant cada cop més la pintura a la literatura. Cal destacar en aquest sentit textos com "La peinture est-elle un langage?" (1969), "L'esprit de la lettre" (1970), "Érté ou à la lettre" (1971) o "Sémiographie d'André Masson" (1973). Barthes considerava Masson –amic també de Miró– com el primer teòric per avançat d'una teoria del text, una teoria que, a inicis dels setanta, va adreçar-se cap al gest, el cos, el sexe, la mà que batega, elements tots d'una escriptura intransitiva. A l'entrada "Texte (théorie du)" (1973), escrita per a l'*Encyclopédie Universelle*, Barthes afirma que el text "ce n'est, après tout, qu'un objet, perceptible par le sens visuel [...]. Lié constitutivement à l'écriture (le texte, c'est ce qui est écrit)" (2002f, 443). Barthes relligava el text i el cos en l'òrbita de la revista *Tel Quel* i els treballs de Julia Kristeva al voltant de la semanàlisi, el gaudi, el genotext i l'ambivalència de la paraula poètica, que desborda el sentit únic. La cal·ligrafia oriental, en aquest sentit, va ser un gran motiu en els treballs barthesians d'aquests anys, on destaca per la seva capacitat pictòrica, la d'un gest que dibuixa l'escriptura i suspèn el sentit.

Ce ne sont pas les disciplines qui doivent s'échanger, ce sont les objets: il ne s'agit pas d'appliquer la linguistique au tableau, d'injecter un peu de sémiologie dans l'histoire de l'art; il s'agit d'annuler la distance (la censure) qui sépare institutionnellement le tableau et le texte. Quelque chose est en train de naître, qui primera aussi bien la 'littérature' que la 'peinture' (et leurs correlats métalinguistique, la critique et l'esthétique), substituant à ces vieilles divinités culturelles une 'ergographie' généralisée, le texte comme travail, le travail comme texte. (Barthes 2002b, 99)

Calia anul·lar la divisió entre quadre i text. En paral·lel a la recerca de la materialitat del seu amic l'escriptor cubà Severo Sarduy, Barthes va explorar la pintura, el signe japonès, el cos, la sexualitat, l'erotisme i el travestisme dins l'escriptura, en una sèrie de digressions que, lluny de parlar des del saber, ho fan des del "savour" (Barthes 2002i, 446). És més, la visualitat permet trencar amb el saber per donar-lo a veure: *sa-voir*.

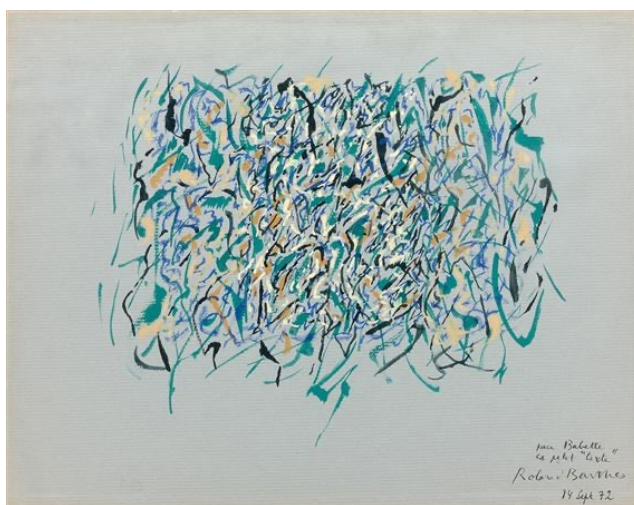


Fig. 7. Roland Barthes, *Composition* (1972), tinta i guaix sobre paper cartró, 23 x 29,5 cm

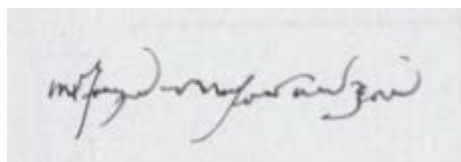


Fig. 8. “...ou le signifiant sans signifié” (Barthes 2002h, 760)

També l’artista argentina Mirta Dermisache, que va mantenir una correspondència amb Barthes, va explorar aquesta dinamitació del signe lingüístic a partir del dibuix de la lletra. El crític francès li va escriure una carta el 1971, reproduïda a continuació:

El Sr. Hugo Santiago ha tenido la gentileza de hacerme conocer su cuaderno de grafismos. Me permito decirle muy simplemente cuánto me ha impresionado, no sólo por la alta calidad plástica de sus trazados (esto no es indiferente), sino también, y sobre todo, por la extremada inteligencia de los problemas teóricos en torno a la escritura que su trabajo plantea. Usted ha sabido producir un cierto número de formas, ni figurativas ni abstractas, que podrían ubicarse bajo el nombre de escritura ilegible –lo que lleva a proponer a sus lectores, no los mensajes, ni siquiera las formas contingentes de la expresión, sino la idea, la esencia misma de la escritura. Nada es más difícil que producir una esencia, es decir, una forma que sólo se revierta sobre su propio nombre; ¿acaso los artistas japoneses no han invertido toda una vida en trazar un círculo que sólo se revierta sobre la misma idea de círculo? Su trabajo está emparentado con esa exigencia. Le deseo vivamente que lo continúe y que sea publicado. (citado en Cozarinsky, 11)

Barthes va trobar en l’obra de l’artista argentina una mostra de l’escriptura il·legible – terme que feia servir des de 1969–, que té la capacitat d’escriure el pols del cos, en contra de la lògica econòmica que regeix l’estructura discursiva del sistema fal·logocèntric. Mitjançant l’art, i des d’una escriptura il·legible que es converteix en imatge, Dermisache reivindica el treball del signifiant, al marge de la funció del sistema del sentit, fet que li permet recuperar la capacitat productiva de l’escriptura, on es revela una realitat desconeguda, escrita per a aquells que saben llegir i aquells que no en saben (Pastor i Tornos, 119). Són cartes que busquen la veritat de l’escriptura en la il·legibilitat, en la ceguesa i el silenciament, que atempten així contra les lògiques productives del capitalisme:

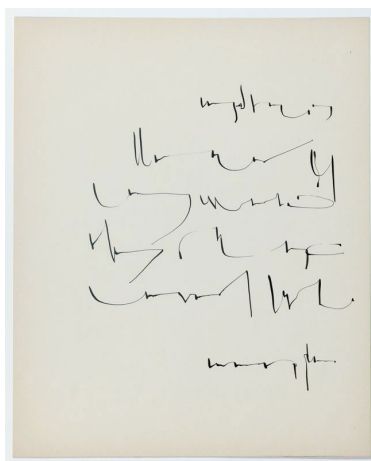


Fig. 9. Mirta Dermisache, Sense títol (carta) (1970), dibuix, 24,1 x 18x4 cm. Fons Col·lecció MACBA

Més endavant, Barthes explorà aquests processos en l'obra de Cy Twombly –a “Cy Twombly ou ‘Non multa sed multum’” (1979). El pintor nord-americà va servir-se en molts casos de l'escriptura per trencar amb la representació, com en el cas de la tela dedicada a *Roma*:

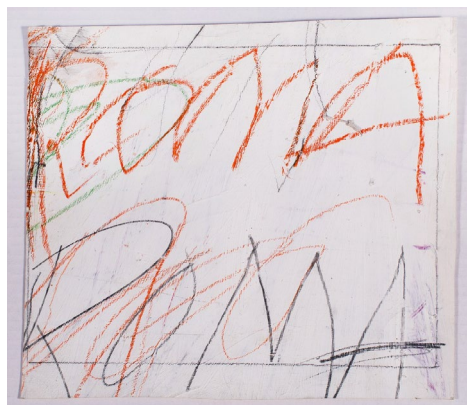


Fig. 10. Cy Twombly, Sense títol (1957), oli, grafit i carbó sobre tela, 197,5 x 234,8 cm. Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma

El quadre destaca principalment per reivindicar el gest d'escriure de forma inacabada, una acció que atempta contra el producte de consum, a la vegada que fa servir unes lletres que no segueixen cap codi gràfic normatiu, ja que estan escrites alhora que són guixades. Així, si d'una banda el text aconsegueix acabar amb la separació de les arts, la pintura, escriu Barthes, “acompliment d'emblée l'utopie du Texte” (2002g, 347).

Cal afegir en aquesta sèrie l'obra del poeta José Miguel Ullán, que va ser alumne de Barthes i que va estar també molt interessat en la pintura com a pràctica insignificant. De fet, Ullán té una sèrie de llibres realitzats amb artistes plàstics titulada *Funeral mal* (1972-1982), que inclou els llibres publicats prèviament de forma independent *Adoración* (1972), *Ardicia* (1972), *Acorde* (1974), *Asedio* (1975), *Alarma* (1975), *Anular* (1975) i *Almario* (1982). En un poema de 1975 del llibre *Alarma*, la pàgina està ocupada per un text aliè, que se sotmet a una acció sistemàtica de guixat, de la qual emergeixen alguns termes ressaltats.

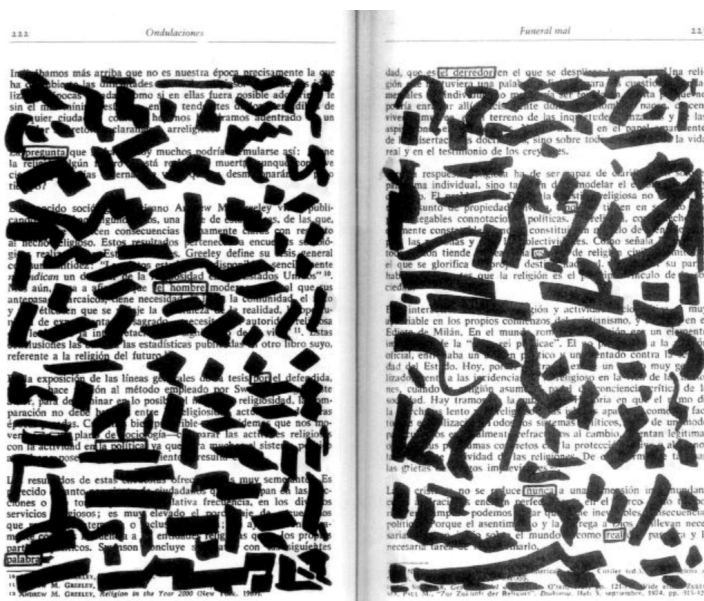


Fig. 11. José-Miguel Ullán, *Alarma* (1975)

Els textos guixats són fragments eclesiàstics que propugnen la desigualtat de sexes, però també textos polítics que toquen assumptes com l'aleshores conflicte a l'estat d'Israel, o fins i tot *best-sellers*; és a dir, textos de poder. La recerca busca una paraula altra, silenciada –"pregunta el hombre por la política palabra" (Ullán, 222)– i allò recuperat es converteix en la veu del poeta –"la salvación / es única / consistí en aceptar / otras palabras" (247).

Aquells mateixos anys, en el camp literari català apareixen també noves formes i exploracions poètiques que desborden i superen el vers hegemònic i tradicional i que aposten per altres possibilitats literàries, noves recerques de sentit i noves formes de lectura, com el següent poema de Carles Ametller, en què els dos versos, il·legibles, mai arribaran a fer-ne un:

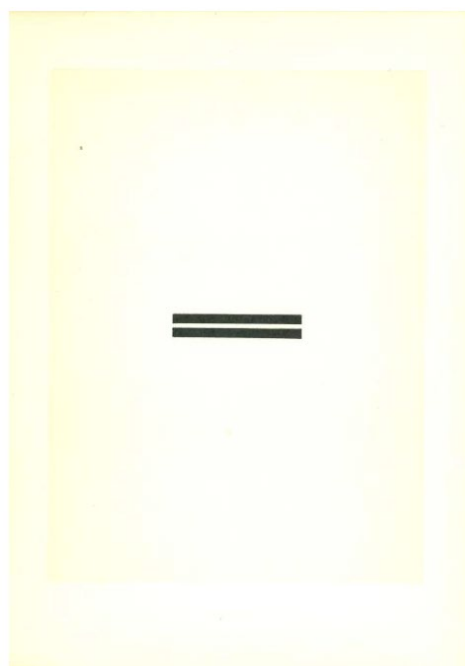


Fig. 12. Carles Ametller Ferretjans, *Cossos paral·lels* (ed. Pal·las, 1973, s/p)

5. La fi del llibre

En aquesta constel·lació d'experimentació teòrica que conjuga escriptura i imatge i que va agafar embranzida després de Maig del 68 –en el pas de l'estructuralisme al postestructuralisme–, va ser el filòsof algerià Jacques Derrida qui més va contribuir a la caiguda del discurs simbòlic des d'una pràctica d'escriptura que es mou en un terreny ambigu entre la filosofia i la literatura. L'escriptura de Derrida llisca a través del *parergon* ('marc'), en el límit entre l'afora i l'endins, en la llei que separa els gèneres justament per desplaçar-la. En una entrevista de 1972, recollida a *Positions*, recordava que el que els seus llibres qüestionen és la unitat del llibre com a totalitat: "ce qui est d'abord mis en question, c'est l'unité du livre et l'unité 'livre' considérée comme une belle totalité, avec toutes les implications d'un tel concept" (1972b, 11). En una entrevista posterior, que duia per títol "Illustrer, dit-il..." (1979), Derrida responia que no estava tan segur de la divisió entre allò visible i allò llegible (2013, 34).

Les seves primeres obres –principalment a *L'écriture et la différence*, *De la grammatologie* i *La voix et le phénomène*, tots tres volums publicats el 1967– insisteixen en rescatar les possibilitats de l'escriptura enfront de la parla: al terme *différance*, que va encunyar el 1968, la vocal "a" que l'oïda en francès no distingeix es mostra ortogràficament a l'ull, de manera que el terme opera com una resistència

gramatològica promoguda per Derrida davant la supremacia de la veu per sobre de la paraula escrita.

El 1972 obre el llibre *Marges de la philosophie* amb el text titulat “Tympan.” En el cos central disserta un assaig que convida a la filosofia a pensar els seus marges, i en el marge de la pàgina figura un text de Michel Leiris, extret de l’obra *Biffures: La règle du jeu I* (1948), que tracta sobre l’oïda i que juga amb una retòrica de corbes, moviments helicoidals i laberints. La filosofia havia de parar l’orella a l’altra: a la literatura. Derrida va fer servir diversos jocs tipogràfics per descentrar la pàgina, en què oposa el marge a la suposada centralitat de la filosofia com a discurs instituent i mostra, així, la il·lusió de la presència d’aquest centre, com qualsevol centre que així es pensi a si mateix en el conjunt planetari.

Deux passages très déterminés, partiels, particuliers, deux exemples. Mais de l'essence l'exemple se joue peut-être.

Premier passage : la religion des fleurs. Dans la *Phénoménologie de l'esprit*, le développement de la religion naturelle a comme toujours la forme d'un syllogisme : le moment médiateur, « la plante et l'animal », comporte une religion des fleurs. Celle-ci n'est pas même un moment, une station. Elle s'épuise presque dans un passage (*Übergehen*), un mouvement évanouissant, l'effluve flottant au-dessus d'une procession, la marche de l'innocence à la culpabilité. La religion des fleurs serait innocente, la religion des animaux coupable. La religion des fleurs (l'exemple factuel) en viendrait d'Afrique, mais surtout de l'Inde ne reste pas, ou à peine, elle procède à sa propre mise en culpabilité, à sa propre animalisation, au devenir coupable et donc sérieux de l'innocence. Et cela dans la mesure où le même, le soi-même (*Selbst*) n'y a pas encore lieu, ne se donne, encore, que (dans) sa représentation (*Vorstellung*). « L'innocence de la religion des fleurs, qui est seulement représentation de soi-même sans le soi-même, passe dans le sérieux de la vie agonistique, dans la culpabilité de la religion des animaux; la quiétude et l'impuissance de l'individualité contemplative passe dans l'être-pour-soi destructeur. »

« Die Unschuld der Blumenreligion, die nur selbstlose Vorstellung des Selbst ist, geht in den Ernst des kämpfenden Lebens, in die Schuld der Tierreligion, die Ruhe und Ohnmacht der anwachsenden Individualität in das zerstörende Fortschreiten über. »

la culpabilité de la religion des animaux; la quiétude et l'impuissance de l'individualité contemplative passe dans l'être-pour-soi destructeur. »

toujours regarder de côté vers l'Inde pour suivre ce passage énigmatique, qui passe très mal, entre l'Extrême-Occident et l'Extrême-Orient. L'Inde, ni l'Europe ni la Chine. Sorte de goulot d'étranglement historique. Resserré comme Gibraltar, « roc stérile et escarpé », colonnes d'Hercule dont l'histoire appartient à celle de la route des Indes. En ce détroit un peu laïque, le panorama est-ouest eurasiatique se rétrécit infiniment. Point de devenir. La pointe rocheuse a souvent changé de nom, néanmoins. Le promontoire s'est appelé Mons Calpe, Notre-Dame-du-Roc, Djebel Tarik (Gibraltar).

qui se dressait alors en l'air, « presque aussi grand que le reste du corps ». A l'origine, donc, les colonnes phalliques de l'Inde, énormes formations, piliers, tours, plus larges

Deuxième passage : la colonne phallique de l'Inde. L'*Esthétique* en décrit la forme au chapitre de l'*Architecture indépendante ou symbolique*. Elle se serait propagée vers la Phrygie, la Syrie, la Grèce où, au cours des fêtes dionysiaques, selon Hérodote cité par Hegel, les femmes tiraient le fil d'un phallus

L'autre — laisse tomber le reste. Risquant de revenir au même. Tombe — deux fois les colonnes, les trombes — reste.

Peut-être le cas (*Fail*) du seing.

Si *Fail* marque le cas, la chute, la décadence, la faillite ou la fente, *Faille* égale piège, trappe, collet, la machine à vous prendre par le cou.

« Cotachiré, s.f. l. Trope par lequel un mot détourné de son sens propre est accepté dans le langage commun pour désigner une autre chose qui a quelque analogie avec l'objet qu'il exprimait d'abord; par exemple, une langue, parce que la langue est le principal organe de la parole articulée; une glace [...] une feuille de papier [...]. C'est aussi par cotachiré qu'on dit : ferré d'argent; aller à cheval sur un bâton. [...] 2. Terme de musique. Dissonance dure et inusitée, F. Karághaz, abus, de xará, contre, et xphón, usage.

Catapulte, s.m. Estrade élevée, par honneur, au milieu d'une église, pour recevoir le cercueil ou la représentation d'un mort [...]. E. Ital. catapulto: bas-lat. catapultus, catapultus, catapulte, catapultus, catapultus, catapultus. Cato est selon Du Cange le bas-latin cotus, machine de guerre appelée chat d'après l'animal; et selon Diez cotore, voir, regarder; du russe, finalement, ces deux étymologies se confondent, vu que cotus, chat, et cotore, regarder, ont le même radical. Reste foica, qui, vu les variantes du bas-latin où le p se montre, ne peut être que le mot germanique balk (voy. balcon). Catapulte est le même mot que échafaud (voy. ce mot).

Le seing tombe.

Le reste est indécidable, ou presque : non par approximation empirique mais à la rigueur indécidable.

Catagolisme, s.m. Terme de littérature ancienne. Emploi de mots recherchés. E. Karághaz, abus, de xará, indiquant recherche, et xárens, mot, langue (voy. glosse), à l'écrit. Les A.L.C. sonnent, claquent, éclatent, se réfléchissent et se retournent dans tous les sens, comptent et se décomptent, ouvrant — ici — dans la pierre de chaque colonne des sortas de judas incrustés, créneaux, jalouses, meurtrières pour voir à ne pas se laisser emprisonner dans le colosse, tatouages dans la peau plissée d'un corps

Fig. 13. Jacques Derrida, *Tympan* (1972)

Contemplant com escrit, el text es presenta com un objecte lingüístic que ocupa un espai. Aquest espai, però, no és només el de la línia d'escriptura, sinó també l'espai del suport. A “La double séance”, que constitueix el segon bloc de *La dissémination* (1972), que comença amb les paraules “Ceci (donc) n’aura pas été un livre” (1972a, 9) i que prolonga el projecte del “Llibre” de Mallarmé, Derrida incrustava un text curt del poeta titulat “Mimique”, dedicat al silenci, dins un fragment extret del diàleg socràtic *Fileb* de Plató, i tot seguit deconstruïa la història vertadera, la història del sentit tal com és contada al diàleg platònic.

Un altre exemple d'experimentació amb l'espai de la pàgina i amb el que en queda fora serà *Circonfession* (1991), llibre biogràfic i confessional, on la pàgina està dividida entre un discurs computacional que ocupa la part superior, el *Derridabase* de Geoffrey

Benington, on es troba tot el que un voldria saber sobre Derrida a mode enciclopèdic, i el text de *Circonfession*, que figura a la part inferior, marcat per la ferida, el trauma i la tensió d'allò indicible.

El llibre, però, més visual de Derrida és *Glas*, que va aparèixer el 1974 a les edicions Galilée. Es tracta d'una radicalització del treball començat a "Tympan" i "La double séance", on repren la divisió en la pàgina de les dues columnes, però amb una extensió que va acabar per superar amb escreix el projecte inicial. A una emissió de France-Culture, va explicar que el primer dels textos va sorgir del seminari de 1971-72 que va impartir sobre Hegel:

Les deux grands ont cohabité dans ma mémoire alors que je les écrivais, et c'est ensuite, après coup, que j'ai calculé les insertions des judas, sur les corps des deux colones. Mais concrètement, la chose s'est faite de façon très artisanale, ce qui a dû supposer de nombreuses réécritures, repassages, collages, ciseaux sur manuscrit, sur la page, sur un mode finalement très artisanal. Mais l'artisanal mimait en quelque sorte la machine idéale que j'aurais voulu construire pour écrire d'un coup cette chose. (citad en Peeters, 320)

El text va créixer tant que va comportar moltes dificultats: el resultat va ser molt car, el treball d'edició va durar mesos, va requerir nombrosos reajustaments i van caldre anys per esgotar la primera tirada, que va ser de 5.300 exemplars. El grup d'estudis derridians que dirigeix Cristina de Peretti (DECONTRA) van traduir el llibre al castellà com a *Clamor*, que es va publicar a l'editorial La Oficina de Arte y Ediciones. Tant l'edició original del llibre com la de la traducció fan 25 x 25 cm, una dimensió peculiar per a un assaig. La ruptura de la pàgina és constant: hi ha una subversió total de la divisió entre escriptura i imatge a través de diferents jocs tipogràfics que interroguen les fronteres i desborden una pàgina tradicional de filosofia.

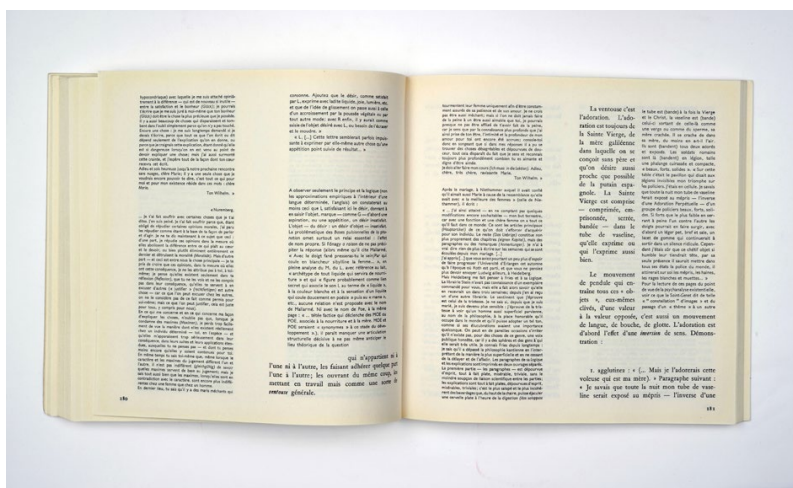


Fig. 14. Jacques Derrida, *Glas* (1974)

Derrida hi confronta un diàleg entre dos autors: Hegel, el filòsof més idealista, que es trencarà, com el gel –com el *glas*–, i Jean Genet, el més obscè dels escriptors. Dues columnes, a l'esquerra el filòsof i a la dreta l'escriptor, una de "dialèctica", d'una banda, i una altra de "galàctica", de l'altra:

D'abord: deux colonnes. Tronquées, par le haut et par le bas, taillées aussi dans leur flanc: incises, tatouages, incrustations. Une première lecture peut faire comme si deux textes dressés, l'un contre l'autre ou l'un sans l'autre, entre eux

ni communiquaient pas. Et d'une certaine façon délibérée, cela reste vrai, quant au prétexte, à l'objet, à la langue, au style, au rythme, à la loi. Une *dialèctiques* d'un côté, une *galactiques* de l'autre, hétérogènes et cependant indiscernables dans leurs effets, parfois jusqu'à l'hallucination. Entre les deux, le battant d'un autre texte, on dirait d'une autre "logique": aux surnoms d'*obsequence*, de *penêtre*, de *stricture*, de *serrure*, d'*anthérection*, de *mors*, etc. (Derrida 1974, s.p.)

El camp lèxic fa referència a l'escriptura i la sexualitat, en un assaig antifilosòfic en què Genet acaba penetrant Hegel. De fet, Derrida fa servir la marginalitat de Genet com a suplement de la filosofia, de la mateixa manera que la nota a peu de pàgina i el marge prenen espai i trenquen la centralitat del text. La poesia moderna, incrustant el silenci i el tall, ha volgut escapar a les urpes de la interpretació, a cop de gong. "Prière d'insérer", apareix en un full que es prega inserir al llibre, on Derrida pregunta:

Que reste-t-il du savoir absolu? de l'histoire, de la philosophie, de l'économie politique, de la psychanalyse, de la sémiotique, de la linguistique, de la poétique? du travail, de la langue, de la sexualité, de la famille, de la religion, de l'État, etc.? Que reste-t-il, à détailler, du reste? Pourquoi ces questions en forme de colosses et de fleurs phalliques? Pourquoi exulter dans la thanatopraxie? De quoi jouir à célébrer, moi, ici, maintenant, à telle heure, le baptême ou la circoncision, le mariage ou la mort, du père et de la mère, celui de Hegel, celle de Genet? Reste à savoir – ce qu'on n'a pu penser: le détaillé d'un coup (s.p.).

Glas respon amb una campana que toca a morts. Com havia escrit a *De la grammatologie* (1967), la fi del llibre és l'inici de l'escriptura. El llibre no té inici ni fi, transgredeix les convencions tipogràfiques, prescindeix de qualsevol marc universitari i nega qualsevol correspondència entre una pràctica d'escriptura i una pràctica de lectura. És una escriptura de la lectura: no hi ha ciència de la lectura, important proposta literària, didàctica i, per tant, política (Gerbaudo 191). L'escriptura com a joc visual li toca l'orella a l'oralitat i trenca així amb les subdivisions entre forma i contingut, escriptura i pintura, text i dibuix. En el llibre, de fet, el blanc permet desplaçar allò visible cap a allò escrit. Al preàmbul de *Positions*, Derrida responia sobre l'organització del conjunt dels seus llibres amb les paraules següents:

Ils forment, en effet, mais bien comme déplacement et comme déplacement d'une question, un certain système ouvert quelque part à quelque ressource indécidable qui lui donne son jeu. La note à laquelle vous faites allusion ["ce qui reste le déplacement d'une question forme certes un système"] rappelait aussi la nécessité de ces "blancs", dont on sait, au moins depuis Mallarmé, qu'en tout texte ils "assument l'importance." (1972b, s.p.)

Aquesta posició des dels marges és la que va ocupar –i des d'on va operar– la teoria literària en el camp intel·lectual francès a finals dels anys seixanta, on va acabar per excedir el mètode de la crítica tradicional literària, en un joc entre *savoir* i *sa-voir* que desplaçava el discurs universitari i el reenviava als marges més obscurs.

Glas presenta moltes dificultats de lectura i el lector no sap com agafar el llibre³. És impossible seguir les dues columnes per separat, però també és impossible llegir-les

³ En una carta, Pierre Bourdieu es va adreçar a Derrida en motiu de la lectura del llibre en els termes següents: "Je veux te remercier, très sincèrement, de ton *Glas*, que j'ai lu avec beaucoup de plaisir. Tes recherches graphiques m'ont, entre autres choses, intéressé. Je m'efforce aussi, dans une autre logique, de briser les rhétoriques traditionnelles et ton entreprise m'a beaucoup encouragé en ce sens. Sur le fond,

ahora. El lector s'inventa, doncs, el seu propi ritme, és ell qui construeix la relació, implícita en el text, entre la família segons Hegel i l'absència de família en Genet, entre la sexualitat reproductiva teòrica i la despesa homosexual. *Glas* s'adreça a un lector introbable: en termes derridians, a un lector per venir.

6. Es prega inserir

Per què reivindicar aquest desbordament de la lectura? S'ha parlat molt de la fi de l'avantguarda i del pensament postestructuralista, perquè generalment es dirigeix la pregunta a la seva funció, en sintonia als discursos de finals apocalíptics en què ens trobem, on és tan difícil imaginar una alternativa. Avui, la virtualitat de la imatge, darrere de les pantalles digitals, ens endinsa en un món immaterial en què ja no existeix el cos i on l'objectiu de la tecnociència es concentra en no morir. Davant d'uns ulls que s'estan quedant cecs de tant mirar imatges d'alta definició, on no hi ha blanc ni tensió, recórrer a aquestes escenes –i a aquestes estrelles–, pot oferir, ara per ara, una via per trencar amb certes lògiques neoliberals de producció i reducció del saber (en termes de dades, resultats, transparència, format) del sistema acadèmic.

Davant de la immaterialitat de la IA, apostem per una política de l'escriptura que pensi en altres passats perduts, com el muntatge fet a partir dels petons censurats a l'escena final de la pel·lícula *Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore (1988). Una imaginació crítica que tensi enfront de l'algorisme i la transparència i que aposti per la qualitat i no la quantitat de l'escriptura, com somniava Benjamin a *Carrer de sentit únic*. Pensem en les possibilitats materials de l'escriptura enfront d'una escriptura estandarditzada, en recerques tipogràfiques per desenvolupar noves formes visuals que puguin ser una eina d'intervenció en les produccions acadèmiques. La indexació és l'oposat de la política, escriu el professor i crític raúl rodríguez freire, qui reivindica la forma de l'assaig per a la condició intel·lectual, en contraposició a la forma fixa i repetitiva dels models acadèmics: “el saber no necesita *abstracts* ni *keywords*: Elsevier y Clarivate sí” (rodríguez freire, 42).

Giorgio Agamben, en l'article “Che cos'è il contemporaneo?” (2007), recorre a l'astrofísica per retornar a la crítica el seu sentit operatiu. La foscor que veiem durant la nit al cel, explica el filòsof italià, és l'efecte de la retracció de les galàxies que s'allunyen de nosaltres a una velocitat tan gran que la seva llum no arriba a tocar-nos. Percebre en la foscor del present aquesta llum que busca atrapar-nos i no pot fer-ho seria, en conclusió, el desafiament de la crítica contemporània:

Per questo i contemporanei sono rari. E per questo essere contemporanei è, innanzitutto, una questione di coraggio: perché significa essere capaci non solo di tenere fisso lo sguardo nel buio dell'epoca, ma anche di percepire in quel buio una luce che, diretta verso di noi, si allontana infinitamente da noi. Cioè ancora: essere puntuali a un appuntamento che si può solo mancare (25).

dans ce que je peux pressentir, –il n'est pas si facile à atteindre...– je crois que nous aurions beaucoup de points d'accord. Je me dis parfois que si je faisais de la philosophie, je voudrais faire ce que tu fais” (citat en Peeters, 324).

Obres citades

- Adorno, Theodor W. "L'assaig com a forma." *L'Espill* 2 (1999): 101-117.
- Agamben, Giorgio. *Che cos'è il contemporaneo?*. En *Nudità*. Roma: Nottetempo, 2009. 15-25.
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. En *Œuvres complètes I*. Éric Marty ed. París: Seuil, 2002a. 169-225.
- "La peinture est-elle en un langage?" En *Œuvres complètes III*. Éric Marty ed. París: Seuil, 2002b. 97-99.
- . *S/Z*. En *Œuvres complètes III*. Éric Marty ed. París: Seuil, 2002c. 119-346.
- . "Sur la théorie." En *Œuvres complètes III*. Éric Marty ed. París: Seuil, 2002d. 689-696.
- . *Le plaisir du texte*. En *Œuvres complètes IV*. Éric Marty ed. París: Seuil, 2002e. 217-264.
- . "Texte (théorie du)." En *Œuvres complètes IV*. Éric Marty ed. París: Seuil, 2002f. 443-459.
- . "Sémiologie sur André Masson." En *Œuvres complètes IV*. Éric Marty ed. París: Seuil, 2002g. 345-347.
- . *Roland Barthes par Roland Barthes*. En *Œuvres complètes IV*. Éric Marty ed. París: Seuil, 2002h. 575-771.
- . *Leçon*. En *Œuvres complètes V*. Éric Marty ed. París: Seuil, 2002i. 429-446.
- Benjamin, Walter. *Sobre el concepto d'història*. Barcelona: Flâneur, 2019.
- . *Carrer de sentit únic*. Barcelona: Flâneur, 2023.
- Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. París: Gallimard, 1959.
- . *L'Entretien infini*. París: Gallimard, 1969.
- Borges, Jorge Luis. "El idioma analítico de John Wilkins." *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza, 2003. 154-161.
- Caner, Robert. *El primer Romanticisme Alemany. Friedrich Schlegel i Novalis*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2018.
- Cozarinsky, Edgardo. *Cahier du Refuge*, 130. Marsella: Centre International de Poésie Marseille, 2004. 10-13.
- Deleuze, Gilles. "À quoi reconnaît-on le structuralisme?" En *L'île déserte et autres textes*. París: Minuit, 2002. 238-296.
- Derrida, Jacques. *La dissémination*. París: Seuil, 1972a.
- . *Positions*. París: Minuit, 1972b.
- . *Glas*. París: Galilée, 1974.
- . "Ilustrar, dijo él." *Artes de lo visible (1979-2004)*. Ginette Michaud, Joana Masó y Xavier Bassas, eds. Pontevedra: Ellago, 2013. 131-136.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1983.
- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama, 1981.
- . "Littérature et langage." En *La grande étrangère. À propos de la littérature*. Philippe Artières, Jean-François Bert, Miathieu Potte-Bonneville et Judith Revel, eds. París: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2013. 71-144.
- Gerbaudo, Analía. "Sobre Clamor | Glas, de Jacques Derrida." *El taco en la brea. Revista semestral del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias* 4 (2016): 184-194.
- Jay, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2008.

- Lacoue-Labarthe, Philippe i Nancy, Jean-Luc. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. París: Seuil, 1978.
- Mallarmé, Stéphane. "Notes sur le langage." En *Œuvres complètes* I. Bertran Marchal, ed. París: Gallimard, 1998. 504.
- Michael, Androula. "El color dels seus somnis: Miró i Picasso, poetes malaguanyats." En Magda Anglès i Cristina Vila, coords. *Miró-Picasso*. Barcelona: Fundació Joan Miró / Museu Picasso, 2023. 151-159.
- Marx, William. *Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIIIe-XXe siècles*. París: Les Éditions du Minuit, 2005.
- Nietzsche, Friedrich. *El naixement de la tragèdia*. Martorell: Adesiara, 2011.
- Pastor, Luisa; Tornos, Maider. "La escritura ilegible: metáforas corporales en la pintura de Irma Blank, Mirtha Dermisache y Pierrette Bloch." *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética* 16 (2018): 114-130.
- Peeters, Benoît. *Derrida*. París: Flammarion, 2010.
- Reverdy, Pierre. *Journal de mon bord*. París: Gallimard, 1989.
- Rodríguez Freire, Raúl. *La condición intelectual. Informe para una academia*. Santiago de Xile: Mimesis, 2018.
- Salgado, María. *El momento analítico*. Madrid: Akal, 2023.
- Sebbag, Georges. "La nit estrellada: Picasso, Miró i els surrealistes el 1924." En Magda Anglès i Cristina Vila, coords. *Miró-Picasso*. Barcelona: Fundació Joan Miró / Museu Picasso, 2023. 86-98.
- Ullán, José Miguel. *Alarma*. En *Ondulaciones. Poesía reunida* (1968-2007). Madrid: Galaxia Gutenberg, 2008. 213-267.