

El problema de la escritura: Lyotard, Bajtín y Derrida

El problema de la escritura en las relaciones entre filosofía y literatura:
Lyotard, Bajtín y Derrida

Artículo especializado presentado como requisito
para optar al título de Magister en Filosofía
Escuela de Ciencias Humanas
Maestría en Filosofía
Dirigido por: Adolfo Chaparro, PhD.

Presentado por
Ariel Camilo González

Universidad del Rosario
Bogotá, 31 de agosto 2009

ÍNDICE:

1.	<i>Double bind:</i> entre el Juicio y la Narración	P. 5
2.	Sobre la escritura polifónica	P. 16
3.	Derrida, una filosofía de la escritura	P. 23
4.	Conclusiones	P. 30
5.	Bibliografía	P. 31

El problema de la escritura en las relaciones entre filosofía y literatura:
Lyotard, Bajtín y Derrida

Ariel Camilo González

Resumen

El artículo examina las relaciones entre filosofía y literatura, partir de un examen de la noción de Archipiélago de Lyotard. Lyotard propone una comprensión del lenguaje como la multitud de las formas de constitución de los discursos. La obra literaria se toma como la posibilidad de la convivencia de la multitud de los discursos. Entonces se examinan las propuestas de Bajtín y Derrida, para mostrar cómo la filosofía se apropia del texto literario. Bajtín habla de una polifonía de la obra literaria, en la cual diversas voces confluyen al interior del texto. Derrida se apropia de esta polifonía, y su filosofía es una construcción de espacios para la convivencia de muchas y contradictorias escrituras al interior de sus obras. De esta forma, la literatura se entiende como una manera de habitar el lenguaje, que pretende abrirse hacia diferentes voces, diferentes otredades. La filosofía, al aproximarse a estas escrituras, se abre ella misma hacia la experiencia de un afuera en el que residen multitudes de otros.

PALABRAS CLAVE filosofía, literatura, límite, voces, otredad

Abstract

The trouble of writing in the relation between philosophy and literature: Lyotard, Bajtín and Derrida. The article makes different questions about the relations between philosophy and literature, taking the Lyotard's notion of *Archipelago* as start point. Lyotard understands the language as the multiple ways of constitution of discourses. We understand the literary work as the possibility of coexistence of the multitude of discourses. Therefore, we make a research of the Bajtín and Derrida's works, to show the ways philosophy take possession of the literary text. Bajtín writes about a poliphony in the literary work, in which different voices lives around the text. Derrida takes possession of the poliphony, and his own philosophy is the construction of spaces for the coexistence of diverse and contradictory writings. For this reason we understand literature as a way of live in the language, which wants to get open over voices of different otherness. The philosophy, in this study of the literary writing, is opened to the experience of the otherness.

KEY WORDS philosophy, literature, limits, voices, otherness

El problema de la escritura en las relaciones entre filosofía y literatura:

Lyotard, Bajtín y Derrida

El artículo examina las relaciones entre filosofía y literatura a partir de una exploración del modelo del "archipiélago", que es planteado por Lyotard en su obra *La diferencia* (Lyotard 1999). Para Lyotard, es inaceptable la idea de "un lenguaje en general" (Lyotard, 1999, p.10), como una lengua matriz que cobija a las formas de producción de sentido de los discursos. Antes bien, se hace palpable la necesidad de comprender los discursos como territorios inconmensurables, heterogéneos y en constante disputa. Para Lyotard, ante este escenario la filosofía se comprende como la tarea del Juicio. El juicio examina los mecanismos que confieren sentido a los discursos, porque establece sus reglas de juego y vigila las proposiciones para evitar que traspasen sus fronteras. En este panorama, el Juicio necesariamente enfrenta "la guerra civil del lenguaje consigo mismo" (Lyotard 1999, p. 164), la ruptura de los límites entre los discursos, los desplazamientos y las disputas de los juegos de lenguaje que se encuentran en tensión.

Al acercarse a estos desplazamientos, la filosofía se ve enfrentada a trabajar en la dispersión de los géneros de discurso, y a asumir la ruptura de la lengua como punto de partida. Esto implica que el Juicio tiene que adecuarse infinitamente a las diferentes variaciones que se dan en los discursos. El artículo pretende desplegar las consecuencias de esta visión de la filosofía, al proponer el encuentro con la escritura literaria como una de las formas más interesantes de conformación de la estructura filosófica. Una escritura literaria se toma como una forma de composición del lenguaje a través de la cual la filosofía sale al encuentro de diferentes universos discursivos. El texto explora cómo se ha dado esa experiencia de la escritura literaria en la obra de Mijail Bajtín y Jacques Derrida.

Al respecto Bajtín propone su imagen de la polifonía, en la que la obra literaria es el mecanismo por antonomasia que configura la diversidad de los discursos y le da cuerpo en una obra. En ella se crea un tejido de universos de escritura. Así se rompe la unidad del lenguaje de enunciación de una verdad y se abre el panorama para hablar de una filosofía de los lenguajes que se presentan en la escritura. Al acercarse a la obra polifónica, la filosofía se ve atravesada por la necesidad de ella misma hablar muchos lenguajes. Derrida

platea una perspectiva interesante en este paisaje, porque una imagen de la obra de Paul Celán le permite describir las búsquedas que empujan su trabajo filosófico: la creación de un lenguaje de enunciación filosófico. Derrida explota las potencialidades de un texto múltiple, su obra es creación filosófica a la vez que creación de escrituras. Esta creación de escrituras se encamina a hacer de la obra el espacio en el que se despliegan las voces de diferentes otredades, que intentan venir al texto a partir de una ruptura, una cicatriz que se crea en la superficie de la lengua. Esa cicatriz es la huella del otro.

El texto se divide en tres partes. La primera presenta un examen del papel de la noción de Juicio y límite. Se realiza un recorrido por la arquitectura del archipiélago de Lyotard, para mostrar cómo en su interior existe una tensión entre las fronteras de los discursos y la necesidad de su ruptura. Esta tensión da forma al diferendo y de ahí se plantea una relación primaria entre filosofía y literatura, que se constituye por los lazos que existen entre el género narrativo y el juicio. Los dos conceptos trabajan alrededor de las fronteras de los discursos y despliegan sus diferencias como forma de comprensión del lenguaje. Una vez establecida la dispersión de los discursos, el segundo capítulo desarrolla el esquema de Bajtín referente a la polifonía. En este tránsito, la obra literaria se convierte en un espacio en el que se tejen diferentes formas de escritura; en las que se presenta un entramado de voces, y en ellas diferentes configuraciones de mundo. Esta presentación hace que un encuentro de la filosofía con la polifonía abra la escritura filosófica hacia esta multiplicidad de lenguajes que vienen a las obras. Es necesario un tercer capítulo para entender cómo funciona esta multiplicidad. La obra de Derrida se convierte en un ejemplo que despliega un encuentro con formas de escritura, que abre la filosofía a estas voces que se presentan en la escritura. Al formular este encuentro, la filosofía misma se encuentra inmersa en la diferencación de los géneros y de los discursos

1. *Double bind*: entre el Juicio y la Narración¹.

Lyotard desarrolla la idea del archipiélago a partir de las formulaciones hechas por Kant en la *Crítica del juicio* (2007). En su Introducción a la *Crítica del juicio* Kant

¹ Las citas que se presentan a continuación, y que en la bibliografía se encuentran en inglés o francés, son traducidas por el autor del artículo.

recuerda la necesidad de la división de su proyecto en tres momentos, que se diferencian y determinan con relación a los objetos y los conceptos sobre los que trabajan. La *Crítica de la razón pura* versa sobre los "conceptos de la naturaleza" los cuales se encuentran limitados a la esfera de la causalidad. Sobre la Razón Pura, Kant dice: "Los conceptos de la naturaleza, que contienen la base de todo conocimiento teórico *a priori*, descansaron sobre la legislación del entendimiento" (Kant, 2007, p. 99). El entendimiento es el "territorio" de la Razón Pura, donde habitan los problemas de una naturaleza determinada por la causalidad. Para Kant, es claro que en este espacio es imposible desarrollar una investigación sobre la libertad del hombre, ya que todo principio de libertad debe ser incondicionado, es decir, debe ser ajeno a las restricciones que implica una naturaleza que se determina por la causalidad. La Razón práctica se ocupa de explorar estos problemas: "El concepto de libertad, que contiene la base de todos los preceptos prácticos sensibles incondicionados, descansó sobre la legislación de la Razón" (Kant, 2007, p. 99). La Razón, como legisladora de la Libertad, y el Entendimiento como legislador de los principios *a priori* del conocimiento, parecen encontrarse en una ruptura profunda, la cual imposibilitaría cualquier tipo de comunicación entre una u otra de las facultades de conocimiento kantianas. Desde la perspectiva de una causalidad es imposible aproximarse a una libertad incondicionada. La Razón práctica, por su parte, implica un espacio propio para el desarrollo de la investigación sobre la libertad, que escapa a la determinación de la naturaleza:

Se ha abierto un abismo infranqueable entre la esfera del concepto de la naturaleza como lo sensible y la esfera del concepto de libertad como lo suprasensible, de tal modo que del primero al segundo (...) ningún tránsito es posible, exactamente como si fueran otros tantos mundo diferentes, sin poder el primero tener influjo sobre el segundo (Kant, 2007, p. 98).

La *Crítica del juicio* ocupa un lugar primordial en el proyecto kantiano, ya que a través del *Juicio* se instauran mecanismos que permiten atravesar las diferentes facultades del conocimiento. El Juicio: "realiza también un *tránsito* de la facultad pura del conocer, o sea, de la esfera de los conceptos de la naturaleza a la esfera del concepto de la libertad, del mismo modo que en el uso lógico hace posible el tránsito del entendimiento a la razón"

(Kant, 2007, p. 102). Siendo así, Kant plantea una división de las facultades de acuerdo a sus objetos privilegiados de estudio: El Entendimiento a la naturaleza, La Razón a la libertad, el Juicio a lo bello. El Juicio sirve como tránsito entre las formas de conocimiento, y su objeto de estudio es la estética, las reflexiones acerca de la belleza y la obra de arte.

Lo bello es aquello para lo cual es imposible plantear un concepto, un método de comprensión. Lo bello escapa a las determinaciones, está un paso más allá de los lenguajes constituidos.

No puede haber regla objetiva alguna del gusto que determine, por medio de conceptos, lo que sea bello, pues todo juicio emanado de aquella fuente es estético, es decir, que su fundamento de determinación es el sentimiento del sujeto, y un concepto del objeto. Buscar un principio del gusto, que ofrezca un criterio universal de lo bello, por medio de determinados conceptos, es una tarea infructuosa, porque lo que se busca es imposible y contradictorio en sí (Kant, 2007, p. 161).

Por esta razón, en el argumento de Kant, el genio, como creador de obras bellas, siempre es original. El genio es capaz de construir en su obra una configuración completamente nueva de los lenguajes, por lo tanto ella siempre es inédita. Al ser inédita, la obra le muestra al conocimiento territorios completamente nuevos para la exploración, y así, se convierte en el mecanismo que presenta lo que aún no se ha descubierto. La obra de arte, por esta razón, no puede determinarse por un principio universal de lo bello; ella está contra todo principio, es la negación de los conceptos que intentan aprehenderla. El genio crea "ideas estéticas", las que son: "la representación de la imaginación que incita a pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado pensamiento alguno, es decir, concepto alguno, y que por tanto, ningún lenguaje expresa del todo ni puede hacer comprensible" (Kant, 2007, p. 257). El genio crea una obra para la cual todos los lenguajes son insuficientes. Ante esta falta, propia del lenguaje, se necesita el mecanismo del Juicio, que procede a crear caminos que permitan acercar la obra a los discursos. Estos caminos parten de un reconocimiento de la especificidad de la obra, de sus componentes, de la diversidad que la constituye: "con relación a sus leyes, meramente empíricas, tenemos que pensar una posibilidad de infinitas, diversas leyes, que para nuestra investigación, por tanto, son contingentes (no pueden ser conocidas a priori)" (Kant, 2007, p. 107).

Al ser así, la obra de arte es la puerta de entrada a una *posibilidad infinita de diversas leyes*, y a la necesidad de la constitución de nuevas formas de las mismas a través del lenguaje; el Juicio es la herramienta privilegiada para el enfrentamiento de los objetos que escapan a las determinaciones de los conceptos. El Juicio sirve como enlace entre formas de conocimiento, porque es el espacio vacío donde se estudian las formas de configuración de los lenguajes que no pueden ser subsumidos por un concepto. Esta falta de concepto es la falta de un lenguaje que explique a la obra y la consiguiente necesidad de plantear una configuración nueva para aprehenderla.

Lyotard aprovecha la visión del Juicio como mecanismo que se determina por su intrínseca necesidad de buscar en la diversidad de los discursos, porque ahí encuentra el pretexto para plantear la diversidad de los lenguajes y la necesidad de explorar en sus límites los componentes que los constituyen.

Lyotard traduce el mapa kantiano en términos del *archipiélago*. Lyotard además comprende a las formas del Juicio como juegos de Lenguaje. Lyotard afirma en su introducción a *La diferencia* (1999):

Los dos pensamientos que hacen señas al autor: el Kant de la tercera crítica y de los textos histórico políticos (cuarta crítica) y el Wittgenstein de las *Investigaciones Filosóficas* y de los escritos póstumos (...) Kant dice que no hay intuición intelectual y Wittgenstein que la significación de un término es su uso. El examen libre de las proposiciones culmina en la disociación (crítica) de sus regímenes (separación de las facultades y de su conflicto en Kant, desintrincación de los juegos de lenguaje en Wittgenstein). Estos autores preparan el pensamiento de la dispersión (diáspora, dice Kant) que según el autor forman nuestro contexto. (Lyotard, 1999, p. 12).

La confluencia de la tercera crítica de Kant, con la propuesta de los *juegos de lenguaje* de Wittgenstein, permite trazar un nuevo escenario: el escenario de la dispersión. Esta dispersión se presenta como un archipiélago. El archipiélago estaría conformado por una infinidad de islas. Se asimilan las diferentes facultades del conocimiento a territorios discursivos, cada uno con sus límites determinados. Estos límites se reconocen porque cada uno de ellos funciona de acuerdo a una regla que determina un cierto uso del lenguaje. Las

islas son juegos de lenguaje, mecanismos de conformación de las oraciones que siguen un patrón prescrito, adecuado a los fines buscados en ese discurso. Siguiendo el modelo de Wittgenstein, los territorios se conforman por dos instancias: los regímenes de frases y los géneros de discurso. Los regímenes de frases se componen por los contextos de enunciación de las oraciones. Cada oración lleva inscrita en su forma de enunciación una forma de uso. Podemos asimilar los usos de las oraciones a los regímenes que les confieren sentido. Entre otros, tenemos regímenes cognitivos, prescriptivos, descriptivos. Cada uno de ellos describe un modo de uso de las oraciones. Sin embargo, las oraciones son conectadas para constituir estructuras más complejas, (frases, discursos, textos) las cuales se comprenden como Géneros del discurso. Los géneros establecen conexiones entre los diferentes tipos de regímenes de oraciones, por medio de su encadenamiento con relación a un fin.

Pero existen géneros de discurso que fijan reglas de eslabonamiento (...) Los géneros de discurso determinan objetivos, someten a proposiciones de régimen diferente a una finalidad única: la pregunta, el ejemplo, la argumentación, la narración, la exclamación en la retórica, son medios heterogéneos de persuadir. (Lyotard 1999 p. 44)

Si bien el territorio mismo del archipiélago permite hablar de diversidad de géneros del discurso, tres son pertinentes para la presente investigación, tres formas generales de persuadir. El género cognitivo, el género prescriptivo, y el género narrativo. Cada uno de ellos establece una forma de encadenamiento de las oraciones, y se puede relacionar con los momentos de la crítica kantiana: la Facultad de conocer, con el género cognitivo; la Razón Práctica con el género prescriptivo; el Juicio con el género narrativo. El género cognitivo está preso por la necesidad de presentación de la prueba. Cada una de las formas de composición del género cognitivo le exigen al hablante que sus afirmaciones se vean acompañadas de un referente que sirva como testigo de sus enunciados. El juego de lenguaje cognitivo asegura que: "mostrar que X es un caso de la proposición cognitiva *X es P* significa presentar a X como real. Porque la proposición ostensiva presenta a su referente como algo dado, puede validar una descripción con pretensión cognitiva" (Lyotard, 1999, p. 58). El género cognitivo puede presentar la prueba y sus oraciones son ostentativas. El

género cognitivo se apropia así de la capacidad de presentar un hecho y defenderlo por medio de la prueba. Por otro lado, tenemos al género prescriptivo. El género prescriptivo es el género ético y se pregunta por las leyes y las formas que se adecuan a ellas: "por parte de la obligación, hay un universo oracional centrado en un destinatario, universo que espera de la responsabilidad de éste que eslabone según la orden" (Lyotard, 1999, p. 87). Al interior del género prescriptivo son posibles diferentes configuraciones del lenguaje que se preguntan por la adecuación de las proposiciones o de los hechos a un conjunto de leyes. Aquí parece un problema primario. Ante la emergencia de los acontecimientos es muy probable que dentro del género cognitivo se estructuren oraciones que no pueden aprehender la complejidad de lo que se presenta. O que dentro del género cognitivo sea imposible encadenar una oración para el acontecimiento. Esto porque:

No existen procedimientos instituidos para establecer o refutar su realidad en el sentido cognitivo. Por eso dan lugar a diferencias o divergencias. La formulación de éstas es paradójica, por lo menos respecto de las reglas de la familia de las proposiciones cognitivas (Lyotard, 1999, p. 42)

De esta incompatibilidad del género cognitivo frente al acontecimiento resulta la dispersión o la diáspora de los discursos. Cuando un acontecimiento no se puede aprehender en un discurso, aparecen los otros géneros para intentar constituir una forma de eslabonar oraciones que se acerquen a su complejidad. Esto implica que hay una tensión de principio entre el género cognitivo y el género prescriptivo. Muchos de los ejemplos de Lyotard apuntan a señalar la diferencia infranqueable que existe entre una forma de constitución de las oraciones propia del género cognitivo y del uso de las oraciones que resulta del género prescriptivo. Dicha tensión resulta porque las oraciones que son posibles en uno de los géneros, no tienen referencia, correlación ni sentido en el otro. Es entonces cuando surge *El diferendo*.

En la diferencia algo "pide" ser puesto en proposiciones y sufre la sinrazón de no poder lograrlo al instante. Entonces, los seres humanos que creían servirse del lenguaje como un instrumento de comunicación aprenden por ese sentimiento de desazón que acompaña al silencio (...) que son requeridos por el lenguaje (...) para reconocer que lo que hay que expresar en proposiciones excede lo que ellos pueden

expresar actualmente y que les es menester permitir la institución de idiomas que todavía no existen. (Lyotard, 1999, p. 26).

Esta falta del lenguaje ante el acontecimiento nace por la incompatibilidad entre los géneros de discurso, por la ausencia de un tribunal que permita establecer la validez de las afirmaciones en cuanto ellas están en conflicto. Por esta razón es necesario un mecanismo que atraviese los diferentes discursos. En la propuesta de Lyotard, el Juicio sería como una barca que atraviesa el archipiélago, examinando las reglas de cada uno de los territorios discursivos, el modo de organización de las oraciones, los fines de los géneros y las estrategias para alcanzarlos:

Cada uno de los géneros de discurso sería como una isla; la facultad de juzgar sería, por lo menos en parte, como un armador de buques o como un almirante que enviara de una isla a otras expediciones destinadas a presentar a una lo que encontraron en la otra (...) Esta fuerza de intervención, el comercio o la guerra, no tienen objeto, no tiene su isla, pero exige un medio que es el mar, el arkhepelagos. (Lyotard 1999, 152).

Siguiendo el esquema planteado por Kant, Lyotard hace del juicio "El instrumento que permite la comunicación entre estas distintas facultades de conocimiento" (1999, p. 155). En el archipiélago los discursos conforman territorios con fronteras que se identifican con relación a las reglas que justifican sus juegos. Por esta razón, el Juicio no posee un territorio propio, básicamente porque no es un discurso, sino el mecanismo que permite el paso entre ellos. El Juicio es experimental: como no es un discurso, sino el mecanismo que permite pasar de un discurso a otro, siempre está abierto para comprender cuáles son sus modelos de constitución. El juicio está en la búsqueda de la regla del discurso del otro. Readings nos recuerda:

Un Juicio examina caso por caso, sin un principio o criterio pre-existente, inventando la regla de su juzgamiento, a la par del examen, por medio de la experimentación (...) Cada juicio es en sí el objeto de otro juzgamiento indeterminado, que se toma como un primer caso. Cada Juicio implica la pregunta: ¿fue este un buen Juicio? (Readings, 1991, p. 80).

Como facultad de paso, el juicio se constituye a partir del examen de los discursos. Si cada juicio establece una nueva regla, examina siempre un juego de lenguaje diferente. Entonces se ve abocado a la pregunta: ¿es esta una buena forma de juzgar este discurso? La pregunta plantea siempre una respuesta diferente. En su travesía por el archipiélago de los discursos el juicio establecería el género de los discursos, las familias de frases propias de cada género. Pero los discursos se encuentran en continua fricción. Por lo tanto, el juicio encuentra y hace visible la tensión; su trabajo se ubica en la línea de frontera, entre la regla que constituye al discurso y el abismo que los separa. El Juicio, para hacerle justicia al diferendo, necesita mostrar la alteridad de los discursos. No se busca anular el diferendo, sino recorrer la inconmensurabilidad:

Lo que es realmente abstracto es plantear la cuestión del abismo de manera alternativa, de suerte que sería menester o bien llenarlo o bien ahondarlo. Ahora bien, sólo hay abismo, como en general sólo hay límite, porque cada parte (...) se asigna un derecho de examinar la argumentación de la otra parte y extiende sus pretensiones más allá de sus fronteras propias. A este precio cada parte las encuentra (Lyotard, 1999, p. 144).

Esta especie de aporía es la base de la problemática del Juicio. El abismo de los discursos no puede ser salvado, sin embargo en ese abismo empieza el trabajo del juicio. El Juicio siempre es por tanto tentación y habitación del límite: "sólo hay abismo, como en general sólo hay límite" (Lyotard, 1999, p. 144). La filosofía, desde la perspectiva de Lyotard se encuentra atravesada por esta encrucijada de los discursos. Por un lado, están los discursos con sus ordenamientos, sus mecanismos de composición, que se pueden seguir, describir, analizar. Por otro, tenemos los roces propios de los flujos de los diversos discursos, en sus diálogos, en sus encuentros y desencuentros.

Al respecto, el trabajo de Bennington (1994) acerca de los límites de los discursos en la obra de Kant, recuerda que Kant aborda la cuestión de los límites como un asunto primario del proyecto de la *Crítica*. Bennington realiza su análisis en relación a la diferencia que existe entre los términos *Grenzen* (Límites) y *Schranken* a lo largo de la obra de Kant. Para Bennington, Kant no sólo hace una diferencia entre estos términos sino que en la lectura de esa diferencia se puede comprender parte de la constitución del proyecto de

la Crítica. Según Bennington, *Grenzen* es un término que se aplica a los límites de una forma a priori y necesaria, es decir, a los límites que se establecen desde una Razón Pura, que determina los principios puros del conocimiento. Los *Grenzen* se determinarían por la Razón Pura, y ayudan a conformar los límites de una experiencia posible en relación a los principios puros del conocimiento. Los *Schranken* son los límites de los conocimientos que son intercambiables de acuerdo a una experiencia específica del mundo. Los *Schranken* son móviles, "azarosos" (Bennington, 1999, p. 144). Sin embargo, Kant introduce en su argumento la posibilidad de una ruptura de la frontera que existe entre el *Schranken* y el *Grenzen*. Uno y otro, como formas de la diferencia se compelen mutuamente, y se hace plausible la posibilidad de una ruptura, de un pasaje que viole los limitantes tanto de un *Grenzen* como de un *Schranken*.

Hay en los conceptos puros del entendimiento algo de Vefanglich, de insidioso, de seductor, de desviación, que resulta de su pureza misma (...) esta tentación producida por la característica negativa prohibitiva de los *Schranken*, opera una conversión según la cual ellos (los *Schranken*) devienen en *Grenzen* (Bennington, 1996, p. 152).

La tentación por la ruptura de las fronteras de las formas de conocimiento, activa una transformación sintáctica en la terminología kantiana, que determina que en un punto de su obra los términos *Grenzen* y *Schranken* resulten indeterminados. Esta indeterminación, sin embargo, no opera como una anulación de la diferencia entre uno y otro. Sigue vigente, en el esquema kantiano, un límite que diferencia lo sensible de lo inteligible, la Razón del Entendimiento, lo empírico de lo trascendental. La cuestión es que en el desarrollo de las diferencias propias del esquema kantiano, ellas se llaman unas a otras. Esta atracción forma parte, según Bennington, de la forma misma en que funciona el proyecto de la crítica. La Razón trabaja en medio de esta exploración de los límites que se imponen entre los diferentes conceptos. El trabajo de reconocer los límites le permite a la Razón la exploración de sus propias fronteras.

Así, esta tendencia misma de nuestra razón, de ir al límite y sobrepasarlo, da lugar a la metafísica como tal, que en el fondo no se ocupa sino de este movimiento según el cual la razón se reconoce en su límite. (Bennington, 1996, p. 152).

Recurriendo a la perspectiva planteada por Lyotard, podemos afirmar que la filosofía, entre el *Grenzen* y el *Schranken* encuentra la forma propia de su rostro y se reconoce en su límite, en la exploración de los bordes de los discursos a los que enfrenta. Para que exista el Juicio es necesaria esta ambivalencia que pone en cuestión la noción de regla que da forma al discurso, de los límites que lo contienen, para dar paso al diferendo. Esta ambivalencia, este double bind entre la forma del discurso y el límite que entra en suspenso, encuentra su mejor descripción al adentrarnos en la cuestión literaria.

Como es presentado por Lyotard, el género narrativo parece ser el ejercicio concreto de pausa de las diferencias entre los géneros. La narración aprovecha los procedimientos de instauración de los géneros del discurso en un texto que se configura como la cohabitación de los mismos. Lyotard habla en diversas ocasiones del género narrativo como el espacio en el que se "olvidan las diferencias" (Lyotard, 1999, p. 183). La narración puede jugar libremente con las formas de organización de los discursos, parodiarlos, metamorfosear sus límites para absorberlos en un estilo de narración.

En los relatos la multitud de los regímenes de frases y de géneros de discursos cobra cuerpo para neutralizar las diferencias. Hay un privilegio de lo narrativo en la reunión de lo diverso (...) El modo de ser popular del "lenguaje" es la pequeña historia desritualizada. Pequeña porque es fiel a los regímenes de frases y a las diferencias que los relatos populares no tratan de disipar sino que tratan tan sólo de neutralizar. Estos regímenes se contradicen. Se resumen en máximas, proverbios, moralejas que se contradicen. La sabiduría de las naciones no es sólo su escepticismo, sino que es también la libre "vida" de las frases y de los géneros. (Lyotard, 1999, p. 184).

La narración funciona como una herramienta que invoca la *libre vida de las frases y los géneros*. Esto se lleva a cabo mediante un olvido momentáneo, estratégico, de las diferencias de los esquemas de construcción de los discursos. Se da entonces "un privilegio de lo narrativo en la reunión de lo diverso. Es un género que parece poder admitir todos los otros" (Lyotard, 1999, p. 183). El relato construye un horizonte de sentido para el conjunto narrado. Hace como si todos los sucesos que entran a formar parte de la cadena narrada, a

pesar de la diferencias y los abismos que los separen, pudieran "terminarse", como si la diferencia estuviera puesta en suspenso².

La narración se convierte en un espacio privilegiado para explorar el *límite* como problemática. El relato se convierte en el juego alrededor de los límites de constitución de los discursos, donde en efecto el problema del límite se convierte en escritura.

El relato es tal vez el género de discurso en el que la heterogeneidad de los regímenes de frases y hasta la heterogeneidad de los géneros de discurso encuentran el medio de hacerse olvidar. Por una parte el relato cuenta una diferencia o varias diferencias y les impone un fin, término (que es su propio término). ... la función narrativa rescata por sí misma. Hace como si los sucesos, con la fuerza de las diferencias, pudieran terminarse, como si hubiera en él una última palabra. (Lyotard, 1999, p. 175).

La función narrativa permite que el relato haga del *double bind* una manera de construcción de las obras. *Double bind*, porque al poner en suspenso los límites de los discursos, el relato permite este doble, múltiple vínculo entre géneros de discursos que son irreconciliables. Por esta razón, el género narrativo tiene una correspondencia con el Juicio. Los dos proceden en un acercamiento a diferentes estrategias discursivas. Este acercamiento se determina como una necesidad una vez se abre el diferendo. En este acercamiento se hace evidente la tensión que atraviesan los discursos, tensión que se establece por las diferentes configuraciones de los discursos y los encuentros que se dan entre los mismos. En estos encuentros se desencadena la guerra civil del lenguaje, guerra entre mecanismos de configuración de las oraciones, entre modelos de encadenamiento de las frases. La narración y el juicio habitan estas tensiones, permiten presentar la tensión, hacen de la fricción un camino de formulación de preguntas y de construcción de discurso.

Por esta razón es patente que entre el Juicio y el relato hay una cercanía que se vislumbra a su vez como tensión. Por un lado, una interpretación del Juicio muestra la necesidad de una alteridad ineluctable, que permite comprender los límites de los discursos;

² Más adelante y siguiendo las propuestas sobre la escritura que plantea Derrida, se muestra en qué sentido la escritura literaria es suspensión, detención de las diferencias. En términos de Derrida podemos hablar de diferición.

por otro, está la noción de relato, el cual juega con las islas del archipiélago de los discursos, provocando una cercanía extraña entre diferentes e incompatibles formas de composición de las oraciones.

Las repercusiones de este esquema son bastante complejas. Los desarrollos que se presentan a continuación persiguen una deriva que se depende de esta cercanía entre el juicio y la narración, einterrogan la comprensión del límite entre filosofía y literatura. Se muestran dos alternativas a la apropiación que realiza la filosofía de los flujos de los discursos en la obra literaria. Se establece una conexión entre la obra de Mijail Bajtín y Derrida, para mostrar cómo estos autores hacen de este double bind un protocolo de acercamiento a la problemática de la escritura. Estos autores que se preocupan por llevar la noción de discurso a su límite, obligan a la filosofía a apropiarse de ese espacio en que los bordes de los discursos se desdibujan. La filosofía se reconoce en esos límites, y se construye. La deconstrucción se convierte en un mecanismo que posibilita la construcción de un texto en el que la filosofía atraviesa los bordes de una escritura que no le es propia, que sin embargo, le pertenece. Así, la filosofía se acerca a su otro y el texto filosófico se convierte en el espacio de habitación de una otredad, de un extranjero que viene a la obra por medio de la escritura. Esta abertura de la filosofía a la deconstrucción de los límites de los géneros de discurso es también una abertura de la filosofía para que una otredad la atraviese en el texto. Una otredad que se configura como la presencia de diferentes multitudes, de diferentes voces que son convocadas por la escritura filosófica. La filosofía así, se vuelve múltiple, polifónica, y apela a una cultura coral, una cultura llena de voces.

2. Sobre la escritura polifónica.

En la obra *Problemáticas de la poética de Dostoievsky*, de Mijail Bajtín, se investigan los mecanismos que establecen una escritura polifónica. Según Bajtín, la composición de las novelas de Dostoievsky implica la construcción de diferentes niveles de significado, cada uno de los cuales logra sentido e independencia. A este procedimiento de composición Bajtín lo llama polifonía. La polifonía se torna importante en la presente investigación, porque este modelo de construcción de los textos se corresponde con el archipiélago de Lyotard, porque hace de la obra literaria una apertura hacia las voces de diferentes otredades. De manera que la escritura filosófica, en su acercamiento al texto literario, se

abre para ser atravesada y transformada por estas voces. En el presente apartado se describe el mecanismo de la polifonía y cómo se corresponde con una cierta escritura filosófica.

Para Bajtín, existen dos modelos de construcción de las novelas: la monofónica y la polifónica. En la monofónica la voz del autor se extiende y resuena a través de cada uno de los escenarios planteados por la obra. En términos generales la obra funciona para hacer patente una perspectiva propia del autor respecto al problema que se desarrolla en su novela. Los personajes, las situaciones, la historia, se articulan alrededor de una totalidad detrás de la cual habitan el autor y sus búsquedas. Así, la obra logra una armonía respecto a lo que el autor pretende afirmar. Según Bajtín, la obra de Dostoievsky supone un *giro copernicano* en la forma de escritura de Occidente, porque permite una escritura en la cual se desarticula y se hace imposible una totalidad narradora o un sentido arquitectónico para la obra (comparar Bajtín, 1993, falta referencia de página) . Antes bien, en la novela habitan diversos universos discursivos, cada uno de los cuales cobra independencia y fuerza por su choque respecto a otros niveles de significado. Por esta razón se habla de una polifonía en Dostoievsky, porque en obras como *Los hermanos Karamazov* o *Crimen y castigo* tenemos una multitud de líneas discursivas que a la vez que se cruzan, están en constante divergencia.

La novela se compone de niveles de estratos de sentido que a su vez se encuentran en continua fricción. Lo fundamental es que no existe una perspectiva que abarque a todas las presentadas en la obra. Así, no hay una totalidad de sentido, una globalidad que permita su total articulación. Antes bien, cada perspectiva, cada discurso, en su independencia, impide la constitución de un sentido total, de una perspectiva general de la obra.

Las obras de Dostoievsky aparecen, entonces, como un collage de voces, casi como el acumulado de un grupo heterogéneo de obras que se entretajan en una totalidad azarosa. (Ojo aquí falta otra referencia) Desde esta perspectiva, en la escritura polifónica cada nivel de presentación de sentido es también la forma de construcción de una concepción de mundo. El discurso del *Gran inquisidor* es un ejemplo clásico de dicha escritura. El *Gran inquisidor* se incluye en el cuerpo de la novela *Los hermanos Karamazov* como un texto al interior del texto. Además, la obra intenta mostrar las fluctuaciones de una conciencia atormentada. Sin embargo ella funciona con sus propias leyes respecto a la totalidad de la arquitectura de los Karamazov. El inquisidor muestra una totalidad discursiva, la cual

resuena a través de la novela, sin perder su independencia. En ella se presenta una mente que en su escritura configura un mecanismo complejo de enunciación y comprensión del mundo. Por esta razón, se dice que la escritura implica la enunciación de un otro. No se puede determinar el núcleo desde el que emerge la narración del inquisidor, pero es claro que en ella se realiza una compleja suspensión del sentido de la historia de la novela. En esta suspensión del sentido y de la narración surge una voz nueva, extraña, trágica, conmovedora y ajena a la estructura de los hermanos Karamazov. Esta voz es también una nueva presencia, un nuevo mundo dentro de los mundos de la obra. Dicho en términos de Lyotard, la novela se convierte en una representación del archipiélago. La polifonía implicaría que las diferentes voces de la novela se encuentren sujetos a la estructura de la escritura de la novela. La novela presenta a las islas (las voces) y hace patente la constante fractura de sentido y la diseminación de los componentes del lenguaje.

La novela que se plantea en la obra de Dostoievsky juega con los géneros de discurso para conformarse ella misma. Bajtín recuerda que la polifonía dentro de la obra es la diversidad de los géneros y de los métodos de escritura. "El escritor carece de estilo y de situación (...) La novela carece de estilo y de situación. No es en realidad un género: debe imitar, (representar) algún género no artístico: narración cotidiana, cartas, diarios, etc." (Bajtín, 1989, p. 354). Como la novela se apropia de los mecanismos que constituyen a los géneros, ella imita. Por eso carece de estilo: la novela es el vacío del estilo en el cual pueden confluír los diferentes mecanismos de composición. La escritura de la novela se apropia de "una infinitud de respuestas, lenguas, códigos" (Bajtín, 1989, p 358)³.

Como la novela juega roles de diferentes formas discursivas, hace que los géneros habiten territorios en los que sus mecanismos de funcionamiento entran en tensión⁴. Por

³ Cabe realizar en este momento un contraste entre la noción de Juicio y la de novela polifónica. El Juicio no puede tener una forma determinada, porque él mismo es un mecanismo que permite atravesar la diversidad de los discursos. Por esta razón el Juicio es un espacio vacío de género y de procedimiento. En la *Crítica del juicio* Kant habla de una imposibilidad de establecer un concepto para el objeto bello. Ante esta imposibilidad el Juicio siempre ha de estar en la búsqueda de un lenguaje que haga posible enunciar una comprensión del mismo. El Juicio siempre está persiguiendo diversas formas. La novela por su parte es el vacío de género, o su confluencia. Siendo así, queda patente la cercanía y la tensión que existe entre estos espacios.

⁴ En términos de Lyotard, la escritura de la novela polifónica saca a las frases del contexto que les confiere sentido. Así, una frase científica puede estar en medio de una frase ética, o de una problemática de índole estético. Así, los diferentes regímenes de oraciones se encuentran en una constante fricción. Ejemplo de esto puede ser la llamada novela de ciencia ficción, en la cual se apela a los predicados de los discursos que siguen un molde científico, con el fin de aproximarlos a espacios como una estética, una ética, una religión.

esta razón la polifonía es comprendida como una posibilidad de cultura coral: si en la novela se encuentran los diferentes regímenes de oraciones y los distintos géneros, la novela permite la fuga de las diferentes voces en un cuadro de diversas tonalidades y estratos de sentido. La novela es, entonces, la cultura coral: "inadmisibilidad de un solo tono. Cultura de la multiplicidad de tonos" (Bajtín, 1989, p. 358). En la noción de polifonía se encuentra un camino para constituir una cultura múltiple que se presenta en el texto. Cada uno de los estratos de la obra se toma como la voz de una multitud. Se abre entonces una brecha para que la polifonía sea más que un método estético, un mecanismo para la exploración de los universos de los otros, el espacio de la alteridad.

Respecto a la posibilidad de comprender la polifonía como la presentación de los otros, cabe recordar la obra de Edgar Garavito Pardo *La transcursividad, crítica de la identidad psicológica* (Garavito 1997). Garavito recuerda que para Bajtín, la exotopía, como la dilación del sentido de la escritura, implica que en la obra la palabra se encuentra enfrentada a una continua fricción con su propio sentido. La escritura remite a un espacio exterior, a un afuera que espera ser constituido: se escribe, se habla, con el fin de traer a la obra una otredad. La palabra de la obra polifónica está dilatando su propio sentido, poniendo entre paréntesis la comprensión final de su semántica. Este procedimiento permite que el escritor renuncie a la posesión de las palabras de su obra. La dilatación de sentido es la esperanza de que los enunciados de la obra logren su coherencia en relación al mundo que presentan. Por esta razón, la escritura es el enunciado de una multitud. Si el autor renuncia a ser el portavoz de su obra, diferentes configuraciones de lenguaje se apropian de los elementos de la escritura, y así la obra es el espacio vacío el cual convoca a la multitud, como una exterioridad, para que se presente en el texto. A este proceso se le llama dialogismo. En el dialogismo la obra siempre es la escritura de los otros.

A la pregunta "quién habla", responde Bakhtine diciendo que a través de un individuo habla un comunidad lingüística entera, habla un dialecto y un estilo y sólo en último término y escasamente, hablan las formas individuales de expresión (...) Los enunciados son la presencia de concepciones del mundo y es entre éstas que se establece el diálogo (Garavito, 1997, p. 48).

Para Garavito la capacidad de la obra de convocar diferentes presencias abre la posibilidad de entender la escritura como multitud. Como los enunciados se asimilan a concepciones de mundo que se contrastan y se encuentran en tensión, la novela presenta un escenario que deviene múltiple. Es múltiple porque en cada estrato significativo se concentra una concepción de mundo. Cada concepción de mundo, cada mirada, cada multitud reclama un conjunto diferente de estrategias discursivas, de modos de enunciación de la palabra. La obra es un punto de confluencia de los mundos y los géneros que permiten su presencia.

Así, en una obra como *El año de la muerte de Ricardo Reis*, de José Saramago, se configura un mundo en el que habitan diferentes voces, cada una de las cuales reclama y hace suyo una forma particular de enunciación. En cada una de esas formas de enunciación el autor quiere configurar no sólo un estilo de escritura, sino que espera que esas formas abarquen una construcción que permite comprender un mundo. La escritura es así la producción de una concepción de mundo. El estilo produce ese mundo en la medida en que construye el lenguaje que lo hace presente. Saramago muestra dicho proceso de multitud al tomar los heterónimos de Pessoa y darles cuerpo en una narración sobre sus desencuentros. Cada heterónimo constituye una forma de escribir, de hablar, de comprender las dinámicas de una acción. El juego consiste en mostrar que el interior de un solo individuo, en este caso Fernando Pessoa el escritor, es atravesado por una marejada de personajes y así su interioridad, que debería ser el centro desde el cual se tejen los estilos de su obra, se quiebra. En esta ruptura, Pessoa se diluye detrás del conjunto de Personas que habitan su obra. Alberto Caeiro, Ricardo Reis, el mismo Pessoa, son sujetos de enunciación que construyen formas de escritura que traen consigo un mundo. Cada uno de esos mundos es incompatible, intocable. Por esta razón, en la novela los encuentros entre los heterónimos se dan alrededor de momentos de ensueño o embriaguez: porque la presencia de cada heterónimo en el mundo de los otros es siempre un desprendimiento de una forma de escribir y de su presencia en los otros. La novela discurre sobre estos encuentros entre formas de mundo y formas de escritura. Lo particular del proceso de Pessoa es que el mismo poeta debe ser considerado, en sí mismo, multitud. Es multitud porque ya no es posible distinguir los límites que lo diferencian como autor y como heterónimo. Por esta razón, multitud se ha de tomar como la presencia de diferentes voces en un espacio

discursivo, multitud que se presenta como la figura de un hombre que es muchos hombres y de un libro que al fin es muchos libros. Por esta razón, al acercarnos a la obra polifónica, la obra que presenta a una multitud, se ha de hablar de una necesaria crisis de identidad que permite la apertura hacia la otredad.

Garavito llama transcurividad al proceso en el cual el lenguaje se libera de la noción de identidad, para acercarse a diferentes voces, a diferentes multitudes. "Llamo transcurso al recorrido pulsional que franquea diversidad de formas y que implica pluralidad de identidades" (Garavito, 1997, p. 40). Desde la perspectiva de Garavito, las voces de la obra no sólo configuran formas de discurso, sino que a través de ellas se presentan y se desencadenan diferentes voces que habitan el mundo. "Un transcurso no está jamás compuesto por todo aquello que pasa por un cerebro sino por el conjunto de fuerzas y de elementos que permiten la transformación que conduce a desprenderse de sí mismo" (Garavito 1997, 40). El procedimiento de la transcurividad es la transformación de la identidad, la reconstitución de las fronteras que conforman un discurso. "Los simulacros, dispuestos en regiones transcurivas no derivan de una primera identidad en el sentido de conservar un parecido, subdividir una forma o copiar un modelo, sino que corresponde a transformaciones en el fondo de la primera identidad hasta el punto de que ésta ya no se reconoce" (Garavito, 1997, p. 47). Multitud y otredad, dos conceptos que van de la mano. Pessoa y Ricardo Reis que pierden sus límites, sus identidades en una narración de su transcurividad, de los procesos que los atraviesan hasta fundirlos y volverlos múltiples. La transcurividad atraviesa los diferentes elementos de la obra hasta lograr que cualquier centro de significado se desvanezca. Se abren así pluralidades que habitan la obra.

A este respecto cabe recordar las palabras de Katerina Clark y Michael Holquist, quienes afirman: el "Dialogismo (...) celebra la alteridad: es una ciencia, una *Froelihe Wissenschaft* de los otros" (Kujundzic 2002 p. 363). Esta ciencia de los otros se logra gracias a la descentralización del sujeto. Como lo señala Garavito, la obra polifónica ha de incurrir en una ruptura de la noción de identidad, para abrir el sentido y dejarlo en suspenso. La obra ocupa un lugar de frontera, un borde entre el yo y los otros. Así "se descentra la posición del sujeto" (Kujundzic, 2002, p. 367). Esta operación tiene interesantes consecuencias en el presente trabajo, porque siguiendo la interpretación de hace Kujundzic en "On Derrideology", esta serie de efectos textuales revisten la forma de

una deconstrucción y de una *différance*, y sirven como una introducción al proyecto filosófico Derridiano. Para Kujundzic, la apertura hacia los otros que se instituye en la escritura polifónica, es también una forma de "diferenciación del lenguaje, desde sus orígenes metafísicos, para reinscribir al otro en el discurso novelístico" (2002, p. 369). El proceso de diferenciación que hace presente la polifonía se establece porque: "el texto novelístico siempre dobla los efectos de la representación. En la novela todo está siempre doblado, multiplicado, citado y trasladado" (Kujundzic, 2002 p.369). Esta visión de la escritura de la novela, plantea un nuevo paradigma de comprensión de los discursos. En ella, no puede existir un lenguaje central desde el cual se hable la verdad. Al contrario, la polifonía es un ejemplar excelente de esta la diseminación de los discursos, de la descentralización de las voces que pretenden hablar el mundo. Esta descentralización implica, para Bajtín:

Lo que está envuelto aquí es muy importante, una revolución de los destinos de los discursos humanos: la liberación fundamental de la cultura semántica y de la emoción intencional de un único y unitario lenguaje, y consecuentemente la simultánea pérdida del sentimiento de que el lenguaje es como un mito, como si el lenguaje fuera una forma absoluta de pensamiento. (Bajtín citado por Kujundzic, 2002, p. 384).

Ante la presencia de este lenguaje diseminado, descentralizado, en constante construcción, la filosofía se ve obligada a una transformación, o tal vez a la necesidad de una cierta *performancia*. Performancia porque la obra literaria, vista desde esta perspectiva, es un espacio que aglomera diferentes formas de escritura, diferentes voces en esas escrituras. Un libro es muchas escrituras congregadas alrededor de una narración, la apertura hacia esas escrituras. La pregunta que cierra el presente trabajo se concentra en examinar cómo estas visiones sobre la escritura tienen una relación determinante en la manera de comprender la filosofía. La escritura filosófica, al enfrentar la obra literaria, ha de ocuparla por medio de cierta performance de las escrituras, *performance* que implica la entrada y la apropiación de estas formas de escritura. La filosofía se reconoce en el límite que le plantea la escritura literaria. Derrida es un pretexto inmejorable para adentrarnos en estas problemáticas, porque en su obra la escritura filosófica se deja atravesar por las formas de una escritura literaria, y en ese encuentro puede transformar la forma de hacer,

pensar y reconocer a la filosofía. A continuación se presenta un boceto de las formas en las que la escritura literaria interviene la escritura filosófica, y cómo esta intervención es un pretexto, en la obra de Derrida, para constituir una diferición de los límites entre estos discursos, diferición que resignifica el sentido de sus límites y de sus diferencias.

3. Derrida, una filosofía de la escritura.

Este apartado del artículo se detiene en dos momentos, los que permiten comprender algunas de las más importante apuestas de Derrida acerca de la escritura. En el primer momento se describe cómo plantea Derrida la cuestión de la pertenencia a una lengua. El monolingüismo no sólo es el índice del manejo de un idioma, sino que además es la marca de la pertenencia a una comunidad que se reconoce a través de la lengua. Se persigue el procedimiento a partir del cual Derrida abre este monolingüismo, que al final se convierte en una profusión de lenguas, donde es patente la posibilidad de hablar de muchas formas el mismo idioma. Este procedimiento se cristaliza en una lectura de la poesía de Paul Celan, en la que el idioma se convierte en la promesa de la creación de una nueva lengua, la cual es la cicatriz, la huella de una nueva configuración de esa lengua. Podemos afirmar que Derrida busca una polifonía de las lenguas, como una polifonía de las culturas y de las políticas que las atraviesan. La polifonía de las lenguas implicaría de por sí un llamado para que la lengua sea la cohabitación de las formas discursivas. Una cultura coral, como la llama Bajtín, donde las diferentes voces que constituyen a una comunidad encuentran válvulas de escape. Este trabajo Derrida lo desarrolla en *Monolingüismo del otro* (1997).

Los desarrollos de Derrida surgen ante el siguiente razonamiento: cada autor, en primera instancia, habita la lengua en la que escribe, la cual le permite instaurar un lazo comunicativo. El monolingüismo es el punto de partida de cualquier intento de conformación de sentido. La lengua así vista es una herramienta que se utiliza para construir una escritura: la lengua establece las palabras, fija los mecanismos de constitución de las oraciones y los discursos. Sin ella es imposible cualquier signo, nombre o historia. Se escribe porque hay un punto de partida de conformación de sentido, la lengua monolingüe. Sin embargo, Derrida centra su atención en una escritura que de alguna manera se encuentra arrojada de esa lengua materna. Derrida pregunta qué sucede con los autores que necesitan apropiarse una lengua para hacerla su espacio de constitución de la escritura, como

Paul Celán, quien renuncia a la escritura en rumano, para adentrarse en el alemán y apropiarlo. Derrida afirma que en este caso la exterioridad obliga a una tensión propia de la escritura. Se escribe en una lengua, sin embargo, esa lengua no pertenece, no es del autor porque él se vio abocado a su apropiación. Esa lengua es, desde su misma raíz, la lengua de los otros. Por esta razón, el escritor no puede afirmar que habita en una lengua natural. Su escritura se describe como *monolingüismo del otro*. Como el autor se ve en la necesidad de adoptar esa lengua, ella ya le es extraña. Es una lengua artificial, una prótesis contra la que se lucha constantemente. La noción de escritura confronta entonces la siguiente paradoja: *escribo en una lengua que no es la mía; sin embargo, sólo tengo una lengua*.

Se habla sólo una lengua porque esa es la lengua que se habita, la lengua que sirve como herramienta, que ya está dada y sobre la cual se talla la figura de una escritura. Esta lengua adopta el papel de lengua materna, de lengua de origen, desde donde se inicia la escritura. Sin embargo, esa lengua no puede pertenecer al autor porque es en sí misma una legión de signos instaurada, prescrita, que es habitada por los otros (el alemán de los otros, para Celán, pero también para Kafka. El francés de los otros, para Derrida, pero también para Camus, por ejemplo). El monolingüismo es la lengua del otro, "mi lengua, la única que me escucho hablar y me las arreglo para hablar, es la lengua del otro" (Derrida 1997). Es la lengua de la comunidad que se adopta. La escritura es por tanto el ejercicio de entrada en esa lengua ajena⁵.

El monolingüe del que hablo habla una lengua de la que está privado. El francés no es la suya. Debido a que está por lo tanto privado de toda lengua y ya no tiene otro recurso -ni el árabe, ni el berebere, ni el hebreo, ni ninguna de las lenguas que habrían hablado los ancestros-, debido a que ese monolingüe es en cierto modo afásico (quizás escribe porque es afásico), se ve arrojado en la traducción absoluta, una traducción sin polos de referencia, sin lengua originaria, sin lengua de partida. No hay para él más que lenguas de llegada, si tú quieres, pero lenguas que -singular aventura- no logran lograrse, habida cuenta de que ya no saben de dónde parten, a

⁵ Derrida se detiene, precisamente en la obra de Celan, porque es un autor que se encuentra expulsado de la lengua en la que escribe. Si hubiera una lengua de origen en Celan, ésta debería ser el rumano, la lengua materna. Sin embargo, Celan accede al alemán, entra en este idioma, y escribe sobre su superficie una obra. Derrida y Celan son ejemplos de un acceso al idioma, de un extranjero que intenta hacer suya una lengua que no les pertenece.

partir de qué hablan y cuál es el sentido de su trayecto. Lenguas sin itinerario, y sobre todo sin autopista de no sé qué información (Derrida, 1997, p 101).

Desde esta perspectiva, la tarea de la escritura es la conformación de la huella, del espacio posible para la constitución de ese idioma de llegada. Por esta razón, desde la perspectiva de Derrida, la traducción es el ejercicio de la escritura. En el ejercicio de la escritura la obra se convierte en el territorio en el cual los choques contra una lengua dada van creando la chispa de esa lengua de búsqueda. Para Derrida, el ejercicio de la escritura consiste en hacer de la lengua, al interior de la lengua, un espacio propio de la lengua que ha de venir, esto es, producir la lengua propia, particular de la obra. "Pero sobre todo hay que escribirlo *adentro*, por decirlo así, de las lenguas. Hay que convocar a la escritura al interior de la lengua dada" (Derrida, 1997, p. 105). Escribir, traducir, no de un lenguaje de entrada a uno de salida, sino en el mismo idioma, para que en él emerja la cicatriz y la huella de la obra. Como lo hizo Celán, quien "en el interior mismo del alemán, hizo una operación que se podría quizá sin mucho abuso comprender como una interpretación traductora" (Derrida, 2001, p. 83)⁶.

La potencia de la escritura es esta construcción desde adentro de la lengua dada, trabajo que ayuda a construir el espacio de aquella lengua por venir a la que está obligado el autor. Celan actualiza estas proposiciones, debido a su trabajo en una lengua que no le pertenece, pero que se transforma y es herida con la huella de su escritura. Para Derrida, Celan construye una huella interna, una huella que es la de su escritura, y hace del alemán la lengua del desplazamiento de su propio monolingüismo.

Creo que Celan ensayó una marca, una firma singular que fue una contra-firma de la lengua alemana y al mismo tiempo algo que adviene a la lengua alemana -que adviene en los dos sentidos de este término: que se aproxima a la lengua alemana, que acude a ella, sin apropiársela, sin someterse a ella, sin entregarse a ella, pero al mismo tiempo haciendo que la escritura poética advenga, es decir sea un

⁶ La traducción consiste en la creación de un nuevo lenguaje (el alemán en el caso de Celán), con sus mismas herramientas, con las mismas palabras, pero obligando a que los enunciados cobren un espacio exterior a su sentido, es decir, forzando a las palabras a referirse a un espacio exotópico, foráneo, extranjero, en el cual reside la obra. "Es decir que en su alemán poético hay una lengua de partida y una lengua de llegada y cada poema es una suerte de nuevo idioma en el cual hace pasar la herencia de la lengua alemana" (Derrida, 2001, p. 85).

acontecimiento que marque la lengua. (...) lo que me parece es que toca a la lengua alemana a la vez con respecto al genio idiomático de la lengua alemana, pero también en el sentido en que la hace moverse, en que le deja una suerte de cicatriz, de marca, de herida (Derrida, 2001, p. 84).

El acontecimiento de la escritura es la creación de la lengua, el advenimiento de una nueva forma de escuchar y escribir al alemán, la cual se da en la escritura de la obra.

Todo este análisis determina que la escritura es la fractura en la idea de una lengua original, para jugar en la multitud de lenguajes que emergen. La escritura pretende que todo lenguaje sea puesto en cuestión, en paréntesis, diferido. ¿En qué consiste la diferición en nuestra problemática? Derrida señala dos sentidos para este término:

Diferir en este sentido es temporizar, es recurrir, consciente o inconscientemente a la mediación temporal y temporizadora de un rodeo que suspende la satisfacción del deseo o de la “voluntad”, efectuándolo también en un modo que anula o templa el efecto. (Derrida, 1998, p. 42).

Este programa se comprende cuando se describe la diferición en términos de diferencia. El lenguaje, según Derrida, está constituido por diferencias. La diferición interviene el corazón de las diferencias, explorando los mecanismos que las hacen posibles, los entramados de lenguaje sobre los que ellas descansan. Así, el diferir permite conocer la razón de la diferencia. Por esta razón, la diferición funciona como una herramienta crucial en nuestro espacio. Diferir en la escritura implica que los límites entre los discursos son postergados para explorar los espacios intermedios, las razones de las diferencias, los mecanismos que las hacen posibles. Escribir es una forma de diferición cuando la escritura misma juega a postergar las diferencias, recorriendo los espacios que hay entre los discursos. La diferición no anula las diferencias. Ayuda a recorrerlas, a ubicar y abrir una filosofía que se establece en el espacio que existe entre estos conceptos. La escritura es pues, un continuo *estar en medio de*.

Circonfesión es tal vez la obra en la que se hace más visible esta pregunta sobre la escritura, y la que mejor permite reconocer la diferición de los géneros de escritura. Uno de los motivos de *Circonfesión* es: ¿cómo escribir esto que *debo* escribir? La tipografía de *Circonfesión* hace que el cuerpo de la obra se encuentre en la parte inferior del texto. Esta

ubicación la contrapone con *Derridabase*, escrito por Geoffrey Bennington, que se ubica en la parte superior del impreso. *Derridabase* es un texto que intenta reunir en una enciclopedia el conjunto de los conceptos fundamentales de la obra derridiana. El objetivo de Bennington es simple: "pretendemos comprender y explicar con la mayor claridad posible el ensayo de Derrida" (Bennington, 1994, pp. 33-34). Aún cuando Bennington acepta por principio las dificultades que semejante proyecto puede tener, la estructura del texto se organiza alrededor de la exploración y desarrollo de premisas alrededor de algunos de los conceptos claves de la obra de Derrida. En las glosas, se encuentra por contraposición la *Circonfesión* de Derrida, que juega a ser un elemento desestructurador dentro de la organización de la base de datos erigida en su nombre. *Circonfesión* juega a desplazar y realizar una circunvolución alrededor de algunos de los momentos fundamentales de la existencia de Derrida. En este viaje, algunos de los elementos principales de su filosofía son examinados a partir de la luz que proyecta sobre ellos circunstancias como la circuncisión, la agonía de la madre de Derrida, su condición de judío excluido de sus costumbres. Esta contraposición se vuelve por tanto significativa. El texto en sí mismo es la presentación de la tensión entre dos géneros de escritura. Los dos géneros son ajenos, pero se encuentran inscritos en el mismo espacio significativo. Derrida acepta el juego de *Derridabase* con el fin de mostrar una estructura que difiere la enciclopedia de su obra. Muestra así un camino que impide la organización total y este camino se encuentra en la narración de su experiencia vital.

La biografía se convierte en la estrategia definitiva de ruptura contra la estructura y la organización que clausura la obra (*Derridabase*). Es patente que la escritura de *Circonfesión* intenta presentarnos algo que es imposible presentar: una alteridad irreductible. Derrida abre sus experiencias para entregarlas a la escritura, instala su corazón en el plano de una palabra. La escritura choca entonces contra una barrera natural: cada experiencia que Derrida integra a su confesión tiene, inherentemente, un carácter irreductible, único. Derrida intenta aprehender en su escritura su propia alteridad, hacer de su alteridad una escritura. Derrida abre así una escritura que se presenta como el testimonio de una otredad, de la alteridad de una experiencia inabarcable. Por esta razón la escritura es la búsqueda de esa marca escondida que incluye al otro en el lenguaje. Escribir, en los términos de una biografía, para crear la brecha, la cicatriz en el lenguaje, que recoge mi propia alteridad:

El juego lingüístico es necesario para quebrar o desestabilizar las maneras de pensar, hablar, y escribir, que ya están programadas, para dar lugar a que venga el secreto del otro que está escondido en el lenguaje, por medio de los intersticios de un oscuro intraducible que toma lugar en un conjunto de palabras (Miller, 2002, p. 338).

El juego con los componentes lingüísticos, gramaticales, estilísticos, son las herramientas a partir de las cuales se traza en el lenguaje la figura de un otro, para que su presencia se adivine en los intersticios del interior de un conjunto de palabras. Por esta razón, la noción de otredad es inherente a una noción de escritura: la escritura desestabiliza un lenguaje, traza una cicatriz en su superficie, para que esta rasgadura sirva como la respuesta al llamado del otro que viene a la lengua. Derrida aquí se ubica como el punto en el que se despierta un llamado de la escritura. La escritura es el llamado del propio Derrida, como un otro, como una alteridad, que quiere ocupar un espacio de palabras, que irrumpe en ese tejido de su obra: "Este otro que nos exige una respuesta, este futuro que llega a ser por la vía de la respuesta, sólo puede llegar a arribar a estas costas, hablando en lenguas, en una multitud de voces contradictorias y sobrepuestas" (Miller 2002 p.339). Por esta razón, el otro viene como muchas voces. La entrada al reino del otro implica de por sí la polifonía. Derrida escribe un texto, forma un tejido con las diversas voces que vienen de diversas experiencias. Derrida muestra que en la escritura de esta filosofía, en la diferición de los límites de los discursos, se abre el lenguaje para que lo penetren diferentes voces.. Así, la filosofía también se vuelve polifónica, al aceptar todos los lenguajes que la recorren como componentes naturales de su identidad. Hay una filosofía polifónica cuando el discurso filosófico permite el encuentro con las voces que se encuentran en el texto. La filosofía se reconoce en su límite, en el encuentro con estas formas de escritura que muestran la cicatriz de una presencia. Por esta razón, la escritura, como abertura hacia una otredad, permite abrir los conceptos, tejerlos alrededor de estos lenguajes que se van formulando por las escrituras, para que ellos se reconfiguren en su diálogo con las formas de escritura.

La narración de la vida es el mecanismo que abre los conceptos, los inscribe en un espacio de significación completamente nuevo⁷. Se logra así, una resonancia que va de

⁷ Esta misma estrategia ya había sido utilizada por Derrida en *Glas*, y en *Tímpano*. En estos textos se contraponen, por medio de la edición tipográfica, dos tipos de reflexiones y de métodos de escritura. En *Tímpano*, Derrida aprovecha un texto de Michael Leiris para que funcione como contrapunto a su obra sobre

Derridabase a Circonfesión, resonancia que determina una cierta exterioridad de ambos textos. Exterioridad porque los elementos significantes que ellos presentan se circunscriben a los elementos presentados por sus correlatos.

Sin la posibilidad de esta ficción, sin la virtualidad espectral de este simulacro y por lo tanto, de esta mentira o de esta fragmentación de la verdad, ningún testimonio en cuanto que testimonio será posible. Por consecuencia la posibilidad de la ficción literaria, se adueña, hace suya esta posibilidad de un testimonio que es veraz, responsable, serio, real. Este apropiamiento puede ser la pasión misma de la escritura literaria, como proyecto de decirlo todo - y en todas partes donde ella es autobiográfica, es decir en todas partes, y en todas partes auto-tanato biografía (Derrida, 1996, p. 52).

Así, la escritura de *Circonfesión*, en su acercamiento a la forma del testimonio, de la biografía, se acerca a la literatura; en este compás que va de la filosofía a la literatura, se difiere el problema de los límites entre estas disciplina y el texto se mira "como el borde evanescente entre filosofía y literatura, algo sin medio, porque es en sí el estar en medio de (in-between)" (Baptiste, 2002, p. 307). Esta apuesta pretende que la filosofía puede surgir, nacer en el nicho de cualquier género. En el ejercicio de autobiografía de *Circonfesión*, el núcleo de la obra está en la pregunta por la escritura, por la palabra que puede cobijar las incertidumbres que aparecen ante la pregunta sobre la escritura. "Me pregunto qué busco con esta circonfesión a máquina, más allá de las instituciones, incluido el psicoanálisis, más allá del conocimiento de la verdad, que no tiene nada que ver aquí" (Derrida, 1994, p. 109). Y más allá:

Hegel y la noción de límites. Si bien en cada texto la contraposición tiene una función diferente, es claro que uno y otro texto funcionan como elementos que producen una resonancia semántica y significativa. Lo que en un texto se nombra aparece desplegado o cuestionado en el otro. Así la lectura se duplica y la obra se convierte en una compleja caja de resonancia. Esta es una manera de acercar diferentes discursos a la noción de límite. Como vimos, la noción de una polifonía implica el dialogismo de los diferentes géneros de discurso. Lo que Derrida plantea a partir de esta contraposición tipográfica de géneros es esa misma polifonía, pero haciéndola visible, por medio de la estratificación de la geografía de los textos. Así se hace patente el uso literario de la escritura filosófica. Por decirlo en términos bajtianos, Derrida polifoniza su escritura, logrando que las diferentes voces de los textos habiten diferentes espacios y sin embargo se construyan en la conjunción de la resonancia que les confiere sentido. Derrida hace de la polifonía, por lo tanto, un método no sólo de escritura, sino de organización tipográfica.

Si de nuevo una circuncisión definiera mis labios, si mi confesión succionara sin redención, hasta la verdad que calma y tranquiliza, incluso sin redención, (...) me escaparía de este torbellino, la experiencia de una confesión que tiene nada que ver con la verdad, y de una circuncisión sujeta a todas las figuras y todos los rasgos, nombres antiguos o catecresis, pero una confesión o una circuncisión, al fin y al cabo, sin ritos, deben parecerse, pertenecer a la familia, al género, si bien hay que admitir que, así lo he querido, esta historia no se parece a nada (Derrida, 1994, p. 152)⁸.

La *Circonfesión* de Derrida no se parece a nada porque ella misma, como forma de escritura se encuentra rodeando, realizando la diferición de los géneros, las familias de escritura. La *Circonfesión* es un testimonio *que nada tiene que ver con la verdad*, testimonio que es un trabajo de ficción pero que a la vez es confesión. La escritura en este texto se encuentra entre los espacios que se abren de la confesión a la verdad, de la filosofía a la literatura, y entre los diversos géneros de escritura. La narración de momentos cruciales en la vida del autor sirve como punto de partida de una filosofía que recorre esos instantes y los convierte en mecanismos a partir de los cuales se construyen lenguas. Así, escribir, crear una cicatriz del lenguaje, y hacer un lenguaje de acogida, que intente ser una puerta por la que se adivina la presencia de una otredad, se convierten en parte del mismo proceso. El lenguaje, por lo tanto, se ve repleto, a través de la escritura, de esta infinidad de presencias que transforman y crean lenguajes. La filosofía se apropia de este proceso, creando ella misma lenguajes para traer y conocer esas otredades.

Conclusiones.

A lo largo de este trabajo se planteó un escenario en el cual es posible entender las relaciones entre filosofía y literatura. Dicho escenario tuvo como telón de fondo la interpretación que hace Lyotard del Juicio kantiano. El juicio como la necesidad de crear mecanismos de acercamiento a fenómenos sobre los cuales no tenemos conceptos, es el

⁸ Cabe hacer claridad sobre un punto: no es que literatura y filosofía se encuentren o borren sus fronteras. Antes bien, cada una es un espacio inconmensurable. Lo que plantea Derrida es que estos discursos trabajan en un procedimiento de búsqueda de constitución de lenguajes de llegada, esto es, de la reconfiguración de los mecanismos de construcción de los discursos. Son mecanismos que permiten una ingeniería inversa de los discursos. Si bien filosofía y literatura comprenden caminos absolutamente diferentes, cada una se comprende como el recorrer nuevamente el camino de los discursos, su exploración, su explotación.

punto de partida a un acercamiento de los límites entre filosofía y literatura, porque a su interior es plausible la diseminación de los discursos. Ante la diversidad de discursos, ante la imposibilidad de un lenguaje que subsuma a los lenguajes o que indique las instrucciones para dirimir los conflictos entre los géneros de discurso, el juicio se instituye como el mecanismo de paso entre los discursos. El juicio establece el panorama del archipiélago. La dinámica que comunica a filosofía y literatura afirma que en el archipiélago existe una tensión entre las formas narrativas y el juicio, porque ambos mecanismos se adentran en la dispersión de los discursos y operan en el roce de los mismos. Filosofía y literatura trabajan en un recorrido por la vida de las palabras, por los géneros de discurso que establecen mecanismos para la composición de las frases, que sin embargo se encuentran en una inacabable tensión.

Al acceder el juicio al territorio de la escritura literaria, ha de hacer frente a este flujo de los discursos, a este movimiento de fronteras. En el artículo se establece una conexión entre la obra de Mijail Bajtín y Derrida para mostrar cómo estos autores hacen frente a la diseminación por medio de una comprensión de la escritura. La noción de polifonía se torna importante en la presente investigación porque este modelo de construcción de los textos se corresponde con el archipiélago de Lyotard y hace de la obra literaria una apertura hacia las voces de diferentes otredades, de diferentes multitudes. De manera que la escritura filosófica, en su acercamiento al texto literario, se abre también para ser atravesada y transformada por estas voces. Al afirmar que la escritura es el encuentro con los otros, y por ende la creación de lenguajes que hagan posible su presencia, se recalca una conclusión clara de este esquema: no hay un lenguaje oficial, puro, propio de la reflexión filosófica. La filosofía es la escritura sin género, por tanto, la pregunta sobre el género de la escritura. Como esta pregunta siempre queda abierta, la escritura se convierte en la reflexión sobre lo que constituye a los lenguajes, sobre los mecanismos de un procedimiento de enunciación, y, por tanto, la construcción de otros lenguajes, la contraproducción de la escritura. El procedimiento de la escritura es, por tanto, una manera de convocar en la escritura los nuevos procedimientos de articulación de los discursos. El ejemplo de Dostoievsky es claro respecto a este particular. Dostoievsky juega con las herramientas de la escritura realista, moderna, decimonónica. Sin embargo, en su particular uso del estilo, se adivina una oleada nueva de comprensión, no sólo de la escritura, sino del pensamiento.

La escritura es la búsqueda de una lengua que rompa con los discursos. Como el lenguaje de llegada, el lenguaje del otro no puede configurarse como un producto terminado, la escritura es siempre la búsqueda de un fantasma. Esto significa que el proceso de la escritura es inacabable. Celán es un ejemplo de poesía que está atravesado por esta necesidad desgarradora de buscar lenguajes imposibles. Casi todo poema es la enunciación de ese lenguaje que se busca y se esconde, y se retrasa en su misma enunciación. La filosofía persigue a su vez dicho lenguaje. La escritura de Derrida es una persecución constante de fichas para armar el *puzzle* del idioma de llegada, aún cuando ese idioma es inalcanzable.

Por esta razón Esther Cohen afirma: "para Derrida no existe una voz plena, una palabra presente que sea capaz de poner fin a la deriva interpretativa; lo único que está ahí es la escritura como huella y como trazo" (Cohen, 1999, p. 34). Al no existir una lengua de llegada, una meta clara de la escritura, siempre la filosofía se encuentra en la persecución de la escritura. "Para Derrida no hay marcha atrás: de ahora en adelante "ningún sentido puede detenerse, ningún borde, interno o externo está asegurado (...) ya no hay garantía final de una presencia, sino la pura escritura " (Cohen, 1999, p. 35). La pura escritura implica que no existe un lenguaje de enunciación propio de la filosofía, que la filosofía está al acecho de ese, su lenguaje. Es más, como no hay borde interno asegurado de los discursos, ella misma puede proceder por medio de estos límites para desarrollar su trabajo. La filosofía obra sobre este panorama en el que los discursos ya no obedecen a procedimientos o límites esclarecidos. Por lo tanto, debe proceder como si los lenguajes debieran inventarse nuevamente.

Referencias

- Bajtín, M. (1989). *Estética de la creación verbal*. (3ª Ed.). (Tatiana Bubnova, Trad.) México: Siglo XXI.
- _____. (1993) *Problemáticas de la poética de Dostoievsky*. (2ª Ed.). (Tatiana Bubnova, Trad.) México: Fondo de Cultura Económica.
- Baptiste, G. (2002). Another Dialogue between Poetry and Thought? Derrida and Celan between Hegel, Holderlin, and Heidegger. En Z. Direk y L. Lawlor (Eds.). *Critical Assessments of Leading Philosophers. Derrida*, Vol. III (pp. 304-324). New York: Routledge.
- Barthes, R. (1976). *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. (2ª Ed.). (Nicolás Rosa, Trad.) Buenos Aires: Siglo XXI. (Original publicado en 1972)
- _____. (1987). *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*. (1ª Ed.). (C. Fernández Medrano, Trad.). Barcelona: Paidós. (Original publicado en 1984)
- Bennington, G. (1994). *Derrida*. (María Luisa Rodríguez Tapia, Trad.) Madrid: Ediciones Cátedra. (Original publicado en 1991).
- Cohen, E. (1999). *El silencio del nombre: interpretación y pensamiento judío*. México: Anthropos.
- Deleuze, G. (1993). *Qué es la filosofía*. (2ª Ed.). (Thomas Kauf, Trad.). Barcelona: Anagrama. (Original publicado en 1991).
- _____. (1994). *Lógica del sentido*. (1ª Ed.). (Miguel Morey, Trad.). Barcelona: Paidós. (Original publicado en 1969).
- _____. (1996). *Crítica y clínica*. (1ª Ed.). (Thomas Kauf, Trad.). Barcelona: Anagrama. (Original publicado en 1993).
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka, por una literatura menor*. (Jorge Aguilar Mora, Trad.). México: Era. (Original publicado en 1975).
- _____. (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. (2ª Ed.). (José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, Trads.). Valencia: Pre-textos. (Original publicado en 1980).
- Derrida, J. (1989, nov.). Y a-t-il une langue philosophique? *Autrement Revue*, 2.
- _____. (1994). *Circonfesión*. (María Luisa Rodríguez Tapia, Trad.) En G. Bennington (1994). *Derrida*.

- _____. (2001, Ene-Feb.). *La langue n'appartient pas* Entrevista con Évelyne Grossman. *Europe*, 861-862, pp. 81-91.
- _____. (1996). *Passions de la littérature*. Éditions Galilée: Paris.
- _____. (1997). *Monolingüismo del otro o la prótesis de origen*. (Horacio Pons, Trad.) Editorial Manantial: Buenos Aires. (Original publicado en 1996).
- _____. (1998). *Márgenes de la filosofía*. (3ª Ed.). (C. González Marín, Trad.). Ediciones Cátedra: Madrid. (Original publicado en 1972).
- Garavito, E. (1997). *La transcurividad, crítica de la identidad psicológica*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Kant, I. (2007) *Crítica del juicio*. (García Morente, M. Trad.) Madrid: Espasa Calpe. (Original publicado en 1790).
- Kujundzic, (2002) D. On Derrideology, Nietzschean Laughter in Bakhtin and Derrida. En Z. Direk y L. Lawlor (Eds.) *Critical Assessments of Leading philosophers. Derrida*, Vol. III. (pp. 363-387) New York: Routledge.
- Lyotard, J. F. (1984). *Post-Modern Condition: A Report on knowledge*. (G. Bennington and B. Massumi, Trans.) Minneapolis: University of Minneapolis. (Original work published 1979).
- _____. (1989). *Differend: Phrases in Dispute*. (Georges Van Den Abbeele, Trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press. (Original work published 1983).
- _____. (1999). *La diferencia*. (1ª Ed.). (Alberto L. Bixio, Trad.). Barcelona: Gedisa.
- Miller, J. H. (2002) Derrida's Others. En Z. Direk y L. Lawlor (Eds.). *Critical Assessments of Leading Philosophers. Derrida*, Vol. III (pp. 325-348). New York: Routledge.
- Readings, B. (1991). *Introducing Lyotard: Art and Politics*. London: Routledge.
- Tomiche, A. (2001). Lyotard and/on Literature. *Yale French Studies*, 99, 149-163.

Bibliografía

- Lyotard, Jean François. *La diferencia*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- . *Differend: Phrases in Dispute*. Minneapolis: University of Minnesota press, 1989.
- . *Post-Modern Condition: A Report on knowledge*. Minneapolis: University of Minneapolis, 1984.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y Clínica*. Traducido por Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1996.
- . *Lógica del sentido*. Barcelona: Agostini, 1994.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1994.
- . *Qué es la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- Deleuze, Gilles, y Guattari Félix, *Kafka, por una literatura menor*. Ediciones era, México 1978.
- Derrida, Jacques, «Y a-t-il une langue philosophique?» *Autrement Revue*, 1989.
- *Monolingüismo del otro*. Editorial Manantial. Buenos Aires 1997.
- *La lengua no pertenece*. Edición digital, Derrida en Castellano.
- Bennington G: "Derridabase" en *Derrida*, Ediciones Cátedra, Madrid 1998
- *Passions de la littérature*, Éditions Galilée, Paris 1996.
- *Márgenes de la filosofía*. Ediciones Cátedra, Madrid 1998.
- Readings, Bill. *Introducing Lyotard: Art and Politics*. Florence: Routledge, 1991.
- Tomiche, Anne. «Lyotard and/on Literature.» *Yale French Studies* (Yale University Press), nº 99 (2001): 149-163.
- Bajtín, Mijail: *Problemáticas de la poética de Dostoievsky*. Fondo de Cultura Económica. México,
- *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI editores. México 1989.
- Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*. Editorial Paidós. Barcelona 1987.

Barthes, Roland, *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI editores. Buenos Aires, 1976.

GaravitoPardo, Edgar, *La transcurividad, crítica de la identidadpsicológica*. Universidad Nacional de Colombia. Medellín 1997.

Cohen, Esther, *El silencio del nombre*. Anthropos Editorial, México1999.

Kant, Innmanuel, *Crítica del Juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 2007.

Baptiste Gabriela, "Another dialogue between poetry and thought? Derrida and Celan between Hegel, Holderlin, and Heidegger". En *Critical Assesments of Leading philosophers, Derrida*, Vol III. Routledge, New York 2002

Kujundzic, D. "On Derrideology, Nietzschean Laughter in Bakhtineand Derrida". En *Critical Assesments of Leading philosophers, Derrida*, Vol III. Routledge, New York 2002