

Teoría de la gran implosión El discurso del fin de Jean-Marie Schaeffer

Pablo Luzuriaga

A mis colegas de Letras Vuelve

La serie televisiva *The Big Bang Theory* popularizó un chiste sobre las ciencias sociales. El protagonista, Sheldon Cooper, solicita a su vecina que complete un formulario para avanzar con la investigación acerca de por qué lo quieren sus amigos. Ella pregunta si un formulario es el mejor camino y él responde que sí, que sabe que las ciencias sociales mienten, pero fuera de incrustarles electrodos en el cerebro y monitorear las respuestas frente a su compañía, algo que no estaría bien visto, un formulario con una serie de preguntas es lo único que queda: manejar un cuerpo de datos cuantificable para llegar a una conclusión que, a su turno, pueda ser verificada. El problema científico que el *sketch* presenta de forma hiperbólica –Sheldon Cooper es físico teórico– es el mismo frente al que responden las tesis del filósofo francés, Jean-Marie Schaeffer.¹

Fundar el estudio de las humanidades con bases empíricas y eliminar todo resto especulativo. El camino para la estética sería el estudio de propiedades positivas. Su teoría propone partir de las ciencias naturales y sus más recientes hallazgos, *como si* el objeto fuera otro. En *Adiós a la estética* (2005

¹ A partir de la edición en español de una serie de ensayos sobre estética (Schaeffer, 2012) y del libro *Pequeña ecología de los estudios literarios* (Schaeffer, 2013), fueron evaluadas (Ibarlucía, 2012; Campos y Azar, 2013; Ledesma, 2013; Louise, 2013; Vilar, 2013) propuestas claves de Schaeffer en el marco de un debate más amplio sobre la literatura, los estudios literarios y las Humanidades en general.

[2000]²) lo dice sin rodeos: desechar todo lo dicho después de Kant en cuanto a la estética y volver a empezar donde él terminó. La literatura –lo que entendemos a partir de esa noción y asociamos a la autonomía relativa, la crítica o la teoría– no sería el objeto de la estética: ella debería dedicarse al estudio del "comportamiento estético". Schaeffer reduce esas "conductas" de forma analítica. Según su denuncia –evidente por el tono en la apertura del libro³–, la filosofía del arte se hace doctrina al tiempo que se aleja de la estética, tal como fuera definida por Kant en su *Crítica de la facultad de juzgar* (1790). Asistiríamos, tras la partida del filósofo Alemán, a la inminencia de un "equivoco" con consecuencias extendidas: el romanticismo, o la filosofía como especulación, consuelo y compensación de una realidad desfalleciente.

Un "error"⁴ reeditando hasta nuestros días, a lo largo de la modernidad, con epicentros en las crisis del simbolismo del siglo XIX, de las vanguardias pictóricas y el modernismo a principios del XX o en las consideraciones religiosas de Schöenberg o Joseph Beuys acerca de la función filosófica y mística del arte. Schaeffer pretende terminar con el discurso filosófico que asigna al arte una función de revelación ontológica, la idea mística de que el arte es un saber

² En ocasiones, y con el objetivo de contextualizar las formulaciones que estamos examinando, señalaremos también el año de la primera edición.

³ En el primer apartado "Filosofía y estética", Schaeffer evidencia un tono de denuncia cuyo alcance restringe en la primera línea: "A pesar de las apariencias, el título de este ensayo [Adiós a la estética], no debe leerse como una declaración personal." (Schaeffer, 2005: 13); también: "Ha habido pues una toma de conciencia de la irreductibilidad de la dimensión estética a la dimensión artística –a pesar de que no se haya alcanzado ningún consenso acerca del sentido de esa irreductibilidad" (2005: 14); "En aquellas ocasiones en que la reflexión estética se estanca en el problema de la 'objetividad' o la 'validez' del juicio estético, en que la filosofía del arte se empeña en endosar a la ontología de las obras criterios de valor, en que la dimensión estética se ve reducida a –es decir, identificada con– la dimensión artística, podemos estar seguros de que su autor suscribe la doctrina en cuestión" (2005: 15); "Del lado de la filosofía del arte, es esa misma necesidad la que se encuentra en la base de la 'religión del arte' en la que nos movemos desde el siglo XIX" (2005: 17)

⁴ El trabajo de Lacoue-Labarthe y Nancy –frente al cual Schaeffer desarrolla sus tesis– paradójicamente también define al romanticismo alemán como un *equivoco*: el "romanticismo acaba al idealismo y abre hasta nuestros días la historia de su acabamiento" (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2012: 521). El "romanticismo es nuestra ingenuidad" (2012: 42). Según los autores de *El absoluto literario*, en 1978, todavía no habíamos salido del "equivoco" abierto por los románticos. Uno y otros valoran al "equivoco" de modo opuesto. La distancia entre ambas posiciones se puede interpretar como un nuevo capítulo de la contradicción entre el racionalismo y el irracionalismo modernos (Agamben, 2003; Berlín, 2014, 2015).

extático.

Adiós a la estética no se despide del tipo especial de estudio que sugiere el título, procura colocarlo donde tendría que estar. Las obras de arte no son los objetos exclusivos del comportamiento estético, el cual tiene lugar también frente a la naturaleza o el entretenimiento. Se trata de una actividad vinculada más al ocio y al placer que al conocimiento. El "hecho estético" es la actitud que adoptamos: una experiencia de recepción que se caracteriza por sostener la atención de forma autoteleológica. Sin fin pragmático, funciona en bucle, en base al índice de satisfacción que ella misma genera. Varía a través de las diferentes culturas, pero tiene un denominador común universal: es un mecanismo de exploración cognitiva con un fin distinto al de conocer. Los "contenidos" que aprendemos se filtran por el aprendizaje intrínseco a cualquier disciplina: escuchar música, leer novelas, como actividades de ingenio, juegos desinteresados. Tras el abismo provocado por Kant y la autonomía frente a la fe religiosa, la especulación filosófica consolatoria habría alimentado el fallido. Después de Hegel y los románticos, Nietzsche, luego Lukács y Bajtín, Heidegger, Adorno o Benjamin –Schaeffer iguala unidades de sentido tan disímiles como esa lista– no hicieron más que alimentar al monstruo especulativo. Asiste a su cita con Kant en la tradición analítica⁵, allí recorta su retórica: reducciones de problemas conceptuales, ninguna esperanza mística. Las escribe un filósofo que pertenece al Centro Nacional de Investigaciones Científicas de Francia y que se distancia de la tradición de lecturas francesas sobre el romanticismo alemán.

Desde su perspectiva, seríamos "herederos más o menos recalcitrantes" (2005: 16) de la doctrina estética definida como la "religión del arte". Un dogma que se delata bajo tres indicadores empíricos: como reflexión sobre la validez o la objetividad del juicio estético, como definición de criterios de valor sobre la ontología de las obras y como reducción de la estética a la dimensión artística. Contra ese "dogma" Schaeffer desarrolla sus hipótesis: las de la ciencia ilustrada arrinconada por el mito romántico, del conocimiento positivo

⁵ Un detallado estudio del período al que referimos en la cultura francesa puede consultarse en el mordaz análisis que publicó Perry Anderson (2008) en 2004 sobre la "decadencia" francesa en su fase neoliberal. Allí señala el ingreso tardío de la filosofía analítica anglosajona entre otros cambios de las últimas décadas. Asimismo, acerca del impacto de la filosofía analítica en Francia, también puede consultarse el trabajo de Friedric Jameson (2014) en el que evalúa el llamado movimiento antiteórico en Francia.

frente a la especulación sacralizada heredera del historicismo hegeliano que profesa la superioridad de la belleza artística respecto de la belleza natural. La estética, siguiendo a Schaeffer, podría prescindir de distintas funciones y asuntos asociados con el arte: la transmisión de "contenidos verdad" en relación con lo sagrado, el derecho, la política o la sensibilidad, con la vida y con la muerte. La estética no aportaría nada al conocimiento acerca de lo humano como algo especial, más allá de las técnicas y modos básicos de transmisión de normas y reglas de sociabilidad, alfabetización, que supone el aprendizaje de un tipo particular de recepción estética o inmersión ficcional.

La diatriba contra "la religión" del arte, en la que participa Schaeffer, es un síntoma. Las obras de arte y la literatura, objetos privilegiados por las humanidades, atraviesan una etapa de profundas transformaciones. La dimensión de estos cambios podría implicar incluso el ocaso de la estética como disciplina para reflexionar sobre el arte (Groys, 2014). Si los medios digitales modifican las condiciones de producción, circulación e intercambio de las obras, de modo tal que invierten la balanza entre productores y receptores –hoy se producen muchas más imágenes que ojos disponibles para verlas– entonces la estética como reflexión sobre la recepción y discurso acerca del valor del arte podría concluir. Como el mismo Schaeffer afirma, en *Pequeña ecología de los estudios literarios* (2013), se encuentra trastocada la "autoridad" del arte, la legitimidad de la gran tradición. Según su lectura se trata de una crisis del arte y no tanto del "comportamiento estético": las series de televisión, las novelas para el gran público, o los juegos digitales, demuestran que el mercado de la ficción, lejos de estar en crisis, crece cada temporada. Lo que estaría en problemas, para el filósofo francés, sería la parte del arte que corresponde a nociones inverificables. Los aspectos del arte y la literatura que son objetos centrales para la crítica más allá del dato determinable acerca de cuántas novelas se venden en el verano. Una tradición que nos habría engañado durante dos siglos y ahora, como una gran implosión –*the big crunch theory*–, termina.

El discurso del fin

Tal como intuye la rubia Penny, fiel representante de la doxa y el sentido común –cuando no de la estereotípica falta de conocimientos generales que es común atribuir a los sectores medios norteamericanos–, se trata de un problema de método. Para informarse sobre la amistad no sirven los instrumentos de verificación cuantitativa, es más efectivo el diálogo, lo que Bajtín llamaría la "comprensión respondiente". Las tesis de Schaeffer acerca del arte se fundan como una recusación a la teoría literaria heredera del romanticismo alemán. Schaeffer enfrenta a "la religión" del arte en su primer libro *El nacimiento de la literatura. La teoría estética del romanticismo alemán* (2016 [1983]) donde propone extraer con precisión quirúrgica los residuos románticos incrustados en la teoría literaria. Desde esas primeras exhortaciones contra la teoría especulativa del arte, llamados a la acción elaborados en los primeros ochenta; sus tesis se desarrollan hasta nuestros días como una versión de los discursos del fin. Los métodos de Penny están muy bien para conversar sobre la poesía entre amigos; la estética, por el contrario, debería manejarse en base al rigor científico.

Como "declaración del fin" (Topuzian, 2010), la de Schaeffer es una denuncia contra el irracionalismo romántico ante el conocimiento positivo: lo que concluye sería un error perpetuado a lo largo de doscientos años, una serie de creencias infundadas sobre estética que habría que dismantelar. Se enmarca en la lógica general de los discursos del fin: la modernidad de los románticos y el modernismo de las vanguardias concluye al término de los años setenta, en la fase tardía del capitalismo. Schaeffer se diferencia de la versión prototípica de Fukuyama por el tipo de conclusión que describe. *El fin de la historia* (1992) era la consumación de la dialéctica hegeliana en el sujeto liberal mundial; tras la caída del muro, la economía sustituye a las ideologías frente a la ausencia de conflicto. El fin de la especulación teórica –por el contrario– se produce por descubrimiento filosófico, Hegel –y todo lo que se ha escrito contra él– fue un error en el que entramos para consolar la crisis provocada por Kant; su propuesta, marcada por finos trazos de sutil ironía, sugiere al mismo tiempo que asumamos una derrota, que volvamos a empezar de cero, y que tiremos por la borda doscientos años de teoría. En ningún momento ofrece mayores precisiones acerca de cuáles son las razones históricas por las

que ahora el supuesto error se estaría volviendo evidente.

En 1983 Schaeffer pre-anuncia una estética del positivismo lógico, el fin del discurso del Arte. En una primera etapa, que se extiende hasta mediados de los noventa, elabora sus tesis en base a un problema específico: el de los géneros literarios. En diálogo con Todorov, discute las teorías de Lukács y Bajtín, a quien reemplaza por el naturalista biológico norteamericano, J.R. Searle. Liberada la teoría de los géneros del "ontologismo" y la "poetología" romántica puede servir a los fines de una estética con bases empíricas. Los géneros mantendrían relaciones especificables con unidades verificables como los actos de habla; no ocuparían más el papel de envase especulativo e inverificable de los discursos sociales y su conflictividad histórica: saber misterioso con el que se desarrolla el discurso del Arte. Su teoría de los géneros literarios –*¿Qué es un género literario?* (2006 [1989])– enfrenta, al mismo tiempo, al ontologismo bajtiniano y al modernismo teórico (blanchotiano) disolvente. Los géneros literarios no transmiten ningún contenido de verdad excepcional ni tampoco pueden disolverse en la teoría literaria. El estudio narratológico es capaz de reducir cualquier obra a características genéricas que a su vez serían reductibles a acciones que se derivan de actos de habla.⁶ Los géneros

⁶ El "discurso del fin", bajo esta modalidad particular, tiene su origen en un arco que va de 1978 –el año de publicación de la teoría de los géneros escrita por Todorov– a 1989 –cuando Schaeffer da a conocer su propia versión de esa teoría. A mitad de camino, en 1983, se hace pública la diatriba de Schaeffer contra el romanticismo alemán. La diferencia entre las teorías de uno y otro se encuentra atravesada por el cuestionamiento a la "poetología" romántica: el arco se tensa entre sus respectivos aportes al *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* (1998 [1974]) y al *Nuevo diccionario...* (1998 [1995]). Ambos comparten autoría con un tercero: acompañan a Oswald Ducrot como autores del *Diccionario...* y del *Nuevo diccionario...* Cada volumen contiene su entrada "Géneros literarios". La primera versión fue escrita por Todorov poco antes de publicar *Los géneros del discurso* (1996 [1978]); la nueva versión la escribió Schaeffer después de publicar *¿Qué es un género literario?* (2006 [1989]). Entre un momento y otro, en la distancia que separa sus aportes, Schaeffer enfrenta a "la religión" del arte. Una vez realizado este objetivo, su teoría de los géneros se formula libre de cualquier ontologismo especulativo: premisa obligada en esta modalidad del "discurso del fin". La teoría de los géneros de Todorov (1978) implicaba una relación con la historia que Schaeffer, más tarde, anula. En la entrada su diccionario, Todorov afirma: "El estudio de los géneros debe hacerse a partir de las características estructurales y no a partir de sus nombres. Pero, aunque eliminemos esta primera confusión, no habremos resuelto el problema de la relación entre la entidad estructural y el fenómeno histórico" (Ducrot y Todorov, 1998: 178). Según esta temprana definición (1974), la identidad de los géneros tendría que definirse en términos estructurales por su "calidad diferencial" respecto de los otros géneros, pero aquello

no se relacionan de un modo especial con la historia, ni tienen una relación privativa con el mundo social. Según la perspectiva de Schaeffer, tal excepcionalidad no sería más que pura especulación. No hay forma de verificar un vínculo distintivo entre la literatura francesa del siglo XIX y Napoleón que se distinga de la que pudiera tener cualquier otro objeto de ese siglo con la historia. Asistimos, en sus tesis, en un mismo movimiento, al fin de la relación de la historia con los *géneros discursivos* y a la negación del propósito de la literatura moderna de dar por terminado con los *géneros literarios*.

Contra la excepción: ficción y comportamiento estético (1999-2000). Rancière.

La teoría de los géneros de Schaeffer es un engranaje de su "discurso del fin". El modernismo disolvente sería incapaz de diluir nada. La novela no tiene un valor ontológico distinto al de que cualquier otro género: tal como al resto de los géneros discursivos, a las novelas se las podría reducir a los "actos de habla", a unidades mínimas. En *¿Por qué la ficción?* [1999] da un paso más: describe y analiza el principio de adecuación de todas las novelas. La ficción sería el componente básico de toda narración literaria, la describe como principio específico verificable. Sus límites (apriorísticos) implican el fin de la novela como excepción.

Este principio sobre la ficción se opone punto por punto a la teoría de la novela que pocos meses antes publica, también en Francia, Jacques Rancière (2009). Según *La palabra muda*, la ficción no es el componente básico que corresponde por naturaleza a la novela: ella no participa de ningún principio de adecuación. Rancière explica la decadencia del "principio de genericidad"

no resuelve la relación de la estructura con la historia. En 1995, Schaeffer cambia la historia por el naturalismo biológico norteamericano: la subdivisión en el dominio de la literatura, en clases de obras más o menos delimitadas, es un fenómeno universal, tanto como cualquier clasificación discursiva. Los "actos de habla" definidos por J.R. Searle le dan forma a los géneros discursivos que a su vez componen la división general del discurso humano. Desde la perspectiva de Schaeffer, las características estructurales de los géneros no se relacionan con los fenómenos históricos: la ontología de las obras no tiene ninguna correspondencia con la historia en el sentido de que ellas sean objetos con valores distintos al de cualquier otro género discursivo, reductible a actos de habla verificables.

de las Bellas Letras, la división en géneros que la poética romántica destruye, y refiere en forma directa y polémica a la teoría de los géneros de Schaeffer.⁷ Para Rancière, la novela no es un género al estilo de las tragedias, las epopeyas o las pastorales; es un "falso género", porque es el género de lo que no tiene género. No la gobierna ningún tema. Desprovista de todo tipo de adecuación, su función cognoscitiva no podría agotarse en reducciones analíticas de los géneros vinculados a actos de habla verificables. Las tesis de "la palabra muda" niegan a los "actos de habla" como reguladores de las fronteras genéricas, suponen una serie de principios que contradicen al acto de "la palabra hablada".

La literatura, según Rancière, produce una operación sobre un plano en el cual Schaeffer tampoco observa ninguna "excepcionalidad" ontológica: la escritura. Como transgresión, según Rancière, la escritura implica una ruptura milenaria con las tradiciones de Aristóteles y Platón sobre el asunto de la palabra escrita: las Bellas Letras, antes del cambio de régimen, confirmaban el "principio de genericidad", el estilo debía adecuarse a los temas y ellos gobernar los géneros. La palabra hablada funcionaba como lógica de la "última

⁷ "Partamos de lo que constituye el nudo del problema, es decir, la decadencia del principio de genericidad. Esta afirmación, no cabe duda, se presta a discusión: entre las grandes ambiciones de los hermanos Schlegel figuraba la reconstitución de un sistema de géneros que se había vuelto obsoleto. Y más de un teórico considera hoy en día que también tenemos nuestros géneros, solo que diferentes de los de la edad clásica (aquí hay una nota al pie: "Cf. J-M Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, París, Editions du Seuil, 1989.") Ya no escribimos tragedias, epopeyas o pastorales, pero tenemos novelas y cuentos, relatos y ensayos. Sin embargo se ve bien lo que vuelve problemáticas estas distinciones y lo que volvió vano el proyecto de los hermanos Schlegel. Un género no es un género si el tema no lo gobierna. El género bajo el cual se presenta *Notre-Dame de Paris* es la novela. Pero se trata de un falso género, un género no genérico que, desde su nacimiento en la Antigüedad, no ha dejado de viajar de los templos sagrados y las cortes de los príncipes a las moradas de los mercaderes, a los garitos o a los lupanares, y que se ha prestado, en sus figuras modernas, a las hazañas y los amores de los señores tanto como a las tribulaciones de los escolares o de las cortesanas, de los comediantes o de los burgueses. La novela es el género de lo que no tiene género: ni siquiera un género bajo como la comedia, a la cual se la querría asimilar, ya que la comedia toma de los temas vulgares los tipos de situación y las formas de expresión que le convienen. La novela está desprovista de todo principio de adecuación. Lo que quiere decir también que está desprovista de una naturaleza ficcional dada." (Rancière, 2009 [1998]: 40, el énfasis es nuestro). La teoría de la novela que aquí propone Rancière es comparable con la teoría bajtiniana, en el sentido de que es una forma cuasi-artística y abierta. En *El malestar en la estética* ([2004] 2011), alude también a las afirmaciones sobre estética de Schaeffer que desarrollamos en este trabajo.

instancia". El argumento platónico que sospecha de la escritura frente a la confianza en la oralidad del maestro, responsable de sus dichos, implica la lógica conservadora que observa en la escritura el peligro de la democratización. El topos del "libro encontrado", el "pedazo de escritura" que desarregla la jerarquía que los seres ostentan según su potencia lógica (Platón), impone al romanticismo⁸, cuando se desentiende de las clasificaciones genéricas (Aristóteles), el problema político de la escritura (Platón).

Entre las Bellas Letras y la literatura, además de la decadencia del "principio de genericidad", tiene también lugar una diferencia entre el principio de oralidad y el de escritura. La teoría de Rancière supone que la novela ejerce esta política desde mucho antes que el romanticismo la definiera en términos teóricos. Con la emergencia de la literatura, a partir del romanticismo, asistimos a un cambio de régimen en la práctica de la escritura. Desde entonces, ha dejado de importar quién escribe y quién lee. En el sentido de Platón, fueron comparadas las frases de los novelistas a piedras mudas, "pinturas mudas" de la escritura frente a la palabra viva "depositada por el maestro como una semilla destinada a crecer en el alma del discípulo" (Rancière, 2011 [2007]: 29). Si bien Rancière no lo destaca, el cambio de régimen corresponde a la emergencia de la reproductibilidad técnica y la difusión del libro impreso.

En *¿Por qué la ficción?* Schaeffer niega el carácter excepcional de la novela, no podríamos exceptuar a la ficción como componente básico del género, si ella es su mínimo común, definirla tendría que agotar, o al menos restringir, su potencial como medio de conocimiento. Describe el proceso de inmersión mimética específico que se pone en funcionamiento en distintos dispositivos ficcionales: los juegos, el relato, el teatro, el cine y las ficciones digitales. La

⁸ Rancière aclara que F. Schlegel no quería destruir los géneros, sino revitalizarlos, proyectarlos hacia el futuro. En el mismo sentido, Todorov se ocupa de Schlegel en su artículo sobre el término "Género literario" del diccionario escrito con Ducrot. Subraya la ambigua actitud del *Athenaeum* con respecto a los géneros: al mismo tiempo, impulsan la subdivisión de la poesía y su unidad indisoluble. El romanticismo de Jena destruye los géneros en un sentido crítico. Hegel, ya maduro, según Rancière, se diferencia por definirlos como el pasado. Schaeffer en este sentido iguala las posiciones de F. Schlegel y Hegel bajo el mismo "espíritu especulativo".

ficción es analizada en términos filogenéticos. Con el fingimiento comparte los mismos medios; en ambos casos se activan "mimemas", pero en uno y otro tienen distinta función: "hacen posible el acceso a un mundo imaginario identificado como tal" o "engañan a la persona que se expone a ellos" (2002: 130). La superposición (el equívoco) de ambos procedimientos de imitación corresponde a una tradición frente a la que elabora su tesis. Comienza en los fundamentos antimiméticos de Platón, continúa como guía de los románticos de Jena, más tarde intentaría descalificar a la fotografía y luego prosigue en una larga lista elaborada por Schaeffer, como si se tratase de una "liga platónica antimimética" internacional, a través de los tiempos.⁹

Schaeffer pretende discutir la cuestión política que implican las sospechas de Platón frente a la mimesis sin hablar jamás de política. Por momentos, su propuesta pareciera quedar fijada al contexto de cambio de siglo, todo el libro se propone como respuesta a las sospechas que recaen sobre la "realidad virtual" a fines de la década del noventa. El ejemplo del que parte *¿Por qué la ficción?* es el de la bella heroína digital Lara Croft, del videojuego *Tomb Raider*.

Su reducción analítica de las relaciones y diferencias entre mimesis, apariencia, simulacro, ficción o fingimiento lúdico compartido, la descripción de la mimesis como medio de conocimiento –reducido a aquello que aprendemos mediante la imitación y sus variantes– anulan el carácter político de la literatura (tal como lo entiende Rancière). La escritura no sería el terreno de ningún "mutismo charlatán" desligado del autor y el lector. No interesa que sea una herramienta de emancipación frente a *La República* donde cada uno sabe lo que tiene y lo que no tiene que hacer. El problema, para Schaeffer, es que suponga una sospecha –una desviación– que pueda existir el fingimiento y quede en manos de los poetas. Lo que no sería un problema político, sino epis-

⁹ La "liga antimimética" frente a la que escribe Schaeffer sigue con los siguientes nombres: "... en el siglo XX forma parte del programa de los inventores del arte abstracto (Kandinsky y Mondrian) y es utilizada como criterio descalificador por una (gran) parte de la crítica en el terreno de las artes plásticas; es la base del teatro de Brecht y ha alimentado la mayor parte de las polémicas "antirrealistas" y "antinaturalistas" en el terreno de la ficción literaria (a través de la crítica del "efecto de realidad" y la "verosimilitud"); en fin, en la actualidad más inmediata, es ella otra vez la que fundamenta una gran parte de las reticencias que provoca el desarrollo de los medios digitales (y, especialmente, de las imágenes de síntesis y los dispositivos de realidad virtual)" (Schaeffer, 2002 [1999]: 3).

temológico, los poetas no pueden mentir porque no existe el dualismo entre un mundo perfecto y uno imperfecto. Schaeffer distingue con precisión entre doxa, el conocimiento que compartimos para desarrollar la vida, y la episteme, lo que habría que ocuparse de verificar, y que a los poetas no tendría por qué preocupar.

El fin de la novela como excepción tiene como complemento la tesis sobre el comportamiento que desarrolla en *Adiós a la estética* [2000]. La "doxa poetológica" denunciada en su primer trabajo contra los románticos es un gigantesco equívoco que suplanta la estética kantiana por "la religión del arte". Es tiempo de despedirse de la filosofía –religiosa– del arte y retornar a la estética. La novela, en cuanto al conocimiento, no es ni un espejo ni una lámpara, no es distinta a cualquier otra ficción: como el arte en general provoca comportamientos estéticos. Recurre aquí también a una descripción filogenética. Se trata de un pasaje extraño a su retórica. El único momento donde aclara que el siguiente argumento que expondrá es una especulación.

Ella tiene la forma de un relato: cuenta el camino que separa a los organismos inferiores de los organismos superiores. La estética estudia una relación, la que tiene un espectador con el objeto estético. Se trata de un modo de comportarse frente a un tipo particular de estímulo. Las exploraciones cognitivas más básicas, las de organismos inferiores como las amebas, están dadas por proximidad. El contacto directo entre información y respuesta se asegura por bucles reactivos cortos sin tiempo de latencia. Cada vez que una ameba recibe una señal la traduce a una reacción motriz. Ninguna información es desinteresada. Tras un salto en la evolución cognitiva –en este salto radica el carácter especulativo–, los organismos capaces de extraer información de fuentes distantes, espacialmente alejadas, deshacen el automatismo entre recepción de información y producción de una reacción.

Los sentidos del olfato, el oído y la vista, a diferencia del tacto, captan a distancia. Cuando el flamenco, en pleno vuelo, por el raballo del ojo observa desde lo alto un peligro, genera una serie de procedimientos fisiológicos que pueden derivar o no en el movimiento de sus alas. Esa latencia permite a los organismos superiores componer una respuesta orientadora: la estimulación del sistema de alarma no se traduce en inducción de una reacción motriz inmediata, sino en la interrupción de la actividad en curso y activación subsiguiente de todos los aparatos sensoriales que permiten actualizar, recorrer

y comparar el conjunto de informaciones a las que tiene acceso. De esta manera, Schaeffer describe un camino biológico que va de una lógica pre-atencional de piloto automático, donde las actividades son controladas por subsistemas especializados del cerebro, a un modo de piloto centralizado en el que una zona sintetiza toda la información. La activación recurrente de respuestas orientadoras en los organismos superiores habría dado lugar a la existencia de un interés cognitivo no ligado a una utilidad pragmática directa, lo que podemos traducir, siguiendo a Schaeffer, como un acto de curiosidad desinteresada.

Advierte que esta filogénesis del juicio estético es especulativa: el salto que va de los organismos inferiores a los superiores no tiene base demostrable. Siguiendo este punto, se podrían confrontar sus posiciones sobre el conocimiento, el juego y la estética con una especulación opuesta que no aparece como referencia en sus trabajos.¹⁰ Joseph Huizinga (2010), en 1938, también refirió a la continuidad filogenética entre cultura humana y comportamiento animal. El baile de los flamencos, por ejemplo, desde el punto de vista de Huizinga, tendría su origen en el juego. Tal como lo hace Schaeffer, Huizinga observa estas reacciones desinteresadas. Las describe como "inmateriales", en el sentido de que ni el baile de los flamencos, ni la poesía, están motivados por la lógica mecánica de la necesidad absoluta del cosmos: no estarían pragmáticamente constreñidos. Pero para el holandés (muerto tras ser confinado y desterrado por los nazis), el conocimiento y el saber provienen de esa práctica "inmaterial"; no se los podría pensar, como se desprende del planteo de Schaeffer, en línea recta desde un punto que va de las reacciones donde el sistema de alarma tenía, en efecto, un fin pragmático interesado hasta otro donde se practica la verdad verificable de la episteme.

El mismo desinterés de los comportamientos estéticos es el que daría origen a las competencias del saber y los juegos del conocimiento. Según Huizinga (2010), y contradiciendo cualquier propuesta filogenética lineal, tanto la estética como el conocimiento, el mito, la ciencia, el derecho o la guerra, tienen su punto de partida en el juego desinteresado, como lógica de la cultura en general. ¿Qué hubiera dicho Huizinga a Sheldon Cooper sobre la amistad?

¹⁰ En *¿Por qué la ficción?* el trabajo donde Schaeffer refiere en extenso a la relación entre el juego y la ficción no aparece ninguna referencia a *Homo ludens*, la obra clásica sobre el tema del holandés Joseph Huizinga.

¿El duelo entre Martín Fierro y el moreno no sería otra cosa que juego desinteresado? En la estética de Schaeffer no parece haber lugar para el sentido agonal del juego, de allí que cualquier relación entre literatura y política esté por completo ausente en sus tesis.

Contra la excepción humana (2009). Agamben.

Las tesis de Schaeffer se complementan entre sí, la diatriba que extirpa los restos poetológicos del romanticismo alemán en la teoría literaria habilita una teoría de los géneros discursivos libre de pretensiones ontológicas que especulen acerca del ser en los objetos artísticos; asimismo, sus reducciones analíticas del juicio estético y la ficción dan un marco general a los estudios estéticos del naturalismo biológico y responden al argumento de la novela como excepción. Sus tesis recortan con precisión y coherencia un cuerpo de teorías, producciones críticas y artísticas, donde caben bajo el nombre de "filosofía especulativa del arte" un sinnúmero de discursos, variados entre sí. Este procedimiento, que por momentos asume el tono político de la denuncia, puede ser evaluado según dos perspectivas.

En primer lugar, se podría recusar por la vía de explicitar las diferencias insalvables entre distintas teorías que aplasta bajo un fondo común de formulaciones que serían indeterminadas e inverificables: La reunión en una misma bolsa de proyectos como el de Lukács y Heidegger, Benjamin o Hegel. Pero este camino sería injusto frente a la coherencia que el propio Schaeffer imprime en sus tesis y, más aún, no nos permite evaluar su obra como síntoma de esta época de cambios. Otro camino es el que proponemos aquí, analizar las propuestas positivas que desarrolla como alternativa a "la poetología": la teoría de los géneros liberada de cualquier ontologismo, el comportamiento estético, la inmersión mimética. Evaluar sus tesis como discursos del fin.

Tal como señala Ibarlucía, al leer la obra de Schaeffer enfrentamos un programa filosófico que reúne por un lado "historia de la estética filosófica y el análisis conceptual de las teorías del arte y, por otro, el campo de los estudios literarios y el examen de nociones específicas como las de género, imagen, representación, ficción, metalepsis" (Schaeffer, 2012: 12). Al igual que Genette, quien fuera "su maestro y director de tesis doctoral" (12), Schaeffer

refiere a problemas de retórica y narratología, formulados en base a nociones que emparentan las actividades artísticas. La figura de la "metalepsis de autor" estudiada por Genette se aplica a cualquier representación, sea un poeta que se vuelve héroe de su propia obra o un pintor que se incluye en el cuadro. El tipo de cruce disciplinar que propone incita a la generalización. Sumado a esa perspectiva, el naturalismo biológico traza un corte grueso.

Schaeffer se doctoró en 1979. Un año antes, Lacoue-Labarthe y Nancy dijeron que la teoría de Derrida era un eclipse de los románticos alemanes, Todorov editó *Los géneros del discurso* y la obra de Bajtín comenzó a circular en Francia. Asimismo, en Italia, Giorgio Agamben (2003 [1978]) publicó *Infancia e historia*. En este trabajo, el filósofo italiano pone a la lingüística de Benveniste (el problema de la pragmática) en el centro de la relación del lenguaje con la historia. El subtítulo del capítulo que lleva el nombre del libro es "Ensayo sobre la destrucción de la experiencia". Schaeffer examina el concepto de experiencia restringido a la variante estética.¹¹ La experiencia –tal cual la describe Agamben– es lo que esconde el tono de denuncia de Schaeffer. ¿Cuál es la relación del lenguaje con la historia?

Ibarlucía en el prólogo de *Arte, objetos, ficción, cuerpo* recuerda la caracterización que hiciera Arthur Danto de Schaeffer en el prólogo que, a su vez, el norteamericano escribe a la traducción de *L'art de l'age moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII Siècle à nos jours*. Según Danto, Schaeffer es "apenas" representativo del pensamiento francés; su inclinación por "los ideales de claridad y consecuencia, las ideas de lógica, verdad y demostración" (Schaeffer, 2012: 9) que gobiernan su escritura lo distinguen del "juego verbal vertiginoso" (9) del significante que practicó la generación previa de pensadores franceses. Las observaciones de Danto (2009 [1997]) acerca del fin del arte y del arte contemporáneo sirven a Schaeffer como fundamento de su programa. El examen de la categoría de objeto estético descansa en la imposibilidad de discernir de forma intrínseca los objetos artísticos de los objetos "banales", las cajas brillo box de Warhol de las del supermercado. La consideración de nuestro tiempo como el del final de una era se presenta en forma ostensiva en uno de sus últimos libros, *El fin de la excepción humana* (Schaeffer, 2009).

¹¹ Sus trabajos sobre fotografía, que en este artículo no consideramos, podrían dar alguna pista al respecto de la noción en su obra en general.

La Tesis de la excepción humana –a la que Schaeffer da por terminada, contra la que escribe y cuyo fin celebra– supone una diferencia radical entre el hombre y los demás seres vivos. Entre unos y otros, según los defensores de esa Tesis, existiría una ruptura óptica que refuerza los dualismos cuerpo/alma, espíritu/materia, racionalidad/afectividad, necesidad/libertad, naturaleza/cultura. El propio Husserl, según afirma Schaeffer en las primeras páginas de su libro, sería un defensor de esta Tesis: cuando argumenta acerca de la diferencia entre el estudio del hombre sobre la naturaleza y el estudio sobre sí mismo y la sociedad. La imposibilidad para analizar lo humano desde una perspectiva "externalista", en cuanto ser de razón, implica la afirmación de una esencia humana irreductible al de las otras entidades del universo. La Tesis de la excepción humana estaría conectada a aquella otra, que Arthur Danto des- tierra, según la cual los objetos artísticos (espirituales), singulares, participan de una "comunidad óptica" distinta a la de los objetos banales (materiales), no-singulares.

Según Schaeffer, la Tesis que defiende Husserl se constituye en base a un núcleo central que es el cogito cartesiano: no somos distintos a los animales por ningún señalamiento divino sino por el "gnoseocentrismo" de la razón. La Tesis derivaría en un "ideal cognitivo antinaturalista" que es el que deslegitima a las ciencias sociales cuando adoptan una perspectiva externalista, ideal que se manifiesta, según Schaeffer, como el de "un simple antibiologismo", pero que se trataría de una nueva versión del dualismo racionalista. Cuando no es la Razón; frente al argumento de que es el lenguaje el que hace al hombre excepcional, Schaeffer ofrece su golpe de efecto: el lenguaje es una característica más del hombre, tal como lo es la bipedia, el uso independiente de las dos manos y "la existencia de verdaderas representaciones visogestuales". Basado en conclusiones del biólogo Jacques Vauclair, estas características, que para Schaeffer serían independientes de la facultad lingüística, nos distinguen de los demás seres vivos tanto como "los topos desnudos del Cuerno de África se singularizan de los otros miembros de la clase de los mamíferos por su modo de vida eusocial" (p.24).

La Tesis de la excepción humana supone que "el conocimiento de lo que es propiamente humano en el hombre (**a**) exige una vía de acceso y un tipo de

conocimiento que se distinguen radicalmente de los medios cognitivos que nos permiten conocer a los otros seres vivos y a la naturaleza inanimada (**b**)” (p.27). Una primera instancia en la crítica al dualismo es efectiva: la vía de acceso no podría prescindir del lenguaje frente a ninguno de los dos objetos (**a, b**); pero su reducción “externalista” lo vuelve a ubicar, en un mismo movimiento, en el centro del dualismo que enfrenta. La Tesis de la excepción se organizaría en base a la definición ontológica de los objetos: las cajas brillo box o la condición humana. Frente a ella, Schaeffer señala una y la misma vía de acceso cognitiva: la ciencia. Una línea clara divide al objeto de conocimiento respecto de la vía de acceso cognitiva. Así es posible ubicarse a uno y otro lado del “externalismo”. Cuando menos lo espera, el camino se vuelve a dividir en dos.

Una respuesta alternativa al problema es la que, mediante el concepto biológico de herencia, propuso Agamben treinta años antes para definir experiencia (1978-2009): anticipa y elude la variante del dualismo naturaleza/cultura en la que Schaeffer participa como quien ocupa Wall Street y hace la fila de Starbucks. Tal como a los maestros de izquierda, según la teoría althusseriana de los aparatos ideológicos de Estado, a Schaeffer se le puede atribuir una contradicción insalvable entre intención y resultados. Allí donde cuestiona al dualismo –y cree escapar– es el lugar exacto donde lo alimenta. La réplica “no antibiologista” de Agamben, en “Infancia e historia”, responde de un modo distinto al mismo problema. La naturaleza se organiza en base al patrimonio hereditario transmitido a través del código genético; mientras que la cultura se transmite sobre vehículos no genéticos; entre los cuales, el lenguaje es el más importante.

No es posible dividir al lenguaje entre naturaleza y cultura, porque es ambas cosas. El hombre, para el italiano, es el animal que está privado de lenguaje y que por ello debe recibirlo desde el exterior. La adquisición del lenguaje en los animales no estaría dada por sus relaciones sociales; mientras ellos viven en el lenguaje de la naturaleza, nosotros adquirimos el lenguaje a través de la cultura y esa sería nuestra naturaleza. En la infancia tienen cita la herencia exosomática y la herencia endosomática. El nivel fonemático de Jakobson o la gramática universal generativa de Chomsky, serían para Agamben el espacio bisagra entre ambos términos. Naturaleza y cultura no implica una “yuxtaposición que delimite dos esferas distintas que no se comunican, sino de

una duplicidad que está ya inscrita en el lenguaje mismo" (Agamben, 2003 [1978]: 83). Es la duplicidad, inaceptable para el externalismo de Schaeffer, quien permite superar (paradójicamente) las calles sin salida –al "exterior" y al "interior"– del dualismo cognitivo.

La excepcionalidad del lenguaje –además de tener el mismo estatus ontológico que la bipedia o "la existencia de verdaderas representaciones visogestuales"– estriba en esta condición dúplice en la que es, al mismo tiempo, herencia genética y hablada (o escrita). Y esta condición no le atribuye al lenguaje ningún signo de misterio, en el sentido de que al tratarse de un estatuto contradictorio sea el vehículo para ninguna clase de conocimiento extático. La herencia genética y la herencia hablada (o escrita) no tienen por qué ser parte de una física distinta. Las palabras no tendrían por qué pertenecer a una ontología excepcional. La infancia es la infancia de todos los humanos de la tierra. Los objetos hechos con palabras son distintos a todos los demás objetos de universo, pero eso no los hace mágicos. Para el conocimiento de la historia esos objetos tienen un plus, si es que ella mantiene una relación especial con el lenguaje. Si todo lo que concierne a las relaciones entre verdad y lenguaje se agotara en condiciones especificables y verificables, los historiadores tendrían que evitar cualquier teoría acerca de cómo leer fuentes.

El hecho de que el lenguaje sea adquirido, de que exista una infancia y que sea la experiencia el límite trascendental del lenguaje, "excluye que el lenguaje pueda presentarse a sí mismo como totalidad y verdad" (Agamben: 70). A modo de respuesta frente a la negación de la experiencia, Agamben completa su argumento: "Si no existiese la experiencia, si no existiese una infancia del hombre, seguramente la lengua sería un 'juego' en el sentido de Wittgenstein, cuya verdad coincidiría con su uso correcto según reglas lógicas." (p.70). El lenguaje es el lugar donde la experiencia debe volverse verdad, desde el momento en que la infancia (la experiencia) es expropiada por el sujeto del lenguaje. El discurso del fin del arte que elabora Schaeffer supone un mundo donde la experiencia, si no es verificable, no tendría que ver con la verdad. En ese mundo, las ciencias sociales no tendrían mucho que hacer con la literatura. La ficción sería un "juego" distinto a la mentira por el simple hecho de que no engañan a la persona que se expone a ella. Si el lenguaje no es excepcional y no interfiere en el "externalismo" cognitivo, la novela (del discurso del arte) no es distinta a la novela para el gran público, ambas son "mera literatura".

Agamben, a su manera, también propone un retorno a Kant: su propuesta podría leerse como un discurso del fin de la dialéctica como aparente unidad que asume la distancia insalvable entre el "sujeto trascendental" y el "sujeto empírico" –"grieta" en la que participamos desde Montaigne en adelante–. Pero se trata de un retorno bien distinto al que propone Schaeffer. Para el autor de *El fin de la excepción humana*, el retorno a Kant es la garantía de su estética como reflexión sobre el comportamiento y no sobre los objetos y su valor ontológico. La certificación científica de esas "experiencias" definidas con la exactitud de determinaciones cuantitativas verificables responde a la solución kantiana: elevar la razón a sujeto trascendental "orientando el problema del conocimiento al modelo de la matemática" (Agamben, 2003: 59). El modelo que propone el italiano, en cambio, es el de la lingüística de Benveniste.¹² La subjetividad trascendental se encuentra en el lenguaje, la advertencia que tempranamente J.G. Hamann ("la metacrítica del purismo de la razón pura"), el maestro de Herder, le señaló a Kant es la que permite trazar con claridad los límites que separan lo trascendental de lo lingüístico.

Las brillo box de Danto omiten el hecho de que las de Warhol, además de ser objetos banales, son obras de arte, en el sentido de que tienen lugar según un "¿cuándo?" distinto al "¿cuándo?" del supermercado. Su circunstancia no deja de estar presente en su condición de objeto, tal como sucede a la enunciación en el lenguaje.

Paradoja no es consuelo

Siempre y cuando estemos hablando de las artes plásticas, Rancière podría coincidir con la consideración de su actual estado crítico. Ellas tuvieron un

¹² Eliseo Verón, en "Emile Benveniste y la subjetivación de la semiótica" (2009) artículo que luego sería parte de su último libro *La semiosis social II*, acompaña la réplica de Schaeffer contra la Tesis de la excepción humana mediante un análisis detallado de la Tesis en la obra de Benveniste. Según Verón no se podría atribuir a Schaeffer la práctica del dualismo entre "externalismo" e "internalismo" porque ella misma sería consecuencia de la prueba del *cogito* que el propio Schaeffer discute. Verón, alienta la argumentación de Schaeffer mediante un cuestionamiento general a la teoría de la enunciación de Benveniste. Entre otras cuestiones, el autor de *Problemas de lingüística general* incurriría en el siguiente error: confundir la figura del actor con la del observador, la del lingüista con la del hablante

destino "venturoso-desventurado" (2009 [1998]: 234): fueron las más favorecidas en la era de la estética para unir los dos principios que fundamentan la contradicción poética del romanticismo: el estilo absoluto que gobierna todo tema y todo material y "la universalidad del desdoblamiento a través del cual todo se vuelve lenguaje" (234). Las plásticas estaban llamadas a ser las artes escépticas en el sentido de que no necesitaban someterse al peso de su propio pensamiento (su oralidad e intención), pero la garantía de esa suerte fue su desgracia: un arte seguro de hacer arte de cualquier cosa –sostiene Rancière– termina "por no manifestar más que su propia intención, aunque convierta esta manifestación en su propia denuncia"(234). La literatura no tuvo esa suerte, su objeto y su intención nunca le garantizaron nada. El arte de la escritura no hace más que hablar con palabras, la misma lengua que usan las intenciones y con ella tiene que realizar y refutar, al mismo tiempo, su intención. La palabra muda tiene que hablar más fuerte que la palabra hablada y desdeirla. La novela es y no es arte, según los principios bajtinianos, desde antes que ninguna crisis nos hiciera observar eso en las cajas brillo box.¹³

Los objetos estéticos se definen en base a una condición contradictoria. La filogénesis que propone Bajtín se remonta al *Asno de Oro* de Apuleyo y la contradicción entre el carácter público de la forma literaria y el carácter privado de su contenido, cuando "se inició el proceso de elaboración de los géneros privados" (1989: 276). Rancière también remonta la filogénesis de esta contradicción a la antigüedad, durante el romanticismo alemán lo que tuvo lugar no fue su nacimiento, sino un cambio de régimen, cuando la escritura logró desprenderse de la propiedad de la palabra y el proyecto inconcluso y contradictorio de la novela dejó definitivamente atrás a las intenciones de la oralidad, ¿los "actos de habla"?

Para superar la tradicional oposición entre racionalismo e irracionalismo moderno,¹⁴ de la cual el "discurso del fin" de Schaeffer no es más que un nuevo episodio, podríamos, como sugería Agamben en 1978, y como propone Rancière en sus trabajos recientes sobre estética y política, hacer una crítica del

¹³ "La estilística y la filosofía de la palabra se encuentran de hecho ante un dilema: o reconocer que la novela (y, por tanto, toda la prosa literaria que gira a su alrededor) es un género no artístico o cuasi artístico, o revisar radicalmente la concepción de la palabra poética que está en la base de la estilística tradicional y que determina todas sus categorías". (Bajtín, 1989: 85–86).

¹⁴ Ver nota III.

dilema tramposo entre el relativismo que subsume la literatura a sus "meras prácticas" y el absolutismo que la ubica en el espacio indeterminado de la trascendencia sagrada.¹⁵ Asumir que la respuesta pueda ser paradójica es una actitud restitutiva. Pero no es histórica en el sentido de haberse iniciado con el romanticismo alemán. Lo es en el sentido de los objetos estéticos que leyó el romanticismo alemán: las novelas. Las transformaciones del libro y la lectura tienen más que ver con el fin, que los granos de polen *retweetables* de Novalis. Lo que hoy observemos como fin es un cambio en la contradicción señalada por Bajtín, entre lo público y lo privado (Groys, 2014) del tamaño que tuvo la aparición de la imprenta.

Los discursos del fin tienen condiciones de posibilidad, algo está cambiando de manera vertiginosa y en muchos casos sus afirmaciones están embebidas por el hallazgo, están recubiertas por un buen abrigo relleno de claridad y certeza, dan en el blanco en el diagnóstico. Se presentan adelantados a lo que estamos viviendo. Se trata de un efecto estrictamente retórico, asumir que el mundo cambia e incorporarlo al discurso. Schaeffer puede decir que la gravitación bicentenaria del romanticismo terminó y en definitiva señalar como "un error" a una tradición que es estética, pero también es política y social, porque en efecto esa transformación pareciera estar sucediendo. Evalúa el arte y sus objetos tomando distancia de las lecturas que lo vinculan a lo irracional, al mito o la verdad. El juego desprovisto de interés pragmático separa a los objetos del arte respecto de las funciones que ocupaba antes de la autonomía relativa: la artesanía, lo sagrado, la religión y los mitos. Pero el punto de vista parcial de la recepción le impide observar lo que están haciendo estos cambios en relación a las funciones del arte.

La autonomía relativa es lo que termina cuando las obras de arte se encuentran con la etnografía, los testimonios, la experiencia concentracionaria, la estética forense, cuando borran los límites entre la investigación social y la producción artística, o la experiencia íntima, los biodramas; entre el arte y todos aquellos saberes sociales acerca de los cuales no podemos obtener información en

¹⁵ Rancière (2009) refiere a la postura de Searle en las primeras páginas de *La palabra muda* del siguiente modo: "Sin duda resulta cómodo decir que el concepto de literatura no define ninguna clase de propiedades constantes y remitirlo a la arbitrariedad de las apreciaciones individuales o institucionales, afirmando con John Searle que 'les corresponde a los lectores decidir si una obra es o no literatura'" (2009: 10). Rancière toma la cita de John Searle, *Sens et expression*, Paris, Editions de Minuit, 1982, p.102.

base a formularios. La estética de la recepción del naturalismo biológico tiene poco para decir acerca de estos cruces y borramiento de límites cuya relativa novedad es lo que está en discusión. Acierta allí donde señala el problema: la enunciación, los actos de habla, las relaciones entre el lenguaje y el resto de las cosas. Pero más que solicitar la "especificación" de objetos verificables, no parece tener otra cosa que decir. Como si los términos con los que se cruzan el arte y la crítica (etnografía, testimonios, antropología, biopolítica, etc.), al igual que antes la categoría de género (discursivo o literario), fueran vistos por Schaeffer, también, a la manera del protagonista de *The Big Bang Theory*: el *sketch* cómico norteamericano metamorfoseado en seria teoría francesa.

Bibliografía

Anderson, P. (2008). El pensamiento tibio. Una mirada crítica sobre la cultura francesa. *Crítica y emancipación*, (1): 177-234, junio 2008.

Agamben, G. (2003). *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. [1978].

Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI. [1978].

Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Madrid: Taurus.

Berlin, I. (2014). *El mago del norte. J.G. Hamann y el origen del irracionalismo moderno*. Madrid: Tecnos.

Berlin, I. (2015). *Las raíces del romanticismo*. Buenos Aires: Taurus.

Campos, G., y Azar, M. (2013). Entrevista a Jean-Marie Schaeffer. "Interdisciplinariedad y caridad interpretativa en los estudios literarios". *Revista Luthor*, IV(17), online en: <https://www.revistaluthor.com.ar/ojs/index.php/luthor/...>

Danto, A. (2009). *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós. [1997].

Ducrot, O., Schaeffer, J.-M., Abrioux, M., y Tordesillas, M. (1998). *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Pozuelo de Alarcon (Madrid): Arrecife Producciones. [1995].

- Ducrot, O., y Todorov, T. (1998). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI. [1974].
- Groys, B. (2014). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Huizinga, J. (2010). *Homo ludens*. Madrid: Alianza.
- Ibarlucea, R. (2012). "Prólogo". En *Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires: Biblios.
- Jameson, F. (2014). "Cómo no historizar la teoría". En *Las ideologías de la teoría*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lacoue-Labarthe, P., y Nancy, J. L. (2012). *El absoluto literario: teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. [1978].
- Ledesma, J. (2013). "La academia literaria en debate. Reseña sobre *Pequeña ecología de los estudios literarios ¿Por qué y cómo estudiar literatura?* de Jean-Marie Schaeffer. *Exlibris*, 2, 244–254.
- Louise, A. (2013). Notas acerca de una posible articulación epistemológica de los estudios literarios con las ciencias humanas y sociales. *Exlibris*, 2, 210-220.
- Rancière, J. (2009). *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia. [1998].
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual. [2004].
- Rancière, J. (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros Del Zorzal. [2007].
- Schaeffer, J.-M. (2002). *Por qué la ficción?*. Madrid: Lengua de Trapo Ediciones. [1999].
- Schaeffer, J.-M. (2005). *Adiós a la estética*. Madrid: A. Machado Libros. [2000].
- Schaeffer, J.-M. (2006). *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal Ediciones. [1989].
- Schaeffer, J.-M. (2009). *El fin de la excepción humana*. México: FCE.

Schaeffer, J.-M. (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo: cuatro ensayos sobre estética*. Buenos Aires: Biblos.

Schaeffer, J.-M. (2013). *Pequeña ecología de los estudios literarios: ¿por qué y cómo estudiar la literatura?* México: FCE.

Schaeffer, J.-M. (2016). "Capítulo siete: Permanencia de la teoría de la novela." En M. Abeledo (Trans.), *El nacimiento de la literatura: La teoría estética del romanticismo alemán*. Buenos Aires: Ficha de Cátedra. Teoría Literaria III. FFyL-UBA, en prensa. [1983].

Todorov, T. (1996). *Los géneros del discurso*. Caracas: Monte Avila Editores. [1978].

Todorov, T. (2013). *Mijaíl Bajtín: el principio dialógico*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.[1981].

Topuzian, M. (2013). "El fin de la literatura. Un ejercicio de teoría literaria comparada". En *Castilla estudios de literatura*, 4, 2013, pp. 298-349.

Verón, E. (2009). "Emile Benveniste y la subjetivación de la semiótica." En *Matrizes*, 2, 2009, pp. 1-17.

Vilar, M. (2013). "El campo y la ciudad. Reseña de *Pequeña ecología de los estudios literarios* de Jean-Marie Schaeffer." *Luthor*, III (15), online en: <https://www.revistaluthor.com.ar/ojs/index.php/luthor/article/view/84>.