



Anne Carson y la deconstrucción del género literario

Alejandro Gómez Masdeu¹

Recibido: 27-07-2023 / Aceptado: 09-04-2024

Resumen: En este artículo pretendemos mostrar la presencia de Jacques Derrida en la obra poética de Anne Carson. En ese sentido, Derrida no es solo mencionado por Carson, lo cual por sí mismo demuestra su interés en él, sino que es también posible establecer importantes semejanzas formales entre algunas obras de Carson y de Derrida, así como cierta cercanía entre el pensamiento del filósofo francés y los presupuestos de la poética de Carson, tanto en la perspectiva general de la *deconstrucción* derridiana como, singularmente, en lo que se refiere a la deconstrucción de los géneros literarios, que es característica de la obra de la poeta canadiense y que Derrida en cierto modo teoriza en *La ley del género*. Así, creemos que las posiciones de Jacques Derrida pueden ser un marco privilegiado para comprender esta dimensión de la obra de Carson, que en realidad suele considerarse su rasgo más característico.

Palabras clave: Carson; Derrida; poesía; deconstrucción; decreación; género literario.

[en] Anne Carson and the deconstruction of literary genre

Abstract: In this article we intend to show the presence of Jacques Derrida in Anne Carson's poetic work. Derrida is not only mentioned by Carson, which in itself demonstrates her interest in him, but it is also possible to establish notable formal similarities between some of Carson's and Derrida's works, as well as a certain closeness between the thought of the French philosopher and the presuppositions of Carson's poetics, both in the general perspective of Derridean *deconstruction* and, singularly, in the deconstruction of literary genres, which is characteristic of the Canadian poet's oeuvre and which Derrida theorizes in a certain way in *The Law of Genre*. Thus, we believe that Jacques Derrida's positions can be a privileged framework for understanding this dimension of Carson's work, which in fact is often considered his most characteristic feature.

Keywords: Carson; Derrida; poetry; deconstruction; decreation; literary genres.

Sumario: 1. La presencia explícita de Derrida en la obra de Carson; 2. La deconstrucción del género literario en Derrida: *La loi du genre*; 3. Anne Carson: poética de la deconstrucción; 4. *Tímpano - Hombres en sus horas libres*, *Clamor - Nox*. 5. Conclusiones; 6. Aclaraciones sobre el método de cita; 7. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Gómez Masdeu, A. (2024) "Anne Carson y la deconstrucción del género literario", en *Escritura e Imagen* 20, 39-56.

¹ Universidad Complutense de Madrid
agomez29@ucm.es

1. La presencia explícita de Derrida en la obra de Carson

Comenzaremos nuestro artículo exponiendo las menciones directas de Carson a Derrida, mostrando con ello que existe cierto conocimiento del filósofo francés por parte de esta poeta, un hecho muy escasamente tenido en cuenta hasta el momento². Por una parte, la poeta lo cita en una introducción a su traducción de los fragmentos de Safo. La cita dice lo siguiente: “Las rupturas son siempre, y fatalmente, reinscritas en un viejo tejido que debe ser deshecho continuamente, interminablemente”³. Por otra parte, en una nota a la edición inglesa de *Economía de lo que no se pierde*, misteriosamente excluida de la edición española, Carson menciona *Schibboleth pour Paul Celan*⁴. Pero Carson cita a Derrida por la lectura que este autor hace de Celan, que no es relevante para el asunto que nos ocupa. En el último apartado de nuestro artículo comentaremos una última referencia explícita de Carson a Derrida.

Resulta también de importancia la mención a Maurice Blanchot, precisamente el autor que estudia Derrida en *La loi du genre*, el texto que, según expondremos, muestra especialmente la cercanía de Carson con la filosofía derridiana. Blanchot aparece en *Variaciones sobre el derecho a permanecer en silencio*, enmarcado en *Flota*. En la bibliografía de este texto encontramos *La part du feu*, libro de este autor. Se trata, no obstante, de una mención alusiva, pues Blanchot no ha sido citado en ningún momento en el ensayo. Lo mismo ocurre en *Economía de lo que no se pierde*⁵. Tal vez se trate del reconocimiento de una influencia más general que la de cualquier texto cuya mención se acote a una cita específica. Esto es, en cualquier caso, una simple hipótesis. Hay, además, quien ha establecido ya alguna línea de conexión entre Carson y Blanchot⁶.

2. La deconstrucción del género literario en Derrida: *la loi du genre*

La referencia de Carson a Derrida no se reduce a algunas alusiones inconexas, sino a posiciones de fondo de ambos autores, especialmente en lo que se refiere a la deconstrucción del género literario. Comenzaremos explicitando la posición de Derrida sobre este asunto, desarrollada principalmente en *La loi du genre*, que empieza con dos oraciones tajantes: “No mezclar los géneros. No mezclaré los

² La relación entre Derrida y Carson más estudiada hasta el momento está ligada a la cuestión del duelo en ambos autores. En ello se centran Lewis, C., “To talk (why?) with mute ash”: *Models of mourning in Anne Carson's elegies*, Halifax, Dalhousie University, 2016; y Ortiz, H., *El trabajo de duelo en «The glass essay» de Anne Carson* [Tesina], Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017; cuya lectura incide en asuntos diferentes a los que aquí trataremos, aunque puede aportar otras perspectivas a nuestra lectura de *Nox* y afianzar algunas de nuestras posiciones. Para esto último véase especialmente Ortiz, H., *El trabajo de duelo en «The glass essay» de Anne Carson*, op. cit, pp. 57-59. Asimismo, también se ha puesto de relieve la relación de la poética de Carson y el concepto derridiano de *teleiopoesis*: Finberg, K., «Figuring an Ethical Reading Practice: Anne Carson's 'Whaching'», *Canada and Beyond: A Journal of Canadian Literary and Cultural Studies*, 3(1-2) (2013), pp. 113-115. Ninguna de estas lecturas tiene como asunto central lo que aquí trataremos.

³ Carson, A., *Si no, el invierno. Fragmentos de Safo*, Barcelona, Vaso Roto, 2019.

⁴ Carson, A., *Economy of the Unlost*, New Jersey, Princeton University Press, 2009, p. 119.

⁵ Carson, A., *Economía de lo que no se pierde. Leyendo a Simónides con Paul Celan*, Barcelona, Vaso Roto, 2020, p. 171.

⁶ Hillyer, A., *The disappearance of literature. Blanchot, Agamben and the writers of no*, Londres, Bloomsbury, 2013.

géneros”⁷. Este parece ser el principal mandamiento de la historia del género literario, que es uno de los géneros del género “género”, es decir, que es solo un género concreto, siendo el problema del género, como sostiene Nascimento⁸ en su lectura de Derrida, “el motivo de la ley en general”. Estas oraciones, afirma Derrida desde la *teoría de los actos de habla*, es posible comprenderlas como *constatativas* o como *realizativas*⁹. En este último caso hemos de comprender las oraciones como órdenes, lo cual nos llevaría a pensar en los géneros literarios como realidades necesitadas de una cierta autoridad para imponerse¹⁰. No en vano, el vocabulario legal es una constante en las reflexiones de Derrida sobre el género. Así, comenta: “si el código judicial se me impuso tan frecuentemente para hablar de este tema, fue [porque] lo que tiene que ver con este asunto es la cuestión del derecho y de la ley”¹¹.

En ese sentido, encontramos en *La loi du genre* numerosas menciones a leyes. La primera de ellas sería la *ley del género*, que busca establecer los límites del género¹² y determinar lo permitido y lo prohibido en relación con él: “Desde que un género se anuncia, hay que respetar una norma, no hay que franquear una línea limítrofe”¹³. Cada texto tendría, de cumplirse en su totalidad la *ley del género*, características que nos harían capaces de determinar su género (a esta característica es a lo que llama “marca” o “re-marca”). El género sería, de tal modo, un recorte, con un límite que se pretende claro, en “el campo sin límite de una textualidad general”¹⁴; un “concepto por esencia clasificatorio y genealógico-taxonómico”¹⁵. Pero la ley, lo cual puede leerse también desde la política¹⁶, actúa más sibilamente, y retorna cuando se cree ingenuamente haber escapado de ella: la mezcla de géneros, accidental o buscada, mantiene la identidad de los géneros mezclados, pues no entenderíamos siquiera que se trata de una mixtura si no aceptáramos desde el comienzo la identidad de cada género (literario)¹⁷.

Además de la ley del género, Derrida identifica también una *ley de la ley del género*, radicada en la presunción de pureza de los géneros que resulta necesaria para la afirmación de que los géneros no han de mezclarse. No obstante, tal vez aquello que la ley del género y su ley pretenden sea una “apuesta imposible”¹⁸, puesto que también podría existir una *contra-ley* del género, una “ley de impureza o un principio de contaminación”¹⁹, que supone una “división interna del rasgo, impureza, corrupción, contaminación, perversión, deformación, cancerización”²⁰. También podríamos decir, con la Carson de *Decreación* y la Weil de *La gravedad y la gracia*, una *decreación*, que no podría tener lugar –como sabemos de cualquier *generación* o *corrupción* desde tiempos clásicos– sin el paso del tiempo, sin que estos géneros se vean insertos

⁷ Derrida, J., «La ley del género», *Glyph*, 7 (1980), p. 2.

⁸ Nascimento, E., *Derrida y la literatura*, Adrogué, La Cebra, 2021, p. 426.

⁹ Austin, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 2016, p. p. 47-49.

¹⁰ Derrida, J., «La ley del género», op. cit., pp. 2-3.

¹¹ *Ibidem*, p. 9.

¹² Véase, sobre el límite, *ibidem*, p. 17, y sobre su posible dislocación, *ibidem*, p. 22.

¹³ *Ibidem*, p. 3.

¹⁴ *Ibidem*, p. 9.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 6, 24.

¹⁶ Crimmins, J., «Gender, genre and the near future in Derrida’s “The law of genre”», *Diacritics*, 39(1) (2009), pp. 51.

¹⁷ Derrida, J., «La ley del género», op. cit., p. 3.

¹⁸ *Ibidem*, p. 3.

¹⁹ *Ibidem*, p. 3.

²⁰ *Ibidem*, p. 4.

en un desarrollo temporal en el que se producen las *repeticiones* y las *citas*, en las cuales estas “anomalías perturbadoras están engendradas”²¹. Esta contra-ley, con su contaminación, es lo que genera en los textos una “participación sin pertenencia”²² al género, una tensión irresoluble entre la ley que permitiría categorizarlos en un género y su contraria, que lo impediría. Además, la contra-ley no solo actúa contra los aparentes objetivos de la ley, sino que es la condición *a priori* de posibilidad de la ley misma. Asimismo, y aquí radica una importante dificultad interpretativa, esta contra-ley no es otra ley, una ley independiente, sino que es la hipótesis de que la ley misma tenga en sí su propia imposibilidad (“¿Y si se hallaran alojados en el corazón de la ley misma, una ley de impureza o un principio de contaminación?”²³). Es desde este análisis desde donde puede comprenderse que Derrida, después de haber encontrado en la ley del género un *principio de pureza* afirme que “la ley de la ley del género [...] es precisamente un principio de contaminación, una ley de impureza”²⁴. En este caso, no estamos tratando con la ley del género en su formulación inicial, sino con la contra-ley, es decir, con la perspectiva de análisis de la ley del género que ve en el interior de esta su propia contra-ley.

La *ley de la ley del género* formulada como *principio de contaminación* es, por tanto, *ley de la contra-ley del género*, e incluso, podría decirse, *contra-ley de la ley del género*. Ley y contra-ley, “*coequal pair*”²⁵, mantienen una cierta simetría: *ley del género*, que ordena mantenerse en los límites genéricos establecidos; *ley de la ley del género*, que establece la existencia de una esencia, una pureza, de los géneros; *contra-ley del género*, que imposibilita la adscripción total de un texto a un género, y *ley de la contra-ley del género*, principio de corrupción, son, en resumen, las cuatro formulaciones legales que Derrida plantea. Asimismo, no debería entenderse la posición de Derrida desde una lógica unidireccional del poder, sino que entre texto y género encontramos un *juego* que permite al texto intentar *torsionar* el género, logrando con ello no una destrucción imposible, sino de nuevo el nacimiento del género²⁶, su generación —*generación* es, precisamente, uno de los sentidos del griego *génos*—.

La presencia de una legalidad y su contralegalidad supone que todo texto literario que pudiéramos analizar estaría marcado por la tensión contradictoria pero mutuamente necesaria de dos leyes que se dirigen, aparentemente, a los lugares opuestos de la pureza y la contaminación, lo cual no impide que haya grados de pertenencia de los textos a un género literario.²⁷ Así, no debemos entender, en Derrida, que textos como los de Blanchot o Carson suponen una subversión excepcional del género literario en un contexto en el que la *participación con pertenencia* sea la norma:

²¹ *Ibidem*, p. 4.

²² *Ibidem*, p. 9.

²³ *Ibidem*, p. 3.

²⁴ *Ibidem*, p. 5.

²⁵ Crimmins, J., «Gender, genre and the near future in Derrida's “The law of genre”», op. cit., p. 50.

²⁶ Derrida, J., «La ley del género», op. cit., p. 23.

²⁷ La mayor o menor aceptación de los límites de los géneros literarios —la existencia de la mencionada gradación— puede observarse en el ámbito de la teoría de la literatura. Es ejemplo paradigmático de ello el debate entre Franzen y Marcus, en el que Franzen reivindica el cumplimiento de los límites del género de la narrativa y la sencillez y legibilidad de la misma, mientras que Marcus defiende la subversión de los límites entre géneros y del significado común de las palabras. Véase Marcus, B., *Por qué la literatura experimental amenaza con destruir la edición*, a Jonathan Franzen y la vida tal y conocemos, Jekyll&Jill, 2018.

un texto no pertenecería a ningún género. Todo texto participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género, siempre hay género y géneros, pero esta participación no es jamás una pertenencia. Y esto no ocurre a causa de un desborde de riqueza o libre productividad anárquica e inclasificable, sino a causa del mismo rasgo de participación, del efecto de código y de la misma marca genérica²⁸

No hay, por tanto, una dialéctica concluyente en sentido vulgarmente hegeliano, sino que debemos tomar conciencia de la ambivalencia que supone esa *participación sin pertenencia*, esa “doble invaginación quiasmática de los bordes”²⁹, ese complejo modo de *permanecer en algo sin verse incluido en ello*. Tomar conciencia, por tanto, de que *la marca del género*, la *cláusula del género* que identifica tal género pero no forma parte de él, le origina al género simultáneamente su corrupción. No hay, así, mecanismo de adscripción del texto al género que no sea a su vez un mecanismo de su degeneración, degeneración que tiene que ver con la repetición y el tiempo —con la cita—, pero que no es temporalmente posterior a ningún supuesto momento de pureza: “desde que hay ese abrir y cerrar de ojos, esa cláusula o exclusiva del género, en el instante mismo en que se configure un género o una literatura, la degeneración habrá comenzado”³⁰.

3. Anne Carson: poética de la *deconstrucción*.

En este apartado del artículo comentaremos las formas en las que Carson no acepta, a lo largo de su obra, los límites tradicionales del género literario; sus formas de “inquietar sus seguridades taxonómicas, la distribución de sus clases y las nominaciones controlables de sus nomenclaturas clásicas”³¹. Se trata de una práctica de corrupción, por decirlo con Derrida, o de *suciedad*, por decirlo con Carson —que también usa el griego *miasmata*³²—, en la que encontramos una voluntad de trabajar con los géneros, de evitar la limpieza de lo no trabajado y meramente asumido³³. Como hablando sobre su literatura, afirma Carson en uno de sus textos: “Mantenimiento inverso (amago de problema de una galería limpia) justo debajo de las cuerdas hay espacios por donde nadie camina no hay uso ni desgaste destacan en comparación con el resto del suelo *por favor ensuciarlos*”³⁴.

“Roturas, cortes, fracturas, grietas, tajos, separaciones, desgarros, rasgaduras, intersecciones cónicas, perturbaciones, etimologías”³⁵: aquí radica el interés de Carson. Se trata de un modo de escritura cuya antítesis es el cliché: la repetición acrítica de las características esperables de un texto, la victoria total de la *ley del género* —lo cual no implica que la ruptura de los géneros al modo carsoniano no pueda en un futuro acabar siendo un cliché poético—. El cliché es precisamente, según Carson, aquello que personas extraordinarias como Hölderlin no pudieron aceptar,

²⁸ Derrida, J., «La ley del género», op. cit., p. 10.

²⁹ *Ibidem*, p. 16.

³⁰ *Ibidem*, p. 10.

³¹ *Ibidem*, p. 8.

³² Carson, A., *Hombres en sus horas libres*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2007, p. 303.

³³ *Ibidem*, pp. 362, 369.

³⁴ Carson, A., «Mantenimiento», p. 2, en Carson, A., *Flota*, Madrid, Cielo eléctrico, 2016. Énfasis propios.

³⁵ Carson, A., «Cassandra flotar puede», p. 4, en Carson, A., *Flota*, Madrid, Cielo eléctrico, 2016.

aquello que Adán impuso y Eva no quiso asumir³⁶. Si la doctrina clásica sobre el poeta lo define como alguien capaz de adoptar una visión de la vida alternativa a la de la experiencia ordinaria³⁷, la poética de Carson se dirige precisamente a la ruptura del cliché, a su corrupción. Esta *escritura frente al cliché* –frente a la aceptación de los límites del género– tiene su aplicación análoga al ámbito de la traducción³⁸, en la que critica la búsqueda tradicional de un sentido único y verdadero tras los textos. Propone frente a ello, diríamos con Derrida, una lectura “polisémica y diseminante”³⁹ en la que el origen es *origen tachado*⁴⁰, y defiende una aceptación gustosa de la imposibilidad de una lectura *sin residuo*:

Se me formó para aspirar a la exactitud y para creer que un conocimiento riguroso del mundo sin residuo alguno está a nuestro alcance.⁴¹ Este residuo, que no existe... sólo pensar en él me reanima [...] He aquí un ejercicio, no exactamente un ejercicio de traducción, ni siquiera un ejercicio de destrucción, más bien de una *catastrofización de la traducción*. Tomemos un breve fragmento de poesía lírica en griego arcaico y traduzcámoslo una y otra vez usando palabras erróneas. Una especie de balbuceo.⁴²

Estas afirmaciones nos muestran una Carson más cercana a la deconstrucción derridiana que a la búsqueda hermenéutica de un único sentido⁴³, imposible de alcanzar para Carson, pero al que sí intenta acercarse en sus traducciones más académicas. En todo caso, la práctica del *ensuciar* que mencionábamos, esta *catastrofización del género*, se muestra también en el hecho de incluir en algunos textos neologismos, modos de habla y temas impropios de la alta literatura, extendiendo con ello el objeto de lo poético.⁴⁴ Así ocurre cuando decide, en un gesto poundiano, adoptar un vocabulario legal en una versión libre de *Las bacantes* de Eurípides⁴⁵. De modo similar, torna poético el lenguaje publicitario⁴⁶ y las falsas traducciones de sus *Variaciones*⁴⁷ toman como material la poesía metafísica de John Donne, pero también el informe del FBI contra Brecht y las instrucciones de un microondas.

Pero tal vez el modo más claro de comprender las rupturas del género literario que encontramos en Carson sea mostrando la diversidad de géneros que encontramos en cada una de sus obras. Comenzaremos, para ello, con las propias denominaciones

³⁶ Carson, A., «Variaciones sobre el derecho a permanecer en silencio», en Carson, A., *Flota*, Madrid, Cielo eléctrico, 2016.

³⁷ Carson, A., *Economía de lo que no se pierde...*, op. cit. p. 122.

³⁸ La traducción adquiere incluso una significación ética desde esta perspectiva: “Me gusta el espacio entre idiomas porque es el lugar del error o la equivocación [...] siempre es bueno perder el equilibrio”: Carson, A., *Hombres en sus horas libres*, op. cit., p. 371. Es la misma idea que comenta a propósito de Braque: “Alguien que se pasa la vida dibujando figuras de perfil al final termina por creer que los humanos tienen un solo ojo”: Carson, A., *Charlas breves*, Buenos Aires, Zindo&Gafuri, 2015, p. 41. Cf. Carson, A., *Charlas breves*, op. cit., p. 89.

³⁹ Derrida, J., «La ley del género», op. cit., p. 22.

⁴⁰ Peretti, C., *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 74.

⁴¹ Cf. Carson, A., *Charlas breves*, op. cit., p. 7., y Carson, A. *Economía de lo que no se pierde...*, op. cit., p. 5: “Hay mucho de mí en mi escritura. ¿Conoces el término empleado por Lukács para describir la estructura estética? *Eine fensterlose Monade*. No quiero ser una mónada desprovista de ventanas”.

⁴² Carson, A., «Variaciones sobre el derecho a permanecer en silencio», op. cit.

⁴³ Peretti, C., *Jacques Derrida...*, op. cit. p. 151.

⁴⁴ Ahrent, E., *Sublime Transactions*, Lund, Lund University, 2021, p. 14.

⁴⁵ Carson, A., «Piezapín», p. 3, en Carson, A., *Flota*, Madrid, Cielo eléctrico, 2016.

⁴⁶ Carson, A., «Pilas», p. 16, en Carson, A. *Flota*, Madrid, Cielo eléctrico, 2016.

⁴⁷ Carson, A., «Variaciones sobre el derecho a permanecer en silencio», op. cit.

que Carson da a sus obras en sus subtítulos, aquello que Derrida llamaba *marcas de género*, y proseguiremos comentando la diversidad de formas y contenidos que se encuentra en ellos, más allá de unas denominaciones que, en ocasiones, tienen mucho de irónicas. Por ejemplo, en *Flota* encontramos *Una conferencia sobre los pronombres en forma de 5 sonetos* y *Un par de conferencias líricas con coro* (curiosamente un texto más narrativo que lírico o ensayístico), *Decreación* se subtitula *poesías, ensayos, ópera* y el poemario *La belleza del marido* tiene como subtítulo *Un ensayo narrativo en 29 tangos*⁴⁸. Se produce un desborde del género, en este caso, bajo la forma de un “exceso de género con relación a sí mismo”.⁴⁹

El desconcierto generado por las afirmaciones sobre el género de sus obras es, en todo caso, parte de un gusto por la tensión que implican estas dis-localaciones. La presencia de textos que aluden a otros de los que no hay constancia alguna funciona según esta misma lógica. Así, en *Flota* titula *Estructuras impotentes Fig. II* a un texto cuya primera figura se desconoce⁵⁰, en *Albertine* presenta una serie de apéndices numerados, en los que algunos números están ausentes, habiendo saltos entre el número de un apéndice y el del posterior⁵¹; y en *Decreación* le da cuatro partes a un ensayo en cuyo título se establece una estructura en tres⁵².

La mención a los géneros es, por tanto, explícita. En *La folie du jour*, según cuenta Derrida, se producen ciertos temblores del autor a la hora de categorizar su obra en un género. Por ello, cambia de lugar las palabras “Un relato” que acompañaban al título, y llega incluso a escribirlas entre interrogaciones. En Carson no hay, según parece, ninguna clase de duda sobre el género de lo que escribe, sino más bien una clara conciencia de las interrogaciones que enmarcarían cualquier afirmación sobre el género de sus obras. No existen, así, cambios en la marca de género debido a la dificultad de establecer clasificaciones, sino un uso *degenerado* y consciente de esas mismas marcas de género. Lo que encontramos es una continua mezcla de géneros y de tiempos –pues, recordemos, Carson frecuentemente retoma géneros grecolatinos y los mezcla con posibilidades literarias más contemporáneas–. Hay en los libros de la poeta una red de referencias a marcas genéricas apócrifas que no señalan a ningún género tradicional puro, sino a la contaminación mutua de varios. Derrida, en *La loi du genre*, se pregunta: “¿Se puede identificar cualquier obra de arte y en particular una obra de arte discursiva, que no tiene la marca de un género y que no lo señala, no lo menciona o no lo hace notar de algún modo?”⁵³. Carson, por su parte, responde con su obra algo distinto. En un ensayo narrativo en 29 tangos o en un par de conferencias líricas con coro no podemos buscar unos textos sin marca de género⁵⁴, sino una hipertrofia de tales marcas capaz de generar sorpresa en el lector.

⁴⁸ Las dificultades para adscribir cada individuo a un género, y las aporías que esto genera, las menciona también Carson de forma irónica en *Nox* (Carson, A., *Nox*. Barcelona, Vaso Roto, 2018, p. 11), en este caso tratando la relación entre el escritor y el género de escritor –poeta, ensayista, historiador– al que este puede pertenecer.

⁴⁹ Derrida, J., «La ley del género», op. cit., p. 7.

⁵⁰ Carson, A., *Flota*, op. cit.

⁵¹ Carson, A., *Albertine. Rutina de ejercicios*, Barcelona, Vaso Roto, 2015.

⁵² Carson, A., *Decreación*, Barcelona, Vaso Roto, 2014.

⁵³ Derrida, J., «La ley del género», op. cit., p. 10.

⁵⁴ En todo caso, Derrida no sostiene que pueda existir un texto sin marca alguna de género, incluso aunque se plantee esta hipótesis en la mencionada pregunta (“Todo texto participa de uno o varios géneros, no hay texto sin género”: *ibidem*, p. 10). Podría haber, en tal caso, “género neutro”, pero sería un género en el que “la neutralidad no sería negativa (ni...ni...), sino afirmativa y doblemente afirmativa (o...o...)” (*ibidem*, p. 19). Asimismo, “La ley está loca. Pero la locura no es el predicado de la ley. No hay locura sin ley, no se puede pensar la locura

Esta es, precisamente una de las posibilidades que explora Derrida como salida a la mencionada pregunta: “mentir la mención explícita, volverla falsa, inadecuada o irónica”⁵⁵.

Otra de las posibles respuestas que Derrida encuentra es precisamente la “del género total [...], del género poético o literario como género de géneros”⁵⁶, precisamente lo que ocurre cuando en un mismo libro encontramos poemas, imágenes, fragmentos dramáticos y textos ensayísticos, siendo estos últimos, en ocasiones, falsamente dramáticos (al no estar escritos necesariamente para ser representados) o falsamente ensayísticos (al menos si en la categoría de lo ensayístico asumimos una pretensión de verdad y objetividad en su sentido tradicional). De tal modo, en Carson encontramos títulos y subtítulos en los que la mención de género tiene un carácter claramente irónico⁵⁷, generando con ello una predisposición al lector, que puede intuir vagamente algunas características de lo que leerá según las ideas tradicionales de los géneros mencionados, pero también dejándole claro, desde el comienzo, la no pertenencia del texto a género tradicional alguno, sino más bien, la singularidad de cada texto, que parecería tener su propio género particular. Un género tachado. Esta es, en realidad, una de las más claras convergencias entre los dos autores que estudiamos. Como si Derrida hubiera previsto a Carson, o como si Carson hubiera leído este texto de Derrida, nuestro filósofo afirma:

La mención no compromete a nada. Ni al lector, ni al crítico ni al autor se les hace creer que el texto precedido de esta mención es, conforme a la definición estricta, normal. La confusión, la ironía, el pasaje convencional a otra definición [...] la búsqueda de un efecto suplementario pueden llevar a ponerle el título de novela o relato a lo que en verdad, según la verdad de ayer, no serían ni lo uno ni lo otro. A fortiori [...] las palabras relato, novela [etc.] estarán en el lugar y la función del título mismo.⁵⁸

Volvamos en este momento a la cita de Derrida que mencionamos al comienzo del artículo: “Las rupturas son siempre, y fatalmente, reinscritas en un viejo tejido que debe ser deshecho continuamente, interminablemente”⁵⁹. Ahora podemos comprender que la cita denota la cercanía entre Carson y Derrida: se trata de una crítica a las visiones que tratan de encontrar un significado último y cerrado a los textos⁶⁰, un significado que no existe como no existe el sentido último del género literario. Frente a ello, Carson practica una *catastrofización de la traducción* y Derrida

sino a partir de la locura, en relación a la ley” (*ibidem*, p. 25). Estas dos posibilidades, la exterioridad total y la deconstrucción en el terreno existente, las plantea el propio Derrida en otro momento, en este caso sin despreciar ninguna (Peretti, C., *Jacques Derrida...*, op. cit., p. 126). Carson, por su parte, comenta sobre la *decreación* que plantea Simone Weil: “Para deshacer el yo uno debe moverse a través del yo”: Carson, A., *Decreación*, op. cit., p. 261. La práctica de Carson, en ese sentido, parece concordar con las posiciones que Derrida acabará teniendo.

⁵⁵ Derrida, J., «La ley del género», op. cit., p. 10

⁵⁶ *Ibidem*, p. 10. La mezcla de géneros y el situar el texto en un archigénero que abarcaría la literatura en su totalidad, creemos, son propósitos distintos y se mostrarían de un modo diverso, si es que esto último puede darse. La obra de Carson, en todo caso, se sitúa claramente en lo primero.

⁵⁷ Esta ironía respecto a la mención, por ejemplo, al género ensayístico, no ha de hacernos ver en sus poemas la plasmación de la filosofía derridiana, sino una práctica poética derridiana en su sentido que ironiza sobre los contenidos poéticos, también potencialmente sobre los derridianos

⁵⁸ *Ibidem*, p. 12.

⁵⁹ Carson, A., *Si no, el invierno...*, op. cit.

⁶⁰ Cf. Carson, A., *Hombres en sus horas libres*, op. cit., p. 362: “Dar una respuesta cierra una puerta, y esto es algo que no quieres hacer si eres profesor. Prefieres permanecer en el umbral”.

propone una *polisemia enloquecida y diseminante*. Lo que tenemos es, así, una red continuamente construida y deconstruida de interpretaciones excesivas, aunque no por ello arbitrarias⁶¹, marcada por la imposibilidad de cerrar la red y terminarla, pues “esta interminabilidad no es un accidente o una contingencia”⁶², algo que para Carson se acrecienta en el caso de la lectura de Safo por las líneas ilegibles de los papiros rasgados en los que se conservan sus versos. “Todo es, en efecto, al menos doble”⁶³, afirma la autora citando a Proust. Sostiene por su parte Derrida que “sin duda hay que transformar los conceptos, desde el interior de la semiología, desplazarlos, volverlos contra sus presupuestos, reinscribirlos en otras cadenas”⁶⁴, proceso similar al que desarrollará en *Nox*. En todo caso, es también cierto que en el texto que sigue a la cita de Derrida, afirma que le “gusta pensar que cuanto más apartada me mantengo del camino, mejor *se muestra Safo* a través de él”⁶⁵, lo cual parece marcado por aquello que Derrida llamaría la *metafísica de la presencia*.

No debemos obviar, en todo caso, cómo la decreación de la que habla Carson se aplica a la noción tradicional de autor, es decir, a la ideología romántica de la creatividad –aunque esta no sea la visión más tradicional posible si quisiéramos identificar la tradición con las ideas del mundo clásico–. Carson no es, como ella misma reconoce, aquella gran autora capaz de sacar una obra genial de sí misma, de crear la materia de tal obra y ordenarla según su conciencia. Lo que encontramos es, frente a ello, lo que Cristina de Peretti⁶⁶, comentando a Derrida, denomina un “juego intertextual”, un constante recurso a la copia, la apropiación de textos ajenos, la cita⁶⁷ y la traducción⁶⁸. Todo ello podría fácilmente relacionarse con aquello que Kenneth Goldsmith llamaba la *escritura no creativa*, que apuesta por textos e ideas “compartidas, reinterpretadas, retomadas, reutilizadas, recicladas, recolectadas, robadas, [y así] reunir los fragmentos de las palabras de otros para generar una obra”⁶⁹. En *Flota*, por ejemplo, encontramos poemas como *Al azar el pueblo cicládico* o *108(restos flotantes)*, compuesto por versos presentados en un orden azaroso⁷⁰. Cercano a la no creatividad de Goldsmith es también su poema *Pila de las definiciones de “pila”*, que simplemente presenta las definiciones de esta

⁶¹ Peretti, C., *Jacques Derrida...*, op. cit., p. 154.

⁶² Derrida, J., *Posiciones*, Valencia, Pre-Textos, 1997.

⁶³ Carson, A., *Albertine...*, op. cit., p. 53.

⁶⁴ Derrida, J., *Posiciones*, op. cit.

⁶⁵ Carson, A., *Si no, el invierno...*, op. cit.

⁶⁶ Peretti, C., *Jacques Derrida...*, op. cit., p. 162.

⁶⁷ Esta puede ser una cita literal o una cita modificada, o puede hacerse sin explicitar que se trata de una cita (con lo que podría debatirse si sigue siéndolo). Aurora Luque, traductora de Carson, señala el uso de este último procedimiento en *Decreación*. (Vaso Roto Ediciones, «Seminario sobre Anne Carson – Sesión I: Decreación» [Video], YouTube, 2021). Con respecto a la cita en Derrida, véase Peretti, C., *Jacques Derrida...*, op. cit., p. 163; y Crimmins, J., «Gender, genre and the near future in Derrida’s “The law of genre”», op. cit. p. 55, donde se ejemplifica el mencionado procedimiento de cita no reconocida que vemos en Carson. Así, si Derrida describe lo que es una cita según la ley del género “cita”, una ley que “en sentido estricto implica todo tipo de convenciones, precauciones y protocolos contextuales en el modo de reiteración de signos codificados” (Derrida, J., «La ley del género», op. cit., p. 4), Carson va generando un tejido de citas apócrifas que pueden no concordar con las exigencias formales propias de la cita o con la literalidad de las palabras citadas y su contenido.

⁶⁸ Esta puede ser una traducción fiel al texto, como en *Si no, el invierno*, o una traducción totalmente libre, como en *Piezapín: Una versión de Las bacantes de Eurípides*, pasando por puntos intermedios (Carson, A., *Albertine...*, op. cit., p. 43; Carson, A., *Economía de lo que no se pierde...*, op. cit., p. 72).

⁶⁹ Goldsmith, K., *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2015.

⁷⁰ Carson, A., «108 (restos flotantes)», en Carson, A. *Flota*, Madrid, Cielo eléctrico, 2016.

palabra en un diccionario⁷¹. También puede mencionarse la elaboración de un poema consistente en la presentación y traducción de los nombres científicos de los mares lunares⁷². Se muestra, así, “la posibilidad de devenir literatura de todo texto”⁷³, la elaboración de un “juego de reenvíos significantes”⁷⁴ y la dislocación del sentido “en una cadena de sustituciones diferidoras”⁷⁵ de las que estos poemas de Carson serían solo un momento, todo lo cual remite a la idea derridiana de la *huella*⁷⁶ y a una cierta lógica amplia del “juego”⁷⁷ que ha llegado a hacer de la de Carson una “poética citacional”⁷⁸ de base apropiacionista. Así, encontramos en Carson tanto la puesta en práctica de una ruptura de los géneros literarios aún más radical que la de Blanchot que tanto había interesado a Derrida –en ese sentido, es posible continuar el trabajo de este filósofo ante la aparición de textos que plantean nuevos movimientos en el campo de estudio– como una visión de la poesía con importantes convergencias con nociones derridianas como las de *deconstrucción* o *huella*, como podrá comprobarse en la siguiente sección.

4. *Tímpano - Hombres en sus horas libres; Glas - Nox.*

Por último, compararemos, sobre la base de lo ya expuesto, dos pares de obras, una de Carson y otra de Derrida en cada pareja. En *Hombres en sus horas libres*, Carson presenta, en el marco de una serie de poemas titulada *Hombres de TV: Artaud*, un diagrama que relaciona cada día de la semana con una palabra, que en el caso del viernes es “De[Vol]rrida”. Esta es la tercera mención explícita a la que aludíamos al comienzo. El poema es un comentario a un fragmento de la interpretación que hace Derrida de Artaud en *La escritura y la diferencia*, donde defiende que hay en la obra de este autor una tendencia a evitar convertirse en un ejemplo, en un objeto de comentario, hasta el punto de resistirse “absolutamente [...] a las exégesis clínicas o críticas”⁷⁹. La obra de Artaud sería precisamente aquella que evita –como lo hacía *La folie du jour*– la lectura capaz de recluirla en una estructura previa⁸⁰. En ese sentido, cita Carson a Derrida: “Artaud sabía que todo habla caída del cuerpo, ofreciéndose a la comprensión o la recepción, ofreciéndose como espectáculo, es habla robada”⁸¹. Siguiendo la interpretación derridiana, Carson presenta a Artaud como aquel capaz de destruir “la historia de sí mismo como ejemplo [...] la historia que doctores y críticos peinan y rastrean para luego comentarla”⁸². “La ley” –dice Derrida “exige un relato”⁸³, como según Carson se lo habían exigido los inquisidores a Juana de Arco

⁷¹ Carson, A., «Flota», p. 15, en Carson, A. *Flota*, Madrid, Cielo eléctrico, 2016.

⁷² Carson, A., «Pilas», op. cit., p. 1. Véase también Carson, A., «Posesivo usado para beber (me)», en Carson, A. *Flota*, Madrid, Cielo eléctrico, 2016, p. 2.

⁷³ Derrida, J., «La ley del género», op. cit., p. 10.

⁷⁴ Peretti, C. *Jacques Derrida...*, op. cit., p. 78.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 109.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 75.

⁷⁷ Derrida, J., *De la gramatología*, Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores, 1971, p. 12.

⁷⁸ Plate, L., «How to Do Things with Literature in the Digital Age: Anne Carson's Nox, Multimodality, and the Ethics of Bookishness», *Contemporary Women's Writing*. 9(1) (2015), pp. 102.

⁷⁹ Derrida, J., *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 240.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 241.

⁸¹ Carson, A., *Hombres en sus horas libres*, op. cit., p. 161.

⁸² *Ibidem*, p. 161.

⁸³ Derrida, J., «La ley del género», op. cit., p. 13.

y ella había decidido no dar⁸⁴. Pero en ocasiones nosotros también somos doctores y “queremos que otras personas tengan un centro, una historia, un relato con sentido. Queremos poder decir Esto hicimos y He aquí la razón”⁸⁵. Artaud, Juana de Arco, el protagonista de *La folie du jour*⁸⁶: todos ellos resistentes a otorgar a la autoridad una narrativa plenamente legible para su adscripción a un *género* –sexual, laboral, de cualquier tipo–. Del mismo modo lo hace Carson, que sigue aquel principio de Stein: “actúa para que el centro no sirva de nada”⁸⁷.

En el ámbito formal, el texto de la poeta canadiense se encuentra organizado en dos columnas, una de las cuales muestra la crítica derridiana de la obra de Artaud. En la otra, con un tamaño de la tipografía mucho mayor, hay algunas palabras que forman parte de *Aquí yace*, poema de Artaud⁸⁸. Estas son, precisamente, palabras sin significado conocido, que imposibilitan su apropiación. Este modo de organizar un texto, asimismo, es diferente al que usa Derrida en *La escritura y la diferencia*, pero se acerca a lo que hace en *Tímpano*, en el que comenta la cuestión del límite⁸⁹, una de las grandes obsesiones carsonianas, también en lo que respecta a los sujetos que rompen los límites en los que se encontraban insertos, especialmente las mujeres⁹⁰. En *Tímpano*, el autor presenta de un modo similar un texto suyo en la columna izquierda, con una tipografía de menor tamaño, mientras que una inmensa cita constituye la totalidad de la columna derecha, también a mayor tamaño y extraída de un texto literario, en este caso de Michel Leiris, autor surrealista.

Pasaremos ahora a comentar *Nox*, de Carson. Se trata de un libro híbrido en lo relativo al género, pues mezcla fotografías, dibujos, poemas de Catulo, su traducción de tales poemas, fragmentos de cartas reales, entradas en diccionarios y otros textos escritos por ella, tanto manuscritos, más viscerales, como a máquina, filológicos e historiográficos, y todo ello sujeto a modificaciones tanto textuales como gráficas –por ejemplo, tachando y volviendo ilegibles ciertas líneas de texto⁹¹, procedimiento coherente simbólicamente con la oscuridad de pensamiento a la que remite la palabra *nox* y que genera la muerte de un hermano, que es el asunto del libro. El poema 101 de Catulo, estructurador de todo el libro, es una elegía a la que se retorna, pero de modo que queda transformada en su reescritura. Como dice de Peretti sobre Derrida: “el retorno del origen es vivido [...] como un desgarramiento del mismo”⁹². Pero esta obra de Carson es también una deconstrucción del género elegíaco, pues queda en este libro entremezclado con elementos pictóricos y discursos de tipo ensayístico, que Derrida podría llamar “injertos”⁹³ y que dificultan el establecimiento de un

⁸⁴ Carson, A., «Variaciones sobre el derecho a permanecer en silencio», op. cit. Asimismo, Juana de Arco “quiere derrotar lo narrativo dondequiera que intente aparecer, que es prácticamente en todas partes. [Desea] una supresión de la narrativa” (Carson, A., «Variaciones sobre el derecho a permanecer en silencio», op. cit.: p. 6. Cf. Carson, A., *Hombres en sus horas libres*, op. cit, p. 369)

⁸⁵ Carson, A., *Nox*, op. cit., p. 49.

⁸⁶ Blanchot, M., «La locura del día», *Revista Sociología - Universidad Autónoma Latinoamericana*, (1999), p. 38.

⁸⁷ Carson, A., *Hombres en sus horas libres*, op. cit., p. 376.

⁸⁸ Artaud, A., *Artaud le mômo, Ci-gît e altre poesie*. Turín, Eniaudi, 2014.

⁸⁹ Resulta de interés que el texto de Derrida a cuya estructura más se asemeja el texto de Carson sea *Tímpano*, considerado, precisamente junto con *Glas*, uno de los escritos en los que se muestra más claramente la deconstrucción derridiana en lo gráfico. Véase sobre ello Peretti, C., *Jacques Derrida...*, op. cit.

⁹⁰ Para una visión más teórica de este interés, véase *El género del sonido* en Carson, A., *Glass, Irony and God*, Nueva York, New Directions Book, 1995.

⁹¹ Carson, A., *Nox*, op. cit., pp. 5, 15.

⁹² Peretti, C., *Jacques Derrida...*, op. cit., p. 87.

⁹³ *Ibidem*, p. 83.

discurso único o central⁹⁴. El *poema 101*, específicamente, se ve desmembrado por la autora, que va presentando las entradas del diccionario de cada palabra en latín que compone el mencionado poema. Estas incluyen los significados posibles de las palabras, frecuentemente determinados por el uso de la palabra junto a otras. Carson modifica las entradas que transcribe, incluyendo en ellas ejemplos en las que se utilizarían junto a la palabra *nox* que da título al libro, así como otras oraciones que se refieren de forma alusiva a la muerte de su hermano. Con ello, muestra una práctica de polisemia y de diseminación: las palabras que tienen un significado específico en el poema de Catulo pasan a mostrar la inmensa multiplicidad de significados que estas abarcan, a los que Carson añade algunos nuevos, y a su vez la palabra *nox* adquiere una cierta polisemia por la multitud de matices y connotaciones que la palabra implica en las frases que la incluyen dentro de las entradas.⁹⁵ Esta polisemia se genera en las entradas con el falso uso que Carson crea al inventar oraciones latinas que incluyen *nox*, pero también al tomar oraciones ya existentes en latín y traducirlas erróneamente⁹⁶. Es, de tal modo, una práctica deconstructiva, si por ello entendemos que la deconstrucción no es un concepto definible o la operación de un sujeto que domina la acción⁹⁷, sino en todo caso “una estrategia de lectura, [...] un mecanismo textual que sobrepasa o que ha sobrepasado las intenciones de quien produjo el texto en cuestión, o las intenciones que pretende manifestar el texto mismo”⁹⁸. Lo que Derrida plantea es la posibilidad de una lectura que no suponga para el texto su cierre en un significado último –el único aceptable, o, al menos, el único verdadero–, sino, más bien, su apertura a diversas interpretaciones, que son “una serie abierta y esencialmente imprevisible”⁹⁹ y que son asimismo capaces de generar unos efectos imprevistos sobre el texto, su interpretación y sus consecuencias en el lector, efectos sobre los cuales, además, el autor no guarda relación de autoridad alguna¹⁰⁰. Las prácticas literarias usadas en *Nox*, claramente deconstructivas, podrían resumirse con el verbo *abstulere*, cuya entrada presenta la poeta en el libro: “arrasar, desviar de su curso; transportar [...] remover, amputar, seccionar [...] salir de la ciudad, [...] apropiarse de, [...] nublar”: se desvía el curso de la interpretación y uso tradicionales de Catulo, se transportan las cartas de la madre y el hermano al libro, apropiadas por Carson; se secciona el poema, dividido ahora en cada una de sus palabras; se nublan las divisiones entre géneros; se sale de la amurallada ciudadela de la clásica elegía.

Precisamente, si algo hace Carson en este libro es lo que Derrida describía al comienzo de *La loi du genre*: explorar un modo de lectura radicalmente libre, que plasma en *Nox* para nosotros, y un modo de escritura que no pretende su adscripción total a las convenciones de un género particular. Tomando por base numerosos textos, y muy singularmente un ejemplo canónico de elegía latina, actúa como afirmando:

⁹⁴ *Ibidem*, p. 162.

⁹⁵ Véase *ibidem*, p. 83, sobre los límites de la polisemia y su diferencia con la diseminación –no tan grande según el propio Derrida–, y, por tanto, también sobre los posibles límites de la polisemia carsoniana, a los que se podría oponer la más radical práctica de Derrida.

⁹⁶ Carson, A., *Nox*, op. cit., p. 90.

⁹⁷ Derrida, J., *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*, Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1997.

⁹⁸ González, C., «Presentación», en Derrida, J., *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 2020, p. 10.

⁹⁹ Derrida, J., «La ley del género», op. cit., p. 2.

¹⁰⁰ La posibilidad de una interpretación en la que las intenciones y la voluntad del autor pierda su centralidad, cabe destacar, no es una posición aislada de Derrida, sino que es una idea que nuestro filósofo comparte con otros pensadores de la época. Pensemos, por ejemplo, en *La muerte del autor* de Barthes.

“abandono lo dicho a su suerte, libero sus virtualidades aleatorias [pongo el texto] en movimiento para engendrar [...] efectos de toda especie”¹⁰¹. Esta metodología –tal vez lo suficientemente desestructurada para no ser considerada una metodología– supone una corrupción profundamente creativa del género elegíaco. Resulta, asimismo, importante recordar la enumeración de Derrida sobre las perturbaciones del género literario: habla de una “división interna del rasgo, impureza, corrupción, contaminación, descomposición, perversión, deformación, cancerización”¹⁰². Todos estos términos, como puede observarse, no aluden a una exterioridad completa del género¹⁰³, de sus leyes y del sistema (o pseudosistema) que constituyen, sino al cambio y la deformación de los géneros ya existentes. No se trata, por tanto, en la terminología de Derrida y en la práctica poética de Carson, de una búsqueda de algo ajeno al género, sino más bien de aquello que lo pervierte, sin poder por tanto dejar de aludir a su previa identidad, a los rasgos que otros intentarían cumplir. Precisamente, la “división interna”, la “descomposición” son perfectas denominaciones de aquello que hace Carson en *Nox*, ya hablemos de la des-composición literal de la elegía 101 de Catulo en sus palabras, ya hablemos de la descomposición de la idea tradicional de la elegía como género. Esta descomposición, a su vez, tiene mucho de “proliferación generosa”¹⁰⁴, de voluntad no solo de descomposición del género, sino de generación de nuevos caminos a partir del mismo, de otros significados para cada una de las palabras que constituyen el *poema 101* del autor latino. En cierto modo, toda la obra de Carson puede leerse como una obra marcada por la *proliferación generosa*, al menos toda la que se basa en la traducción libre, la reescritura de las narraciones clásicas, la inclusión en lo poético de textos preexistentes pero no leídos poéticamente o la descomposición de los textos poéticos del pasado. Y estas prácticas, aunque no son la totalidad de la escritura de Carson, sí son una parte muy importante de la misma, especialmente en los últimos años.

En nuestra opinión, además de la cercanía que hemos puesto de manifiesto entre los procedimientos carsonianos y la filosofía de Derrida, es posible hacer específicamente un ejercicio de literatura comparada entre el comentado libro de Carson y *Clamor* (*Glas* en francés) de Derrida. *Glas* comienza con palabras en minúsculas que parecen corresponder al final de una oración cuyo comienzo no vemos¹⁰⁵. Es, de tal modo, un fuera de campo textual que no es extraño encontrar en Carson, y específicamente en *Nox*, por la vía de la ilegibilidad y del recorte del fragmento, fragmentación y recorte que Derrida también práctica. Lo hace, además, con una voluntad creativa de crear un nuevo texto sobre la recortada y reorganizada base del anterior: “procedo a hacer cortes en las «obras completas», confecciono con ellas otro texto”¹⁰⁶. Así lo hace con el poema 101 de Catulo. El discurso, fragmentado, puede en ambos verse entrecruzado por otros textos y discursos, que lo interrumpen hasta que retorna, tal vez páginas después. Comparten también el uso de distintas tipografías, a distintos tamaños, así como diferentes disposiciones del texto, lo que resulta más transgresor por parte de Derrida en el ámbito filosófico que en el de Carson en el poético, aunque

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 2.

¹⁰² *Ibidem*, p. 4.

¹⁰³ Derrida, J., «“... una de las virtudes más recientes. . . “», en Peretti, C., *Jacques Derrida...*, Barcelona, Anthropos, 1989, p. 11; Derrida, J., *De la gramatología*, op. cit., p. 32.

¹⁰⁴ Derrida, J., «La ley del género», op. cit., p. 4.

¹⁰⁵ Derrida, J., *Clamor*; Madrid, La Oficina, 2015, p. 7.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 24.

debamos también reconocer que el mayor desarrollo de este carácter plástico y visual de la obra lo hace Carson, al menos en el número y diversidad de los elementos incluidos. Es notable en este sentido la inclusión de palabras manuscritas por parte de Carson, tanto suyas como de las cartas de su hermano. Derrida solo las incluye en la forma de una firma¹⁰⁷. Podríamos decir, no obstante, que el trazo manuscrito del hermano de Carson tiene también un cierto carácter de firma y funciona como garante de la autenticidad de lo narrado, pues no es extraño pensar que hay en general en lo autógrafo una *estética de la autenticidad* que nos acerca la intimidad oculta de la persona. Lo manuscrito, en *Glas*, se encuentra subyaciendo al texto escrito a máquina, ya que Derrida trabaja y cita las notas autógrafas de Hegel¹⁰⁸. Las cartas, en todo caso, también tienen su presencia en *Glas*¹⁰⁹. En una similitud más específica, no podemos obviar las citas a los autores en su lengua original, autores que Derrida deconstruirá según sus procedimientos filosóficos, pero que Carson deconstruirá con su propia práctica poética. Así, Carson incluirá no solo citas, sino también una imagen de la página de un libro con el *poema 101*, que sirve como cita del mismo en el momento que se lee, pero que no supone su transcripción a la tipografía y la organización de márgenes y disposición textual del texto en el que se incluye la cita, sino que deja ver el texto en su materialidad, marcado por el paso del tiempo sobre un libro concreto, manchado y aparentemente lastrado por la humedad. En el caso de Derrida, también se nos presenta la imagen de un texto, afectado por el mucho más amplio paso del tiempo que hace evolucionar los caracteres del alfabeto, pues nos presenta un fragmento en letras germánicas en su original edición del siglo XVII.

Igualmente, puede mencionarse el uso por parte de ambos de largas entradas de diccionario, que parecen convertirse más en morada de la polisemia que en un sistema clasificatorio con la voluntad de encontrar el significado último o la traducción definitiva. Estas entradas son copiadas en sus obras, y tienen en ellas una importancia y frecuencia sorprendente para el lector de cualquiera de los dos, más bien por la frecuencia en Carson y por la longitud en Derrida. Encontramos, así, toda una serie de conexiones que en cualquier caso no garantizan que haya una inspiración directa o una misma intención por parte de cada autor a la hora de desarrollar las prácticas que comparte con el otro. Son, por tanto, una gran cantidad de mecanismos textuales que se utilizan sobre la base de una estructura en parte compartida, basada en la presencia de dos columnas –en la misma página en el caso de *Glas* y una en cada página en el caso de *Nox*–, dos columnas que mantienen, cada una, un cierto discurso. En ambas encontramos distorsiones, otros discursos más pequeños que se entremezclan, con sus propias convenciones tipográficas (*incisos, tatuajes, incrustaciones*, que diría Derrida¹¹⁰ sobre *Glas*), así como diversas relaciones entre los contenidos de las columnas y acercamientos espaciales entre ellas en la página, sin que lleguen en Derrida a entremezclarse, saliendo de su lugar asignado, como sí lo hacen en Carson. Apliquemos a ambos libros, pues puede hacerse sin demasiadas dificultades, el comentario a *Glas* que presenta la editorial española que lo publica:

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 208.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 251.

¹⁰⁹ *Ibidem*, pp. 172-177, 199-206.

¹¹⁰ *Ibidem*.

Dos columnas paralelas amputadas por arriba y por abajo [...] que constantemente se descomponen y recomponen: las paralelas y sus reflexiones se entrecruzan; la propia tipografía se enreda extendiendo y destruyendo en forma y fondo la vinculación de ambas columnas entre sí, ya sea mediante una tercera columna central, ya sea a través de un sinfín de injertos a modo de inflexión o collage. De este modo, las campanas del título doblan a muerto por la linealidad de la lectura, por la forma ideal del Libro como saber absoluto, así como por la identidad del nombre propio y de la firma [y] del autor, supuesto garante último del sentido de un texto.¹¹¹

No es necesario comentar de nuevo los dos discursos paralelos que articulan *Nox* –la serie de las entradas del diccionario y el discurso *académico* que estudia los clásicos–, ni sus entrecruzamientos, ni la inclusión de otras frases y elementos visuales en el desarrollo de los mismos, a modo de *collage*, ni cómo la forma del libro tradicional se subvierte en esta obra en favor de una sola plancha de papel de varios metros de largo. Siguiendo la explicación del propio Derrida en un añadido a *Glas*, podemos mantener el paralelismo. Con respecto a las dos columnas, afirma: “en su doble soledad, los colosos intercambian una infinidad de guiños, por ejemplo de ojo, se doblan cuando quieren, se penetran, pegan y despegan, pasando el uno al otro, entre uno y otro”¹¹². Con respecto a la palabra *glas* afirma aquello que hemos sostenido sobre la palabra *nox* en el libro de Carson: “*Glas* es ante todo [...] el análisis de la palabra *glas* en sus virtualidades retorcidas y escudadas de su «sentido» [...] y de su «significante»”¹¹³. Ambos son, en conclusión, libros de duelo. Toque de muerto es el significado literal de *glas*: “Derrida también pretende ‘tocar a glas’, esto es, pronunciar una sentencia de muerte [...] para el modo de hacer filosofía hasta ahora”¹¹⁴. Carson, por su parte, toca a muerto por su hermano mientras que, mostrando su veneración por la elegía de Catulo, decide diseccionarla y partirla en diferentes piezas que usará según sus intenciones. La noche, el libro *Nox*, es *glas*, *toque de muerto*, por el fallecido hermano de la autora, por el clásico género literario de la elegía, por el género literario en general y por la forma clásica del libro. *Glas* es *noche de la filosofía*; *nox* es *toque de muerto por el género elegíaco*.

5. Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos mostrado con sus menciones explícitas el interés de Carson en la obra de Derrida y su conocimiento directo de algunos de sus libros, al menos *Posiciones*, *Schibboleth pour Paul Celan* y *La escritura y la diferencia*, lo cual pone de relieve una dimensión de la obra de Carson muy poco tenida en cuenta hasta el momento. Asimismo, hemos visto que tanto Carson como Derrida comentan críticamente la dimensión coercitiva del género y sus límites, y que se muestran interesados en acercarse a los límites del género o desbordarlos. En ese sentido, parece claro que hay intereses comunes y un gusto común por la corrupción, la suciedad, las *miasmata*. Más aún: en Carson no solo se encuentra un análisis

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² *Ibidem*, Glas.

¹¹³ *Ibidem*, Glas.

¹¹⁴ *Ibidem*, Ed.

crítico del género, sino que también en su obra encontramos la deconstrucción de los géneros literarios puesta en práctica. También Derrida trató de deconstruir la idea de *ensayo* o de *obra filosófica* en algunos momentos de su carrera. De tal modo, no hay únicamente un interés personal de Carson en Derrida, sino también una similitud reseñable en ciertas prácticas formales y una notable cercanía de fondo entre la filosofía derridiana y la poética carsoniana, según hemos tratado de mostrar con un ejercicio de comparación entre *Timpano* y uno de los poemas de *Hombres en sus horas libres*, así como entre *Glas* y *Nox*. La posibilidad de una perspectiva similar con respecto a los géneros literarios creemos que queda, así, acreditada; y la posibilidad de una conexión explícita y una influencia directa de Derrida sobre Carson también.

En conclusión, si la *ley del género* nos dice: “hay que respetar una norma, no hay que franquear una línea limítrofe, no hay que arriesgarse a la impureza, la anomalía o la monstruosidad”¹¹⁵, Carson, con su obra, defiende que no hay que respetar una norma, que sí hay que franquear una línea limítrofe, cualquier línea limítrofe, que hay que arriesgarse a la impureza, la anomalía o la monstruosidad, monstruosidad que estudia a lo largo de toda su obra. Carson, como, según Derrida, hizo Blanchot en la escritura de sus libros,

practicando satíricamente todos los géneros, abrevando en ellos pero no dejándose saturar por un catálogo de géneros, hizo girar la rosa de los géneros de Peterson como a un sol enloquecido. Y no lo hace solo en la literatura, ya que derribando los bordes que separan modo y género, ha desbordado y dividido los límites entre la literatura y sus otros.¹¹⁶

[Aclaraciones sobre el método de cita]

En algunos textos de Carson nos encontramos con problemas a la hora de usar cualquier método de citación académico estándar: hay libros, como *Flota*, que están compuestos de cuadernillos independientes, con un orden propuesto, aunque no estrictamente fijado, y sin páginas numeradas; o como *Nox*, que es una lámina de papel guardada en una caja y doblada, sin numerar y siendo sus partes algo cualitativamente distinto a la página tradicional. Por ello, la numeración de estos dos libros corresponde a un conteo manual de sus *páginas*. Respecto a *Flota*, mencionaremos el nombre del cuadernillo asemejándolo al modo de citación de un capítulo, pero siempre recordando que no lo es. Este hecho no es un mero comentario técnico, sino que es de por sí muestra de la deconstrucción del objeto “libro” por parte de Carson, hasta el punto de que su obra necesite adaptar de un modo *ad hoc* las reglas de las formas dominantes de citación académica, tensionando Carson con ello no únicamente los géneros literarios en su escritura, sino también el género –sin duda literario– del artículo académico. Con respecto a Derrida, citaremos como *Derrida, 2015, Glas* el texto incluido en una página adicional (no numerada y separada del libro) de la edición española de *Glas*. Citaremos como *Derrida, 2015, Ed* los comentarios de la propia editorial sobre el libro]

¹¹⁵ Derrida, J., «La ley del género», op. cit., p. 3.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 25.

7. Referencias bibliográficas

- Ahrent, E., *Sublime Transactions. The Gestures of Poetry and Criticism with Anne Carson, the Scholar-Poet* [Tesis], Lund, Lund University, 2021.
- Artaud, A., *Artaud le mômo, Ci-gît e altre poesie*, Turín, Eniaudi, 2014.
- Austin, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 2016.
- Blanchot, M., (1999). «La locura del día.», *Revista Sociología - Universidad Autónoma Latinoamericana*, (1999), pp. 32-38.
- Carson, A., *Glass, Irony and God*, Nueva York, New Directions Book, 1995.
- Carson, A., *Hombres en sus horas libres*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2007.
- Carson, A., *Economy of the Unlost*, New Jersey, Princeton University Press, 2009.
- Carson, A., *Decreación*, Barcelona, Vaso Roto, 2014.
- Carson, A., *Charlas breves*, Buenos Aires, Zindo&Gafuri, 2015.
- Carson, A., *Albertine. Rutina de ejercicios*, Barcelona, Vaso Roto, 2015.
- Carson, A., *Flota*. Madrid, Cielo eléctrico, 2016.
- Carson, A., *Nox*. Barcelona, Vaso Roto, 2018.
- Carson, A., *Si no, el invierno. Fragmentos de Safo*, Barcelona, Vaso Roto, 2019.
- Carson, A., *Economía de lo que no se pierde. Leyendo a Simónides de Ceos con Paul Celan*, Barcelona, Vaso Roto, 2020.
- Crimmins, J., «Gender, genre and the near future in Derrida's "The law of genre"», *Diacritics*, 39(1) (2009), pp. 45–60. <http://www.jstor.org/stable/41416227>
- Derrida, J., *De la gramatología*, Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores, 1971.
- Derrida, J., «La ley del género», *Glyph*, 7 (1980), pp. 1-26. Disponible aquí.
- Derrida, J., «“. . . una de las virtudes más recientes. . . “», en C. Peretti, *Jacques Derrida: Texto y deconstrucción*, Barcelona, Anthropos, 1989, pp. 9-16.
- Derrida, J., *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989
- Derrida, J., *El tiempo tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. Barcelona, Proyecto A Ediciones, 1997.
- Derrida, J., *Posiciones*, Valencia, Pre-Textos, 1997.
- Derrida, J., *Clamor*; Madrid, La Oficina, 2015.
- Derrida, J., *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 2020.
- Finberg, K., «Figuring an Ethical Reading Practice: Anne Carson's 'Whaching'», *Canada and Beyond: A Journal of Canadian Literary and Cultural Studies*, 3(1-2) (2013), pp. 103-122. <https://doi.org/10.33776/candb.v3i1-2.3040>
- Goldsmith, K., *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2015.
- González, C., «Presentación», en Derrida, J., *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 2020, pp. 9-13.
- Hillyer, A., *The disappearance of literature. Blanchot, Agamben, and the writers of the no*, Londres, Bloomsbury, 2013.
- Lewis, C., *"To talk (why?) with mute ash": Models of mourning in Anne Carson's elegies*, Halifax, Dalhousie University, 2016.
- Marcus, B., *Por qué la literatura experimental amenaza con destruir la edición, a Jonathan Franzen y la vida tal y conocemos*, Jekyll&Jill, 2018.
- Nascimento, E., *Derrida y la literatura*, Adrogué, La Cebra, 2021.
- Ortiz, H., *El trabajo de duelo en «The glass essay» de Anne Carson* [Tesina], Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Peretti, C., *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*, Barcelona, Anthropos, 1989.

- Plate, L., «How to Do Things with Literature in the Digital Age: Anne Carson's Nox, Multimodality, and the Ethics of Bookishness», *Contemporary Women's Writing*. 9(1) (2015), pp. 93-111. <https://doi.org/10.1093/cww/vpu038>
- Vaso Roto Ediciones, «*Seminario sobre Anne Carson - Sesión I: Deceación*» [Video], YouTube, 2021. Disponible aquí.
- Weil, S, *La gravedad y la gracia*, Madrid, Trotta, 2007.