

Maximiliano Crespi, *La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario.*
La Plata, UNIPE: Editorial Universitaria, 2011, Colección Boris Spicvacow, 208 páginas.

La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario no es un libro de crítica, sino más bien, sobre las escrituras críticas. Se trata de una serie de artículos académicos, capítulos de libros, ponencias, ensayos, presentados por el autor como conjunto de apuntes erráticos. Lo que se pone de manifiesto, no en primera instancia quizás, pero de manera contundente, es que el interrogante que atraviesa el libro, con respuestas más o menos provisorias pero siempre intensas, consiste en pensar una relación entre literatura e historia que aborde el modo en que determinadas escrituras críticas desafiaron las exigencias ideológicas de los discursos sobre el presente o la tradición, sin renunciar a la época y a una idea, según Maximiliano Crespi, “intransitiva” de la escritura. Esa cuestión deriva en la pregunta acerca de qué efecto han tenido las escrituras críticas que fallan “al deber ser de lo enunciable” y por tanto se vuelven inadecuadas al régimen de visibilidad de una época. Dividido en dos partes, “La conspiración de las formas” —donde reúne artículos sobre *Letra y línea*, *Literal y Sitio*— y “Limes” —mucho más breve, dedicada a la deriva, sin-razón y sueño en algunos escritos de Barthes, Foucault y Caillois, respectivamente—, este libro de Maximiliano Crespi se propone como objeto el jeroglífico literario, y su variable activa, la conspiración.

Con la noción de jeroglífico, Crespi va a leer los momentos en que una escritura se presenta resistente al decir codificado de su tiempo, pero eso no la convierte en una criptografía a descifrar —de hecho se insiste en que esta figura es indescifrable/ indeterminable (191)—, sino que señala una disrupción y un desplazamiento; así por ejemplo toma las discusiones sobre la censura, en los '70, para analizar cómo *Literal* no se opone ni niega la censura sino que su escritura desplaza el “tema” hacia una zona no contemplada, como la del deseo. Ahora bien, ¿cómo se define el jeroglífico en el libro? En la “Advertencia” que aparece como preámbulo al libro y en “De la conspiración de las formas como bellas artes”, otra breve introducción, se ensayan cinco entradas posibles: uno, se trata de una “tonalidad nueva de lo imposible transfigurado en máscara”; dos, el jeroglífico no está en lugar de nada, simplemente *es*; tres, su aparición produce un saber negativo porque “nada puede enmascarar positivamente a lo imposible”; cuatro, el jeroglífico no tiene nada que ver con la *indecibilidad* —eso querría el Estado, afirma Crespi, que busca distinguir entre significantes plenos o vacíos—; cinco, devuelve siempre un efecto político, porque se define por la “capacidad de resistencia a la captura que presupone el Código” (11). El jeroglífico será entonces no tanto el objeto como el ojo con que se miran los modos de leer el anudamiento entre literatura e historia.

El apartado “La conspiración de las formas” presenta dos posicionamientos fundamentales. El primero: tomar a las revistas como “Artefactos” por su “condición intratable en la tipificación política”. El artefacto, según expone Crespi, se corre de la noción de revista como formato o soporte, para poner en cuestión principalmente la idea de escritura como discurso. Esto parece conducir directamente a la enunciación de dos ausencias en el horizonte teórico, Raymond Williams y Pierre Bourdieu: “Se entiende pues que los artefactos en que se inscribe la conspiración no sean leídos ni como signos ni como formaciones. No se trata de examinar los modos en que cada objeto artefactual crea su público organizando las visiones que constituirán su legitimación” (22). Esta sería la única cita



del libro donde se hace mención de un término propio del campo de estudio de las revistas, como es el de “formación”; quedaría entonces pendiente un análisis que dé real cuenta de ese desmarque. Por otra parte, en cuanto a ese *otro* de la polémica que no se declara pero se exhibe, podríamos preguntarnos si acaso el distanciamiento es respecto de la teoría o los recorridos críticos que se han hecho de ella.

El segundo posicionamiento tiene que ver con la pregunta por la época; Crespi busca dar cuenta de que “la época enseña su potencia enrostrando imposibilidades. No es homogénea a la imagen que de sí misma se ha dado”. A lo largo del libro se insiste en una cita de *Literal*: “no se trata del hombre, ese espantapájaros creado por el liberalismo humanista del siglo pasado: lo que se discute son sus intercambios” (107; 120); efectivamente, es en las relaciones *entre* lo que se dice y la inadecuación e “incomodidad respecto de su prefiguración ontológica y deontológica” (47), entre literatura y presente, entre literatura y tradición, que tiene lugar el jeroglífico para dar cuenta de modos de leer diferentes. Así, se podría arriesgar que en cada artículo Crespi construye una figura crítica con que nombrar a las revistas/artefacto según su inadecuación al código: *insumisa acefalía*, para *Letra y línea*; *ironía como crítica mordaz* para *Literal*, *potencia de lo inactual* para *Sitio*.

El jeroglífico es entonces el que puede mirar a la historia desde otro lugar, abrirla a sus sombras. Pero, por otro lado, el jeroglífico también enseña la inestabilidad de la propuesta; el libro asume “un punto de partida frágil”: de un artefacto que se deja leer como jeroglífico solo a condición de asumir conspirativamente su disfunción respecto del régimen de verdad que le es contemporáneo, “no es posible extraer algo así como una clave histórica capaz de convertirse en garantía de legibilidad”. Crespi expone esa fragilidad empírica porque sobre ella se posiciona también metodológicamente: lee la lectura de esas revistas sobre la época con la misma sospecha que se deja ver en las escrituras de esos artefactos, y coloca en el centro de su preocupación a la “clave histórica” de la cual no se desentiende para abordar el jeroglífico.

“*Letra y línea*: la insolencia del corte” es la presentación crítico/descriptiva de los cuatro números que constituyen la publicación dirigida por Aldo Pellegrini, Osvaldo Svanascini y Mario Trejo entre 1953 y 1954. Lo que pareciera tener mayor interés para Crespi es la “Justificación” que abre el primer número, porque da lugar a las contradicciones de una vanguardia que mira al pasado buscando dar lugar a lo nuevo en el presente. Se podría arriesgar que el autor lee la revista a partir de dos núcleos-problema: el modo en que funciona una política anti-totalizante del corte (lógica de presentación y de lectura de las notas, según la cual cada nota es interrumpida por otra y ésta por otra nuevamente, hasta entrar una especie de laberinto y saltos de lecturas), y la paradójica relación entre experiencia estética y desalienamiento político que expone la revista como acontecimiento. Este último punto es particularmente importante ya que el autor encuentra en esa paradoja una doble mirada sobre el problema. En principio, Crespi parece no despegarse de cierta idea ya recorrida que es la que vincula el aspecto político de la vanguardia, con el ejercicio de alteración del régimen de utilidad y claridad según el cual la literatura es parte de un código captable por la lógica del intercambio capitalista. Sin embargo, rápidamente se desvía, y como alterativa a esa observación, que podría no ser más que una nota revisada de lo que ya se ha dicho sobre la vanguardia, Crespi expone dos vías, una algo menos contundente que la otra quizás. La primera señala al peronismo como “enemigo” o *el otro* de *Letra y línea* en tanto —especialmente en el ámbito de la cultura— anudaba el régimen de verdad a la realidad; es decir aquí el enemigo no es Perón o la política sino el orden simbólico que busca justificar lo verdadero en una realidad que se piensa fáctica. La segunda, y aquí el autor sigue hasta las últimas consecuencias su propia política de lectura, es identificar las cegueras de *Letra y línea* en el mismo sitio donde encuentra el jeroglífico: “La conspiración vanguardista procura materializarse en esa desautomatización de la percepción, pero esa desautomatización sólo es pensada de manera transitiva (...), cuando ella misma es en efecto ese no-lugar, ese centelleo violento y luminoso en que lo real acontece” (73). Para hacer dialogar esos dos núcleos-problema, el desarrollo crítico se centra especialmente en el vínculo entre tradición, vanguardia y contemporaneidad que *Letra y línea* presenta como problema del arte y la literatura del presente, en tanto “no se trabaja sobre un pasado perdido sino sobre lo que en el presente no puede ser vivido como tal”.

“*Literal*, el carnaval y la letra” analiza el gueto histórico del artefacto *Literal* como conspiración vanguardista. La negatividad radical respecto de las retóricas y los códigos culturales de su época —la denuncia y la persuasión—, y la puesta en práctica de un dispositivo de lectura a contrapelo de la “lógica que define las estructuras del presente”, dan cuenta del lugar que tiene la ironía en el meandro

de las escrituras sin nombre, escrituras que se desvinculaban de la firma como acto y marca que acompaña un artículo. En ese sentido Crespi señala dos aspectos fundamentales: el lugar que tuvo la censura en *Literal* y la desaparición de la firma en relación con la historia. Retirar el nombre supone evitar la figura del autor como punto de partida, y discutir valores; firmar habría supuesto adscribir a un orden de significaciones o poderes establecidos, como por ejemplo “testimonio”, “denuncia del presente”, “utilidad” (87). Crespi entonces retoma una cita *Literal* que sostiene a lo largo del artículo para su propia lectura: “La literatura es *una* de las formas en que la historia se ejecuta” (93); así, es la historia la que tiene lugar en tanto literatura, y no la literatura una paráfrasis de la historia. Por otro lado, en ese enunciado la historia se despega del discurso y constituye la ejecución de una forma, de modo que, pareciera decirsenos, esta tampoco sería ya una realidad preexistente, y la literatura no podría ser un documento donde la historia se prueba. *Literal* entonces enuncia su moral crítica como un desarrollo lógico. Pero Crespi utiliza esto para seguir pensando cómo el jeroglífico literario recupera el valor político de “estructuras conflictivas como la paradoja del sentido o la ironía”, y en ese conflicto habla *también* de la historia. En cuanto al problema de la censura, se analiza el gesto polémico de “comprenderla” en lugar de “oponerse”. Esto último hubiera sido aceptar los términos en que se imponía: “cuando lo que se discute es la censura, lo que ‘ya se ha convenido callar’ es ‘la verdad del deseo’” (95). Allí Crespi analiza el jeroglífico literario en contraposición a los metadiscursos “que sueñan con organizar la realidad discursiva de la época” (97).

“*Sitio*: escribir entre líneas”: cuando el lector llega a este capítulo y avanza apenas una o dos páginas, puede suponer una polémica con los modos de nombrar de la historiografía crítica de la literatura. Se discute lo que antes apenas se había mencionado: la idea de que hay otros nombres para pensar los vínculos entre experimentación e historia, entre la literatura como *afuera* y los efectos políticos, más allá de la conocida fórmula de “articulación entre vanguardia literaria y vanguardia política”. Nuevamente el cruce es entre historia y literatura, pero esta vez el problema se trata de cómo sustraer la literatura del régimen cultural: *Sitio* “se niega a leer las experiencias estéticas como síntomas de un concreto ‘malestar en la cultura’” (125). La pregunta que se identifica en la revista es cómo seguir hablando de la literatura y de la política, sin hacer de la primera una comprobación de los discursos sociales; por eso *Sitio* entra en problemas toda vez que toma la voz para hablar de la coyuntura volviendo “transitiva” la palabra en la escritura si lo considera necesario, como en los entredichos sobre Malvinas y la Ley de Obediencia Debida. Lo que identifica Crespi allí es cómo el constante recomienzo de *Sitio* respecto de su propia ética funda una manera particular de atacar al poder atacando los lenguajes que lo constituyen, y para ello vuelven ineficaces sus respuestas sobre la situación política.

“Limes”, la segunda parte del libro, se entrega por completo a las derivas del jeroglífico. El limes es el umbral, pero no solo como pasaje, es el lugar donde una experiencia compromete la pérdida “de la propia estructura y la del mundo en la pérdida de la palabra” (141). Lo que analiza entonces en los artículos siguientes es la huella borrosa de esa pérdida. En el trabajo sobre Barthes, “Escribir los propios temas”, se analizan los efectos de la “pre-crítica” o *crítica temática* en *Michelet par lui-même* de 1954. Allí, Maximiliano Crespi ve el punto de anclaje de un periplo que va hacia *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), desde el tema como resistencia a la historia y no como acumulación de datos y materias primas de la crítica y el psicoanálisis biográfico, hacia el tema como producción de “sentidos nuevos sobre los jeroglíficos del presente”.

“El grito y el canto” analiza el modo en que la escritura de Michel Foucault va desplegando una teoría sobre la locura y la literatura, en torno al lenguaje, que se encuentra finalmente expuesta en “La folie, l’absenced’oeuvre” (1964). Crespi reconoce que el modo en que se piensa la relación literatura-lenguaje en ese texto retorna en *Las palabras y las cosas* (1966) bajo la figura del Verbo: “que ya no se restringe a sujetar el lenguaje al ser de la representación”. Pero locura y literatura no se fascinan o superponen, sino que entre ellas aparece ese espacio que convoca al jeroglífico como forma de lenguaje.

“El decir del sueño” da cuenta de un cruce entre Callois, Blanchot y la traducción de *L’Incertitude qui Vient des Rêves* (1956) por Enrique Pezzoni para Sur en 1958. En ese trabajo, Callois pone en cuestión tanto la mirada filosófica que ubica al sueño en una relación deficiente respecto del saber y la existencia de la realidad, como los abordajes psicologistas que hacen del sueño un sentido enigmático a interpretar. El sueño, para Callois, no es escritura sino un jeroglífico que no puede ser

reducido a desciframiento. El jeroglífico adquiere, en este análisis, toda su potencia de negatividad y suspensión frente a otras escrituras que buscan estabilizar la lengua.

La conspiración de las formas. Apuntes sobre el jeroglífico literario aporta una mirada original sobre temas, autores y objetos recorridos por las teorías literarias; pero lo más interesante quizás sea el hecho de que logra construir una herramienta crítica con la cual es capaz de poner en contacto, a partir de lo común entre sí, objetos con problemas disímiles.

Verónica Stedile Luna