

La retórica corográfica de Gregory Ulmer. La inventio como pedagogía

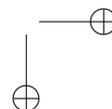
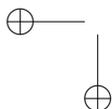
Antonio Aguilar
Universidad de Valencia

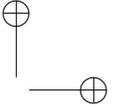
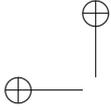
1. Pedagogía y retórica

LOS MARCOS DE LECTURA, los márgenes¹ que enmarcan la lectura, se ven potenciados por su apertura a la transformación material. Estos marcos sirven para la planificación de una estrategia que aborda el método filosófico y literario desde un encuadre diferente en contra de algunos prejuicios logocéntricos. Como ha mostrado Ulmer se puede pensar en una postmodernización de la pedagogía que estaría basada sobre el reconocimiento de que el saber en y de las humanidades es precisamente un conocimiento de encuadres, de medios de comunicación y *puesta en escena*, entendido no como representación de algo más, sino como un modo de acción en el mundo cultural. “Trasladado al aula, el discurso doble (arte-ciencia) consistiría en considerar el conocimiento como información encuadrada por una *mise en scène* responsable de exceder y romper el dominio del discurso del saber” (Ulmer, 1985:183-4).

¿Qué consecuencias tiene la radicalización de la escritura llevada por algunos autores como Derrida, primera influencia de Ulmer, en este sentido? ¿Por qué poner en posición límite la escritura y la teoría? Porque escribir a dos columnas, a dos bandas, a dos manos, es una forma de violencia, una estrategia retórica que nos devuelve a la violencia originaria ya inscrita en el

¹Derrida, (1978) ha escrito sobre los zapatos que pintó Van Gogh y que con tanta pasión describió Heidegger, los que desvelaban el ser del campesino que los llevó. Los zapatos no son una alegoría en pintura, afirma Derrida, sino que mejor, la separación del zapato de la persona (como el fetiche de su origen) *marcan* la separación de la pintura de la referencia. Los zapatos, afirma Ulmer (1985:114), *marcan* – evitando “decir”, “mostrar”, “representar”, “pintar”, mientras que resuena con “marcher” (andar), “marges” (márgenes) y “marché” (mercado) – esta afirmación anunciando el funcionamiento del ejemplo como una representación-localizada-en-el-abismo. En este marco, los zapatos marcan la separación del signo de su referente. La alegoría lectora debe entenderse en este mismo marco de referencia.



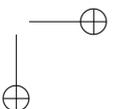
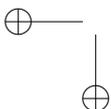


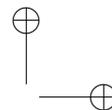
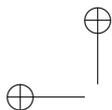
texto de partida². La operación pone en funcionamiento una economía, una sintaxis que no es ajena al objeto; que demuestra que los límites entre interior y exterior, entre escritura y habla, presencia y ausencia se deben a operaciones retóricas concretas, a una economía general, a una sintaxis general, a una retórica general y, en consecuencia, a una pedagogía de la retórica.

2. Corografías

La danza puede tomarse dentro de esta estrategia pedagógica como un instrumento retórico marcado por la paleonimia. La danza es así una metáfora, un modelo epistemológico dentro del discurso. La cuestión de la danza puede tomarse como un modo de cuestionar la presencia marcada en la diferencia ontológica, como un modo lúdico de mostrar la heterogeneidad del juego que difiere y aplaza toda presencia. De este modo, la pregunta *¿qué es?*, *¿qué es la danza?* pierde su telos, y se queda sin una respuesta y sin el es. Estrategia y danza, son dos modos posibles, siguiendo a Derrida, de responder a una situación en la que las distinciones metafísicas entre superficie y base, interior y exterior, lo transcendental y lo empírico, han perdido su legitimación y su fundamento (Küchler, 1994:148). *¿Por qué la danza?* Y *¿por qué relacionarla con la retórica?* Acaso, *¿no son nociones que guardan escasa relación con la teoría literaria o la filosofía?* *¿No son nociones secundarias con respecto a lo que nos ocupa?* Precisamente, estamos ante otra maniobra pedagógica de la *gramatología*.

²Las muestra más significativas en el continuo trabajo de Derrida sobre este asunto serían: *Marges –de la philosophie* (1972), *Glas* (1974), *La vérité en Peinture* (1978), *La carte postale* (1980), “Living on: Border lines” (1975). Sobre esto dice en una entrevista recogida por David Wood: “I have written books using several columns or voices (the “Tympan.”r Marges, “La double séance”, *Glas*, *La vérité en peinture*, “Pas”, and *La carte postal*). To take up this multiplicity of scope or tone, however, other forms, other music, must still be invented. Yet, how can they be made acceptable while the “dominant” demand always requires - as they say, or as they would like to have us believe- more linearity, cursivity or flattening out? A single voice on the line, one continuous utterance, that is what they want to press. This authoritarian norm, it would be like an unconscious conspiracy, a plot of the hierarchies (ontological, theologico-political, techno-metaphysical), even those which call out for deconstructive analyses. Put firth with some consequence, these analyses destabilize concepts just as well as institutions and the ways of writing” (Wood, 1995:124).





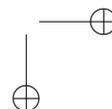
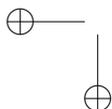
Las reinscripciones materiales del significante debido a las repeticiones y variaciones continuas proporcionan la ilusión de un ritmo, por ello la alegoría de la repetición además es alegoría de la danza. La alegoría en sus sucesiones rítmicas, en sus variados compases, traza una danza que tiene lugar en cada lectura, en cada modo de hacer teoría o de leer la teoría. De modo que el significante entra en la escena de la escritura de la mano de la danza, bajo la forma de coreografías corales del texto. Mediante una puesta en escena de la teoría, de las epistemes, en la que la metáfora de la escena excede su momento retórico y se sitúa en un plano catacrético.

La teoría y el teatro (Ulmer, 1994:181) implican la misma deconstrucción, ya que la representación en cada nivel está desplazada de un modo “natural” a uno “artificial” de repetición. El teatro “no muestra las cosas en ellas mismas, ni siquiera las representa; muestra una representación, se muestra él mismo como una ficción; está menos comprometido” (Derrida, 1972:328). Ficción de la representación y ficción del ritmo. Ficción de una danza entre una escritura coral, una coreografía significativa, una corografía textual y una teoría de la *Cora* platónica (y por supuesto, implícitamente una teoría de la *inventio*). Pero no sólo es que estas coreografías se den en el texto y por medio de una lectura se evidencie que, permítasenos, todo texto está condenado a no distinguir entre el bailarín y la danza³, como diría Paul de Man; sino que, además, deben servir como modo de escribir teoría y de enseñarla.

Entre las contribuciones del *Timeo* a la filosofía platónica está la de haber añadido entre el ser y el devenir una tercera clase de naturaleza identificada como “espacio” o “receptáculo”, la “Cora”. Ulmer trabaja la *cora*⁴ (la noción de “lugar” encontrada en el *Timeo* de Platón) para configurar el principio de una *corografía*. Cora no es el objeto de una historia, sino el asiento, el lugar de recepción y desdoblamiento por el que cada historia es un receptáculo, un lugar de inscripción, para otro. La *corografía*, cuyo sentido debemos entenderlo derivado de una práctica paleonímica, tiene como principio no elegir entre los diferentes términos clave, sino componer usando todos los significados (escribir el paradigma). De momento no desarrollaremos todas las implicaciones de

³Ver la lectura demaniana al poema de Yeats, “Among School Children”, en “Semiotics and Rhetoric” (1979).

⁴Empleamos la traducción castellana “*cora*”, acepción utilizada en España para designar una extensión de tierra poco extensa, con el objetivo de hacer todavía más patente, si cabe, la relación de la $\chi\omega\rho\alpha$ con la tópica.



la corografía, por ejemplo en lo relativo a la memoria o al género, las reservaremos para cuando tratemos la noción de *hiperretórica*. Por ahora, retengamos que la lógica de la *cora* es híbrida, ni mito ni logos; y que para comprender la naturaleza de la *cora* como género o génesis se debe obrar de forma aproximada, indirectamente, por medio de analogías. La *corografía* se transforma en *coreografía* por la necesidad de estas mismas analogías. La *corografía* como método crítico es una propuesta de deconstrucción de la metáfora de la investigación, considerando su “lugar” y su “género” en términos retóricos, como un *topos*⁵. El proyecto consiste en sustituir el *topos* mismo por la *cora*.

La escritura coral (Ulmer, 1994:33) organiza cualquier modo de información por medio de la *posición* específica y premeditada del escritor (del crítico) en el tiempo y el espacio de una cultura. Así pues, la sintaxis heurística de la *corografía* es también una *coreografía*⁶, en la que las remarcaciones se suceden, de significante en significante, incidiendo en su desnuda⁷ mate-

⁵Comenta Heidegger (2001: 66): “Los griegos no conocen la palabra “espacio”. Esto no es ninguna casualidad; porque ellos no experimentan lo espacial a partir de la extensión, sino a partir del lugar (*τοπος*) en tanto *χωρα*, que no significa ni espacio ni lugar, pero que es tomado y ocupado por lo que está allí. El lugar forma parte de la cosa misma”. Retengamos la importancia de esta consideración de la espacialidad.

⁶Ulmer (1994) se propone escribir la diégesis de una teoría cuyo objeto es el Folies-Bergère. Ulmer, en el contexto de la exposición del funcionamiento de la arquitectura de la invención describe cómo se llevó a cabo el proyecto del Parc de la Villette en París. Bernard Tschumi el arquitecto principal invitó a otros arquitectos a diseñar una serie de *folies* para el parque. El arquitecto americano Peter Eisenman invitó a su vez a Jacques Derrida a colaborar con él en su proyecto. Finalmente, el nombre del proyecto tuvo que ser cambiado por el de *Fabrique*, por razones institucionales. En origen el título *Folie* hacía referencia a la significación de las casas de entretenimiento del siglo diecisiete como el *Folies-Bergère* o el *Ziegfeld-Folies*, así como a los descubrimientos psicoanalíticos contemporáneos. Pero según comenta Ulmer, la definición híbrida, (coreográfica) del *Folies* que ver con la derivación del latín de *folies* en *foliae*, o *feuilles* (hojas), denotando “una casa que se encuentra escondida detrás de las hojas”. El término *folies* derivó en una expresión utilizada durante muchos años para describir el “lugar” donde los amantes clandestinos consumaban sus encuentros románticos. Más tarde sirvió para denotar un lugar, para beber, ver espectáculos y bailar. Así podemos entender porqué el *folies* como lugar es el lugar de la danza, pero también un lugar de relación amorosa, en estrecha relación con la erótica textual.

⁷Otro tipo de baile asociado al Folies-Bergère es el que tiene lugar en el striptease. Citamos a Ulmer: “Striptease” is an invention associated with the Columbian Exposition, and hence part of my diégesis (the one I am composing so that “chorography” may be intelligible). The display of the body as spectacle actually began in modern America in the context of “education” in a “dime museum” (...) theaters and museums presented “tableaux vivants” (...) (1994:57). El

rialidad constitutiva. Sin embargo la cuestión de la danza no debe reducirse a un concepto de la representación teatral en el que se pueden distinguir partes, actos, un principio, medio y final, un orden estable; sino bien, al contrario, la propia danza es una danza en descomposición, una danza de la descomposición del cuerpo de la danza, del cuerpo textual, del cuerpo material; la danza es también una alegoría de la descomposición. Y la descomposición es una manera de nombrar la desmembración, re-membración, los injertos, cosidos, añadidos, citas, prólogos, parerga, movimientos diseminantes o aberrantes, que se producen en el texto y que el trabajo gramatológico se encarga de poner en circulación. Por ejemplo, en “Economímesis”, la estética del gusto de Kant se convierte en una mediación sobre la boca y el vómito (Derrida, 1975:90-2). El primer paso de la descomposición, dice Ulmer (1985:57) es el bocado, el bocado como interpolación, citación, definición; el bocado, por ejemplo, de las comillas que extraen del texto un fragmento para dejarlo caer de nuevo. De esta manera, se entiende que fundamentada en la iterabilidad, la deconstrucción adoptara la técnica del collage⁸ como medio de producción que pone en contacto disciplinas aparentemente incompatibles, modos de representación o modos de organización de textos. Esto explica la variedad de registros formales y disciplinares en la obra derridiana, o precisamente, la heterogeneidad pedagógica del proyecto diegético de Ulmer. Ambas propuestas equivalen al mismo principio recurrente, tanto la deconstrucción de la idea del libro mediante la descomposición del volumen en artículos, partes, recortes, colaboraciones a dos voces, como la fusión del punto de vista del investigador con el explorador, con el productor de video, o el escritor intuitivo y personal. Así pues, la misma técnica del collage nos permite ahora abrir un paréntesis – otro bocado –, en el trazado de nuestro trabajo, y retomando a Platón, concluir con algunos aspectos sobre la materialidad de la escritura y la retórica.

striptease se muestra como cuadro viviente donde se manifiesta la materialidad del lenguaje, como el *cuadro* en el que el cuerpo de la letra queda al desnudo.

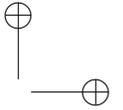
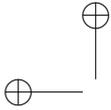
⁸Ver Ulmer (1985) “El objeto de la post-crítica”, donde desarrolla en profundidad el trabajo sobre el collage en la práctica teórica.

3. La inventio. La memoria

Si convenimos (Caputo, 1997) que el “significado” de la deconstrucción es mostrar que las cosas, textos, instituciones, tradiciones, sociedades, no tienen significados definibles, que no tienen una misión determinada o determinable y que siempre exceden las fronteras que ocupan, la lectura de un texto, sea retórico o político, siempre está por llegar. Cada vez que se intenta estabilizar el significado de una cosa o de fijarlo en lo que sería su *telos* originario, la cosa misma y todo lo demás se escabulle. La deconstrucción es una búsqueda de lo imposible de la lectura, que es la condición de posibilidad de estos discursos, esto es, el texto, en vez de ser aniquilado por su imposibilidad, se nutre de ella. Lo legible no tiene origen, es memorial, nos precede a nosotros y a nuestra lectura. Lo legible sería lo necesariamente todavía por venir. Está todavía por venir no como acto o acontecimiento que un día podrá volverse presente, sino más bien en el sentido estructural de una promesa, una promesa que es – en su afirmación y no cumplimiento – un *double-bind*. En este sentido el texto nunca será legible. La lectura está siempre por venir⁹. Esta promesa de lo que está por venir, del suceso *que viene*, está organizada alrededor de lo que Derrida llama *la invención del otro*. La deconstrucción, por tanto, puede ser pensada como un cierto *inversionismo*.

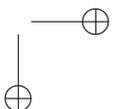
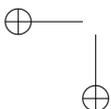
La inventio retórica así entendida es una pieza clave de la pedagogía deconstruccionista, en su relación con la institución (académica o no) y su estatuto discursivo. Pero no sólo eso, además la inventio así tomada será fundamental para entender otra parte de la retórica: la memoria. Esta memoria, ciertamente no se puede desvincular de la institución, del monumento, de los restos perdurables y del archivo de toda institución. Según ha mostrado (dónde) Derrida la relación del archivo con la memoria excede la autoafección, y por ello se sitúa en el terreno de la hipomnesis. Este planteamiento supone una reconsideración de la concepción clásica de la memoria entendida como ordenación y distribución mnemotécnica de lugares para el recuerdo. La memoria es ahora reinscripción hipomnésica de una tópica discursiva en el espacio de la escritura (archiescritura). Y en la medida en que esta inventio recupera la analogía clásica de la memoria como visita de lugares se plantea, al mismo tiempo, instituyente e inauguradora. Ulmer ha desarrollado en profundidad este traba-

⁹Este sentido de la *no coincidencia* de la lectura con un presente es el argumento principal que organiza el libro de Royle, (1995) sobre Derrida.



jo sobre la memoria. Sobre todo en lo que atañe a la sistematización de los saberes, de las epistemes. Y más en tanto que según observa, en las humanidades hay una puesta en escena del conocimiento. Esta representación tiene más que ver con un modo de acción cultural que con una mera repetición, o con el hecho de mostrar algo limpiamente o de manera aséptica, sin marcas ideológicas. Esta maniobra pone de manifiesto el modo de representación de los saberes, de sus encuadres. Se trata de aplicar una nueva mimesis (entendida como tropo) al servicio de una nueva pedagogía experimental cuyo modo es el hipomnésico (conocimiento como rememoración). Esta pedagogía toma posición además ante la relación de la memoria con el duelo, puesto que la muerte está inscrita en el lenguaje como el “otro”. Como “otro” que excede y precede en sentido lacaniano. El duelo está directamente relacionado con el carácter testamentario de todo grafema y con su condición de traza con el presente de su inscripción.

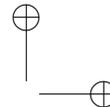
Ulmer desarrolla un programa retórico de base pedagógica en el que la memoria y la inventio articulan un trabajo sobre la institución de la teoría, de la enseñanza, y sobre los modos de investigación y transmisión del saber en las ciencias humanas. Ulmer es un ejemplo paradigmático de cómo puede ponerse en práctica el discurso deconstructivo en la institución universitaria sin llegar a institucionalizarse, sin perder el momento de imprevisibilidad que desestabiliza la institución. Es además, un ejemplo excelente de deconstrucción que no sigue necesariamente el dictado y la repetición de las enseñanzas derridianas, sino que más bien las transforma, actuando con ellas pedagógicamente. En *Gramatología aplicada* (1985), define su proyecto como un método gramatológico al servicio de una pedagogía experimental. En esta definición encontramos una prolongación de la teoría de la escritura derridiana sólo que aplicada a la reflexión acerca de cómo trasladar al aula la deconstrucción. Se trata de construir un modo operacional de pensamiento con los elementos excluidos de los sistemas didácticos tradicionales con el que trabajar la teoría. Uno de estos modos propuestos pasa por la reconsideración de las posibilidades de la ciber-electrónica y el video. La lógica de este trabajo recupera la estrategia de la descomposición, la práctica de recortes y de implantes que cuestiona la noción de propiedad, tanto en sentido de lo propio de la posesión, como de la relación entre el sujeto y el predicado, objeto y atributos. Lógica, por otro lado, que sirve como método para profundizar en la deconstrucción de las metáforas que configuran el discurso (filosófico) metafísico occidental.



Llevada a la práctica, esta estrategia se caracteriza por el uso paleonímico de una compleja metaforología como desafío contra la concepción de la retórica en el discurso crítico teórico como mero ornamento. Este gesto, esta aplicación paleonímica de elementos retóricos del texto que, por otro lado, no está exenta de cierta vinculación con el ritmo y la danza en tanto que repetición, muestra que la ornamentación puede proveer la metodología para el desarrollo de una teoría y para una pedagogía de la teoría. La escritura, en su uso paleonímico, se revela como un método de trabajar la materialidad del lenguaje desligado de conceptos como la mimesis o la referencialidad. En todo caso, el concepto de mimesis aplicado es el resultado de pensar la escritura como espacialización, como un lugar de remarcación material activado por un modelo hipomnésico. Es decir, la espacialización de la escritura no está exenta de temporalidad entendida aquí como memoria de lugares y tópicos. De este modo, cuando Ulmer habla de aplicar un método heurético a la teoría y a la pedagogía, no está haciendo otra cosa que recoger el sentido clásico de inventio o heuresis como búsqueda y hallazgo de los argumentos adecuados para hacer plausible una tesis.

La *inventio* clásica se concebía como un proceso productivo-creador, consistente en extraer las posibilidades de desarrollo de las ideas contenidas más o menos ocultamente en la res (*excogitatio*). En la propuesta heurética de Ulmer, la res se concibe como materia lingüística manipulable. Esta manipulación se lleva a cabo mediante técnicas de trabajo basadas en el uso del video y la informática, que conforman lo que Ulmer denomina “una hiper-retórica”. Así pues, la hiper-retórica, como método descomposicional del discurso, encuentra y narra sus hallazgos siguiendo los principios de una nueva práctica textual y pedagógica organizada según un modelo basado en la memoria, no como conocimiento directo sino como rememoración. Es decir, se trata de utilizar una mnemotécnica para trabajar los temas de la espacialización de la escritura (hablamos del término derridiano) y la descomposición textual.

Inventio y *memoria* se solapan en este proyecto retórico en el que se parte de la idea de que la *invención* como método teórico y pedagógico fundamentado en el hallazgo (no en la creación, sino en la remarcación de la idea ya presente) encuentra su paradigma en las técnicas artificiales de la memoria. Este concepto y tratamiento de la *inventio* transforma productivamente tanto la noción de memoria como la de retórica. Esta transformación no significa una ruptura con ninguna tradición, más bien una apertura desde la retórica a



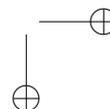
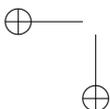
las consecuencias de una invención de la retórica, dicho con otras palabras, una apertura a una nueva retórica en la que la *escritura* es ella misma *invención*.

4. La pedagogía y el duelo

Detrás de esta lectura pedagógica del pensamiento derridiano podemos resaltar dos ideas que van a articular la relación del método inventivo con la memoria: primero, el exceso de sintaxis sobre la semántica que se da en la escritura como sobreabundancia de la materialidad lingüística, y por la que las palabras aparecen en conexión horizontal; segundo, el lugar de la escritura es el lugar del lugar. Es decir, en la escritura nada tiene lugar más que el lugar. La escritura es el lugar en el que los lugares (*topoi*) tienen lugar como lugares materiales. En consecuencia, este planteamiento supone el reconocimiento y puesta en escena de un exceso de lugares, de lugares de lugares; un exceso, repitámoslo, de la sintaxis sobre la semántica (donde la sintaxis y la semántica se hacen a su vez lugares dispuestos a la remarcación). Ulmer recuerda que uno de los modos de trabajar este exceso por Derrida ha consistido en desarrollar una estrategia económica que potencia el exceso de lo visual sobre lo escrito, lo cual, por otro lado, es otra forma de incidir sobre el cuerpo material¹⁰ de la letra. Podemos citar como ejemplo el desarrollo de la lógica de +R en la *Verdad en pintura*¹¹ (1978) con respecto a los cuadros de Adami, o la

¹⁰Reproducimos un modo pedagógico de trabajar la materialidad retórica en *Una noche en la ópera*, de los Hermanos Marx: “The allegorical significance of the Trovatore sequence is signaled by the pun available in the in the word “tenor”. Chico, Harpo, and Groucho may be read as *personifications* of the signifier (their antics represent the “field of play” mentioned in the definition of Text). This “signifier”, of course may be translated into the rhetorical terminology of Ogden and Richards (*The Meaning of Meaning* being approximately contemporary with *A night at the opera*), who classified the parts of metaphor as “vehicle” and “tenor” (comparable to “signifier” and “signified”). The Marx Brothers, that is, are the agents or vehicles (signifiers) “representing” the *tenor* (signified) Baroni. Their disruption (which was not a complete interruption, however) of the performance, substituting one tenor for the other (forcing Gottlieb to fire Lassparri and hire Baroni in the middle of the opera), is an allegory of the sliding of the signified constitutive of Text. The gag depends on the amphibology in “tenor”, and also *singer* and *signified*, with *sing* suggesting anagrammatically the “sign””. (Ulmer, 1994:78).

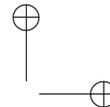
¹¹Juego insistente desarrollado en « train, trait, trajet, trampe, tresse, trace, trajectoire, transformation, transcription, traduction. . . ».



lógica de +L en Glas (1974), hablando de Genette. Sin embargo, es importante no confundir este trabajo sobre grafías y fonemas con una forma encubierta de logocentrismo reabsorbido en el espacio en voz; lo que está implicado en esta técnica, en este trabajo sobre la escritura es, según Ulmer (1985:122), una reflexión y una práctica de mayor alcance sobre la memoria y la escritura. Por ejemplo, Ulmer puede explicar la diseminación del grupo significativo *tr*, ampliamente trabajado por Derrida (incluso en un párrafo de Proust), bajo el punto de vista de la *hipomnesis*. Así pues, el trabajo sobre *tr*, traducido en términos de memoria artificial, se convierte en una búsqueda computerizada de, y a través del vocabulario, marcada no por los significados, sino por los significantes como imágenes. El resultado no es sólo la desarticulación y puesta en evidencia de los *metaforemas* de una textualidad general, este trabajo, a su vez, cuestiona la alianza entre la memoria y el libro como sistema cerrado y seguro del saber. La clausura del libro, la metáfora del libro como figura tangible y presente del conocimiento, dan paso a la enciclopedia informática. Esta distribución tecnológica multimedia donde los saberes están conectados en red es el estadio final del libro como herramienta hipomnésica. Esta organización del saber deja paso al paradigma electrónico del ordenador personal y las bases de datos mundiales. Ulmer, por tanto, recoge el trabajo derridiano sobre el concepto del fin del libro y el comienzo de la escritura y lo traslada al terreno de la manipulación de datos digital y a las nuevas tecnologías de la información. Si se lee de otra manera, será necesario escribir y enseñar de otra manera¹². Este gesto teórico es una maniobra producto mismo de la *inventio*: inventar no es producir, sino traducir.

La recuperación de la pedagogía (*post-e-pedagogía*) en este contexto supone un modo de mostrar el funcionamiento retórico de la teoría; el vínculo que hace que la teoría implique una pedagogía, o que la pedagogía sea un modo performativo de la teoría. Ulmer busca el modo de desarrollar una pedagogía en deconstrucción, un modo de enseñar en deconstrucción. En este sentido, su objetivo es ir confeccionando, con la técnica del collage, una teoría retórica heurística que, a la vez que se constituye como discurso académico, evidencie los límites de la institución que respalda este discurso del saber. La gran aportación de Ulmer reside en la puesta en escena de su trabajo retórico como puesta en escena artística. En este sentido no vacila a la hora de

¹²(Derrida, 1967c:130).



utilizar técnicas y materiales más próximas a la expresión artística que a la académica o escolar. De esta manera, la remarcación, reutilización, apropiación de materiales no propios a la propiedad del discurso teórico, resultaría, en definitiva, una constatación de los lugares de los lugares por los que discurre la teoría. Ulmer retoma la metáfora clásica del método como viaje para reflexionar sobre las fronteras y los mapas de las teorías y de las instituciones que las rigen. Viaje que, fundamentado en la *inventio*, es siempre un viaje con visos de peligro, amenazante, un viaje aventurado que sirve a la exploración y reconocimiento de lugares más o menos hospitalarios.

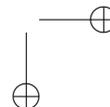
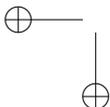
La alegoría del método bajo la figura del viaje nos remite a otra importante cuestión: si aceptamos el presupuesto de que la lectura es una superposición suplementaria, alegórica, con respecto al texto, no podemos definir una teoría de la lectura sin, al mismo, tiempo representarla, realizarla, contando su historia como una alegoría o suplemento de la teoría. La lectura no es tanto un método como una estrategia lingüística irónica. (Warminski, 1987: xxiv). Por tanto, el gesto pedagógico de Ulmer pasa por evidenciar los desplazamientos y translaciones a los que el cuerpo de la educación está expuesto.

Una aplicación de la *gramatología* a la enseñanza, en otras palabras, implica un replanteamiento del espacio en el que el discurso de las ideas tiene lugar. Puesto que las presentaciones gramatológicas no son ni producciones de la realidad ni revelaciones de lo real, está claro que la gramatología implica un desplazamiento de la transmisión educacional del campo de la verdad al de la invención. (Ulmer, 1985:179)¹³.

Cada exposición pedagógica, como cada lectura, añade algo a lo que transmite, encuadra el saber de una manera determinada que no puede dejar de ser considerada como significativa. La pedagogía de Ulmer se basa en que el conocimiento en y de las humanidades es un conocimiento de encuadre¹⁴, de márgenes, de puesta en escena. Aunque hablamos de una puesta en escena no sólo mostrativa, representativa, sino también transformadora, como un modo

¹³“An application of grammatology to teaching, in other words, involves a rethinking of the “space” in which the discourse of ideas takes place. Given that grammatological presentations are neither reproductions of reality nor revelations of the real, it is clear that grammatology involves a displacement of educational transmission from the domain of truth to that of invention”. (Ulmer, 1985:179)

¹⁴Referencia a Heidegger y la “*Gestell*”.



de intervención político. Así pues, la escenificación del conocimiento es responsable de exceder y dominar el discurso del saber, de remarcar el marco del discurso. Ulmer (1989) bautiza a este nuevo aparato tecnológico y pedagógico con el nombre de *teleteoría*. La *teleteoría* pretende configurar un nuevo género capaz de mostrar a la vez los archivos de la familia, la escuela, y la cultura popular (Ulmer 1989:14). El discurso académico se vuelve figurativo, alegórico, asumiendo el riesgo de lo que debe ser mostrado; y la forma de representar este nuevo género es practicándolo desde la institución de la enseñanza, profesándolo¹⁵.

La *teleteoría* busca, por otro lado, integrar las dimensiones públicas y privadas del conocimiento. Este gesto viene a violentar aquella concepción del discurso del saber en la que se ha suprimido el valor del estilo como rasgo de cognición: el estilo debe ser transparente, como lo es el signo que deja paso al conocimiento. Pues bien, Ulmer no sólo aboga por la importancia del estilo, para lo que no vacila en recurrir a determinados recursos del arte de vanguardia, sino que incluye la dimensión de la experiencia personal¹⁶ como factor pedagógico para la elaboración de la teoría. Frente a la concepción del discurso académico como traducción o transparencia de un lenguaje a otro, Ulmer nos enseña que no hay traducción transparente. La *heurística* usa el arte para hacer teoría, y busca de este modo hacer descarrilar el programa hermenéutico referencial.

Pero volviendo a la cuestión de la traducción, a las operaciones inventivas que traducen la teoría de un discurso a otro, es interesante destacar cómo Ulmer sustituye el término *conducción* por el de traducción. La *conducción* es un término prestado de la física que remite al paso de la corriente a través de un medio conductor. La lógica de la *conducción* es utilizada para reemplazar la de la inducción, deducción, abducción; sirve como modelo por el que mo-

¹⁵Sobre la profesión y la confesión en la Universidad ver Derrida (2001).

¹⁶Freud es objeto y sujeto de estudio de su psicoanálisis. Sobre el uso heurístico del *da* de *fort da* descrito en *Más allá del principio del placer* comenta Ulmer: "What is modeled in *Beyond the Pleasure Principle* in any case reflects the economy of Freud's work as a whole, which is the abyssal inscription of Freud's family in the institution of psychoanalysis. The speculator, that is, relates to the object of study in the mode of identification and projection, thus showing what is being theorized (transference). (...) This *da* or *there* is the eureka I seek in the *fort* of *Beau Geste*, Fort Zinderneuf as the diegetic metaphor of *chora*. The *da* (Derri-*da*) is in the abyss of the *fort* at Zinderneuf. The usefulness of the mise en abyme for choral work is that it allows one to show what cannot be stated directly in propositions". (Ulmer, 1994:148).

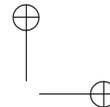
verse entre los lugares que configuran el discurso crítico. Por ejemplo, la vida del investigador, su *curriculum vitae*, puede ser utilizado como conductor de la narración alegórica del discurso teórico; pero no sólo esto, Ulmer nos enseña a considerar la dimensión material del lenguaje como medio conductor. Al introducir el *curriculum vitae* en la teoría crítica, “*vita*” da paso a **TV+AI**: televisión + inteligencia artificial. La manipulación de la imagen con la televisión y el video es una manera de trabajar las imágenes personales, y a la vez una forma de poner en cuestión la ideología de lo visible. La inteligencia artificial se refiere al cambio de las capacidades *hipomnésicas* que conlleva el uso del ordenador y el video, en el sentido de que la tecnología memorística es una forma de almacenamiento de datos que no se corresponde con la misma noción espacial de la información disponible en el libro (como metáfora del saber). Así pues, para Ulmer, la metáfora específica más probable para reemplazar el libro en el diseño de la interfaz (retórica) es la que se refiere a la realización de películas. Para esta práctica pedagógica se toman prestados recursos de la producción cinematográfica y de la videografía, como pueden ser el montaje (editar, cortar, rellenar huecos) y la puesta en escena (enmarcar); incluso, el argumento de algún film puede ser utilizado en la aventura inventiva del investigador, sería por ejemplo el caso de *Beau Geste*, puesto en práctica en *Heuretics*.

Siguiendo con la reflexión sobre la memoria retórica, Ulmer recuerda que en la *Rhetorica ad Herennium* (III-XVII-XXX), se establecen los marcos de referencia de una escritura mental. Distingue el autor de esta retórica entre una memoria natural, y otra artificial que se refuerza con entrenamiento y algunos preceptos¹⁷. La memoria artificial, concebida como rememoración, como recuperación inventiva de la información, sirve a Ulmer para profundizar en la reflexión y práctica de la memoria como construcción pedagógica y estratégica (Ulmer: 1989:140). La maniobra consiste en dar más peso relativo a la experimentación que a la interpretación. Esta concepción de la *memoria* intensifica y re-elabora la noción de *loci* o *topoi* en su sentido práctico, donde los

¹⁷La memoria artificial está constituida por lugares e imágenes. Llamamos lugares (*locos*) a sitios dispuestos por la naturaleza o por la mano del hombre, de dimensiones reducidas, completos y atrayentes, de la memoria natural: una casa, un espacio intercolumnar, un rincón de la sala, un arco y otras cosas similares. Las imágenes son ciertas formas, marcas o representaciones (*simulacra*) de lo que queremos recordar; por ejemplo si queremos recordar un caballo, un león, un águila nos convendrá colocar sus imágenes en unos lugares determinados. (XVI)

escenarios actuales de nuestras vidas son apropiados como materiales con los que elaborar el guión de una teoría. Así, la información dispuesta al servicio de la hipomnesis es mejor pensarla como evocada que como encontrada en un lugar concreto dispuesto para su recolección. Este tipo de memoria artificial es aquél mismo que Platón veía como una amenaza: los sofistas venden solo los signos e insignias de la ciencia, no la memoria (*mneme*), sólo monumentos (*hypomnemata*), inventarios, archivos, citas, copias, historias, notas, duplicaciones, crónicas, genealogías, referencias; no memoria, sino memoriales, fármacos; la escritura es hipomnesis y no memoria viva.

Ulmer *extrae* heuréticamente de Platón, o mejor dicho, de la lectura de Derrida de Platón en la “Farmacia de Platón” (1972b) y en *Khôra* (1993), el concepto de escritura *coral* y de *corografía* como *método* de trabajo sobre la escritura. *Cora* es la noción de lugar utilizada en el *Timeo*. Una de las contribuciones esenciales del *Timeo* a la filosofía platónica fue añadir entre el ser y el aparecer esta tercera clase de naturaleza, identificada como “espacio” o “receptáculo”: *cora*. Es un tercer género, no una génesis. Marca un espacio aparte con todo lo que, “en ella”, o al lado, o además “de ella”, parece hacer pareja “con ella”. La *cora*, pasada por el aparato retórico de Ulmer, sirve a una estrategia cuyo fin es poner en cuestión las fronteras de la metáfora de la investigación. Esta estrategia, que recibe el nombre de *corografía*, consiste pues, en considerar este “lugar” y su “género” en términos retóricos – como un *topos*. En palabras de Ulmer, para que una retórica se convierta en electrónica, el término y concepto de tópico o topos debe ser remplazado por el de *cora* (Ulmer, 1994:48). De esta manera, el proyecto del *corógrafo* – figura asociada a la del explorador – consiste fundamentalmente, en remplazar el *topos* mismo, no como un escenario particular sino como un *lugar* como tal. *Cora* no es el objeto del relato, sino el asiento, el lugar de recepción y desdoblamiento por el que el relato es un receptáculo, un lugar de inscripción para otro. Así pues, el corógrafo debe tomar partido del cambio de paradigma que supone el paso de la escritura impresa a la memoria de las computadoras, porque precisamente estas memorias (conductivas no abductivas) pueden adecuarse a la noción de *cora* como espacio. La *corografía* – cercana a la coreografía: exceso de danza del significante sobre la semántica –, duplica un término que ya existe en la disciplina de la geografía, produciendo una resonancia que nos devuelve otra vez a la cuestión de la invención retórica. La *corografía* como método basado



en una retórica de la invención se ocupa, por tanto, de la historia del “lugar” en relación con la memoria.

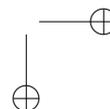
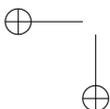
La *hiper-retórica*, atendiendo a esta retórica gramatológica, corresponde a los intereses del geógrafo por “capturar la conexión particular entre gente y lugares”, a la par que plantea problemas para las nociones convencionales de ciencia (Ulmer 1995:40). Y aquí, la *corografía* está diseñada para introducir en las narrativas y argumentos del aparato impreso un código heurístico, para suplementar y reemplazar el código hermenéutico y su tendencia a reducir enigmas a la verdad. La operación retórica implícita en este gesto es la del quiasmo que transforma la X de la marca de lo desconocido en el aspa de la invención.

Subordinando el misterio a la memoria, y los argumentos a los paradigmas, la corografía promete algo más que una alternativa a la formación del concepto como una manera de organizar datos en conjuntos significativos. Promete comprometer las premisas del usuario en el proceso de aprendizaje, abriendo un circuito mutuamente transformador entre juicio y teoría, y a partir de este momento afectar no sólo a las prácticas institucionales del aparato sino a la subjetivización humana. (Ulmer, 1994:202)¹⁸.

El misterio de la X por despejar deja paso a un tratamiento de la memoria en el que este misterio (*mystery*), destinado a ser resuelto por la ciencia, se convierte en *mistoria*¹⁹ (*mystery*). Esta operación, por su parte, sustituye un modelo de narrativa historiográfica basada en el enigma, en la resolución e investigación de un acontecimiento del pasado tratado como un misterio a recomponer, por el de la broma, o la anécdota, con el fin de exponer el modo en que los grandes metarrelatos posicionan al sujeto en una ideología particular.

¹⁸“In subordinating mystery to memory, and arguments to paradigms, chorography promises something more than just an alternative to concept formation as a way to organize data into meaningful sets. It promises also to engage the user’s premises in the process of learning, opening a mutually transforming circuit between judgment and theory, and hence to affect not only the institutional practices of the apparatus but human subjectivation as a well”. (Ulmer, 1994: 202).

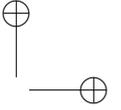
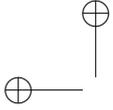
¹⁹Esto forma parte de un plan general más amplio y de difícil traducción en español sobre la historia y la memoria. Partiendo de que del inglés *history*, Ulmer propone hablar de *herstory*, *mystery*, y *my story*. *Herstory*, trataría el feminismo, la raza, clase, religión, nación. *My Story* se concibe como voz media, el narrador se designa a él mismo como narrado por el cuerpo social en el que tiene su nombre propio.



La *mistoria* (*mystory*) incide, a su vez, en la relación del duelo con la investigación. Todos los actos educacionales, observa Ulmer, están relacionados con la relación de duelo entre madre e hijo. La entrada en el lenguaje es una parte del duelo por el que la pérdida de la madre es compensada mediante la adquisición del habla. La investigación conducida por los educadores – la *epistemofilia*²⁰ de la escritura académica – manifiesta en el nivel del deseo la búsqueda del objeto perdido, para resarcirse de la separación de la pérdida de la madre. El duelo, es un proceso asociado a las defensas del niño por la pérdida o separación de la figura materna, es un elemento de la entrada del sujeto en el lenguaje. La alimentación del niño es también un proceso en el que se ponen cosas en la boca; tras la separación del pecho, provee un modo de relación con el mundo externo. El niño asimila la imagen de la madre como un yo ideal, como parte del desarrollo del ego en un proceso que es llamado duelo. En el duelo la idealización como interiorización de la imagen permite al niño aceptar la separación de la madre física. De acuerdo con la teoría del duelo y la melancolía, el niño resuelve el conflicto edípico al internalizar la autoridad de las figuras paternas. Es útil recordar al respecto que Freud caracteriza el súper-ego como una clase de “monumento internalizado”. Lo que viene a decir Ulmer es que existe igualmente una monumentalización del saber reproducida y sustentada por el proceso de investigación y exposición en el terreno académico; que el proceso de monumentalización atañe tanto a la historia del objeto como a su posterior reinscripción en la memoria. En este sentido, el trabajo sobre la teoría y la implicación de la historia personal en la *mistoria* (*mystory*) recupera y pone en primer plano el problema del duelo.

La *mistoria* (*mystory*) intenta ser el género de transmisión que asocia el tiempo catastrófico al tiempo de la invención. Tal carácter temporal se entiende no en términos de sucesión sino en términos de invención. La catástrofe en la historia de la que habla Ulmer tiene una de sus principales influencias en Benjamin, en su filosofía de la historia. La catástrofe de la historia para Benjamin hace referencia a la “oportunidad perdida”. Para Ulmer, no obstante la catástrofe remite no a la nostalgia sino a un momento hacia delante en el tiempo (Ulmer, 1989: 111). Este modo catastrófico de pensar la historia, tomado de Benjamin, se relaciona directamente con el “efecto-fantasma” (Ul-

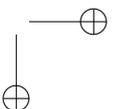
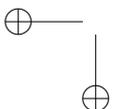
²⁰Sobre esta cuestión ver tanto al libro de Abraham y Torok (1976): *Cryotomie. Le verbier de l'homme aux loups*, Paris, Aubier- Flammarion, como el prefacio de Derrida a esta obra: “Fors”.



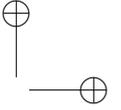
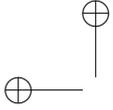
mer, 1989:203) que se refiere al modo en que un texto, principalmente por las figuras de la ironía y la alegoría, puede decir algo más y otro de lo que dice directamente. Escribir deliberadamente con el efecto-fantasma no es repetir el pasado sino permitir pensar en el futuro a través de la reflexión sobre la memoria artificial. Al ver la interpretación misma como una actividad productora de ficción, la deconstrucción ha invertido y desplazado las categorías narrativas del “mostrar” y el “decir”, de la mimesis y la diégesis. En vez de acordar momentos de autoridad metalingüística o de auto-interpretación, este trabajo considera todo lo que el texto dice sobre sí como una alegoría del proceso de lectura. Alegoría que, en este caso, es una alegoría pedagógica y heurética del funcionamiento de las figuras, de las figuraciones y desfiguraciones postuladas materialmente en la memoria.

Bibliografía

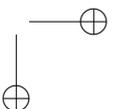
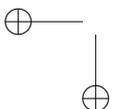
- CAPUTO, John D. (1997): *Deconstruction in a nutshell*. New York, Fordham University Press.—DE MAN, Paul. (1971): *Blindness and insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. University of Minnesota Press, Minneapolis.
- (1979): *Allegories of reading*. New haven and London, Yale University Press.
- (1984): *The rhetoric of Romanticism*. New York, Columbia University Press.
- (1986): *The resistance to Theory*. Minneapolis, Minnesota University Press.
- (1989): *Critical Writings, 1953-1978*. Minneapolis, Minnesota University Press
- (1993): *Romanticism and contemporary criticism. The Gauss seminar and other papers*. Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press.
- (1996): *Aesthetic Ideology*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

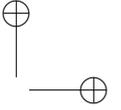
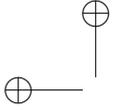


- DERRIDA, Jacques. (1967a) : La voix et le phénomène. Paris, P.U.F.
- (1967b) : L'écriture et la différence. Paris, Seuil.
- (1967c) : De la grammatologie. Paris, Minuit.
- (1972a) : La dissémination. Paris, Seuil.
- (1972b) : Marges de la philosophie. Paris, Minuit.
- (1972c) : Positions. Paris, Minuit.
- (1974): Glas. Paris, Galilée.
- (1975): "Economimesis " en VV.AA Mimesis des articulations. Paris, Aubier-Flammarion.
- (1978a): La vérité en peinture. Paris, Flammarion.
- (1980) : La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà. Paris, Flammarion.
- (1984) : Otobiographies. Paris, Galilée.
- (1986a) : «Pas », en Parages, Paris, Galilée, 1986.
- (1986b): Schibboleth, pour Paul Celan. Paris, Galilée.
- (1986c): Memoirs: for Paul de Man. New York, Columbia University Press.
- (1987a): Psyché. Paris, Galilée.
- (1987b): Feu la cendre. Paris. Ed. des Femmes.
- (1988a): Signéponge. Paris, Seuil.
- (1988b): "Living on: Border lines", en VV. AA. Deconstruction & Criticism, New York, The continuum Publishing Corporation.
- (1989): Jacques Derrida. ¿"Cómo no hablar"? y otros textos. Barcelona, Anthopos.



- (1990a): *Limited Inc.* Evanston, Northwestern University Press.
- (1990b): "Some statements and truisms about neologisms, newisms, postisms, parasitisms, and other small seismisms" en David Carroll: *The states of theory.* Columbia University Press.
- (1991): "Che cos'è la poesia?" in KAMUFF, Peggy (ed.): *A Derrida reader: between the blinds.* New York, Harvester Wheatsheaf.
- (1992a): *Points de suspension. Entretiens.* Paris, Galilée.
- (1992b): « "This strange Institution called literature": an Interview with Jacques Derrida », en *Acts of literature* (Derek Attridge edit.). London-New York, Routledge.
- (1993a): *Passions.* Paris, Galilée.
- (1993b) : *Spectres de Marx.* Paris, Galilée.
- (1994): *Politiques de l'amitié.* Paris, Galilée.
- (1995): *Mal d'archive.* Paris, Galilée.
- (1997) : "Pouvoirs du papier". En, *Les cahiers de Médiologie, Deuxième semestre.* Paris, Gallimard.
- (1998): *Demeure.* Maurice Blanchot. Paris, Galilée, 1998.
- (1999): « Poétique et politique du témoignage », en *Prosopopeya,* Valencia, Instituto de estudios de retórica.
- (2001): *L'université sans condition.* Paris, Galilée.
- HEIDEGGER, Martin. (1959): *Unterwegs zur Sprache.* Pfullingen, Verlag Günter Neske.
- (1967): *Sein und zeit.* Tübingen.
- (2001): *Introducción a la metafísica.* Barcelona, Gedisa.
- KÜCHLER, Tilman. (1994): *Postmodern Gaming.* Heidegger, Duchamp, Derrida. New York, Peter Lang.





- ROYLE, Nicholas. (1995): *After Derrida*. Manchester and New York, Manchester University Press.
- ULMER, Gregory L. (1985): *Applied Grammatology*. Baltimore and London. The John Hopkins University Press.
- (1989): *Teletheory*. New York & London, Routledge.
- (1994): *Heuretics*. London, The Johns Hopkins University Press.
- WARMINSKI Andrej. (1987): *Readings in interpretation*. Minneapolis, University of Minnesota Press.

