

Durão, Fabio. *Teoría en fragmentos: instantáneas de la vida académica*. Traducido por Fernando Urueta Gutiérrez. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2024, 242 págs.

William Díaz Villareal afirma, en la presentación de *Teoría en Fragmentos: instantáneas de la vida académica*, que “lo único evidente en los fragmentos como género es que nada en ellos es evidente” (9) y que “cada fragmento es como una ruina de un mundo ausente” (10). Resulta una tarea espinosa intentar encontrar unidad ante esa ruina de un mundo ausente en este libro que Fabio Durão, ya en el título, entiende como un intento de producir teoría, pero en fragmentos. Sin embargo, para el teórico brasileño, el peligro de escribir fragmentos “está en la promesa casi inevitable de novedad” (52) que el lector inmerso en el tedio podría demandar, en la esperanza de un “nuevo absoluto”. Este ingenuo –y desocupado, diría Cervantes– lector debe verificar, según Durão, que la “lógica de su escritura no es la del sistema, ni la del delirio, sino la de la sedimentación” (10). Es interesante notar que, en la versión brasileña publicada en São Paulo en 2015, el título *Fragmentos reunidos* parecía menos pretencioso, quizá porque en aquel entonces Durão no estuviera seguro de que su libro se configuraba como un claro ejemplo de teoría, siguiendo el modelo de Walter Benjamin con *Dirección única* y de *Minima moralia* de Theodor Adorno, como Díaz subraya en su presentación. Hace diez años, quizá Durão no tuviera tan evidente lo que afirma en el fragmento cincuenta y siete, que “el título es la primera lectura de una obra” (80).

El texto de Durão está dividido en cuatro partes: “Río – Durham (NC)– Berlín: un diario de ideas”, “Flashes de la vida académica”, “Teoría en pedazos” y “Apéndices”. Estas partes señalan el recorrido que el autor emprendió por diferentes países y destacan la fuerza del espacio y de las ideas que forjaron su pensamiento en cada *locus*. No es casualidad que uno de sus apéndices tenga como título “Apuntes de un brasileño en Nueva Delhi”, uno de los lugares más pintorescos visitados por un intelectual habituado a desplazarse. Esto



significa que, entre Brasil, Europa, Estados Unidos o Asia, el tiempo histórico, si lo concebimos como una composición dialéctica de temporalidades que no están orientadas hacia la misma dirección, está inevitablemente en la base de sus fragmentos. La mirada de Fabio Durão, como latinoamericano que vivió en diferentes momentos en los Estados Unidos, nos hace notar, por ejemplo, que este país, que dispone de las mejores universidades del mundo según los *rankings* mundiales, es el centro de la industria cultural. Resulta interesante pensar que Adorno escribió su *Minima Moralia* a partir de su exilio en Inglaterra y los Estados Unidos con la mirada de un autor europeo. En un sentido similar, este libro de Durão presenta el punto de vista de un latinoamericano que puede observar, tanto en los Estados Unidos como en Alemania, lo que probablemente un europeo no percibiría y rechazar o alabar lo que un nativo ignoraría.

En la “Nota introductoria”, Fabio Durão comenta que “la escritura de todos [los fragmentos] me dio un gran placer; al final, terminaron siendo un medio para conversar y discutir con amigos y colegas” (17). De hecho, es lo que pasa. Mientras preparaba esta reseña, leí, releí y estuve de acuerdo o en desacuerdo en diferentes momentos, pero siempre me sentí como en una charla amigable y profunda con el profesor de la Universidad Estadual de Campinas. El diario –a veces muy– íntimo que Durão nos presenta en su libro parte en muchos momentos de afirmaciones polémicas pero que, con una lectura aguda, no solo resultan coherentes sino también desestabilizan pensamientos que concebíamos como absolutos e irrefutables. Por ejemplo, al afirmar en el fragmento tres que en sus pésimas interpretaciones de una sonata de Beethoven es donde hay más música, pues reina “la voluntad del yo” frente a las reproducciones perfectas de grandes intérpretes que no escapan de los medios técnicos de reproducción, el teórico invierte el juego en el que parecía confrontarse la mediocridad con la genialidad, para así enseñarnos que los grandes intérpretes pertenecen inevitablemente a una industria basada en la reproductibilidad técnica. Dicho de otro modo, la perfección de los grandes intérpretes guarda dentro de sí una especie de barbarie, si seguimos un punto de vista adorniano.

Al fin y al cabo, como afirma Durão en el fragmento nueve, a partir de Benjamin, la “renuncia al yo” hace parte de un proyecto amplio. Este tema vuelve en el fragmento veintitrés, cuando el narcisismo de las fotografías hechas en monumentos como la Torre Eiffel, más allá de la nítida opresión

de clase que impone, también se adecua a una homogeneización acrítica que sigue la lógica de la reproducción. Es como si París se hubiera convertido en un simulacro de la Torre Eiffel, y fuera prácticamente imposible acceder a ella fuera de esa imagen espectacularizada.

Esa lógica también tiene que ver con el mundo universitario. Como el autor afirma en “Flashes de la vida académica”, en el fragmento jocoso “Call for papers” –que podemos comparar a los famosos “19 principios para crítica literaria” de Roberto Schwarz–, los eventos y las revistas parecen convocar manuscritos que hablan de *whatever*, ya sea por la vía de los *Whatever Studies*, ya sea por *The Post-Whatever*, resultando, como afirma Durão, en trabajos que serán leídos por *whatever reader*. Actualmente, una solución emprendida por muchos investigadores es adherirse a los estudios culturales, como una especie de validación de lo que un grupo determinado está produciendo. Sin embargo, como afirma Durão, esos investigadores ejercen “una violencia interpretativa en distintos órdenes” que “no respeta la unidad del todo, magnifica ciertas partes e ignora otras” (205). No obstante, no es una tarea fácil ir contra la corriente de un sistema que viene estableciéndose desde hace décadas.

Como no podría ser de otra manera, el fragmento trece –número del partido de Lula da Silva– expresa una crítica a la teoría marxista, que, para Durão, debe ser repensada. El teórico subraya cómo en la actualidad la iconografía marxista nos resulta arcaica. El proletario es pequeño, flaco, de overol y boina, mientras que el burgués es grande, con sombrero de copa, gordo. Aunque para el teórico esta es la realidad de los Estados Unidos, podemos, asimismo, transferirla a los países latinoamericanos, como México, Colombia y Brasil –pese a que Durão afirme que la lógica aquí es aún más complicada –: “los pobres son obsesos; su dieta está hecha de productos industrializados”, mientras que los ricos “consumen lo natural [...] *organic food*. Tampoco fuman, y gastan horas en los *gyms* para continuar delgados” (30). Con un discurso jocoso, Durão revela cómo el marxismo parece no conversar con la realidad de los pobres del siglo XXI. Así pues, la lógica capitalista ha cambiado y parece que el sistema político y el campo de izquierda no lo han comprendido bien. Sin embargo, me pregunto si los que se denominan marxistas en los estudios literarios en la actualidad efectivamente han leído a Marx, si conocen su obra o si reproducen análisis simplistas que no comprenden las fuerzas que se desarrollan en la sociedad,

en la historia y en la literatura, y hasta qué punto los intelectuales indagan cómo “el discurso centrado puramente en la raza o el sexo ha sido incorporado tan fácilmente por el sistema económico” (116).

Aunque Durão no entre en este tema, creo que la teoría marxista en los estudios literarios parece haberse renovado en los estudios postcoloniales. Durão no está de acuerdo con ese postulado, pues para él “los estudios postcoloniales tienen como presupuesto fundamental una incomunicabilidad, una incompatibilidad casi ontológica entre los países desarrollados y el Tercer Mundo” (186). En otras palabras, esta sería una visión deformada de cómo el mundo se organiza, “pues permite que prácticas y manifestaciones geográficamente heterogéneas sean interpretadas como si remitieran a formas de ser en el fondo incommensurables” (186). ¿Pero eso se daría sistemáticamente entre los postulados de los principales teóricos postcoloniales?

Abordemos ahora el tema de la teoría. Como el autor afirma en el fragmento veintiséis, los “intelectuales brasileños son en el fondo agentes de aduana. Dejan entrar las teorías que les parecen adecuadas al espíritu nacional y silencian, o denigran, aquellas que no les interesan” (46). Esta afirmación podría parecer contradictoria si pensamos en Brasil como un país que mantuvo una fuerte expansión universitaria en las últimas décadas con una supuesta descentralización del pensamiento forjado en las universidades de Río de Janeiro y São Paulo. Sin embargo, Durão remarca lo que escribí en el párrafo anterior sobre las teorías que se dicen “marxistas” o “sociológicas”. Investigadores de la Universidad de São Paulo y los herederos de esa tradición siguen revelándose detentores del objeto que estudian y repitiendo, en las asociaciones y congresos del área, una lógica de la repetición de aplicación de teorías, especialmente, en los eventos que celebran las efemérides de autores canónicos. Esos críticos “experimentan celos por quienes se creen con el derecho a hablar de ellos, a menudo con superficialidad” (155), como si no hubiera espacio para lecturas en competición. Sin competición solo queda “un riguroso impresionismo crítico” (166), como en la conferencia que Durão destaca en uno de los fragmentos finales del libro.

En efecto, Fabio Durão no es el detentor de la obra de Theodor Adorno en Brasil y tampoco del concepto de industria cultural, pero es una de las voces fundamentales en la actualidad para comprender el tema. Por ello, el autor empieza el fragmento treinta y siete diciendo que “el concepto de industria cultural se convirtió en uno de los más importantes en las ciencias

humanas. Su fuerza viene de su naturaleza interdisciplinaria” (58). El autor también afirmaría en *Novas palavras da crítica III* que, a partir de una caracterización adecuada de la industria cultural, es posible derivar una conducta crítica para toda la vida. Es decir, Durão problematiza la lógica del mercado a partir del concepto de industria cultural, subrayando que, en las últimas décadas, los cambios han sido profundos, sobre todo con la popularización de la *internet* y de los *youtubers* y *tiktokers*. Aunque Durão no sistematice largamente sus ideas sobre la industria cultural presentes en varios de sus textos, el concepto está en toda la obra como *background teórico*. No es casualidad que, en el fragmento cuarenta y cuatro, el autor afirme que el pensamiento de Adorno, publicado en los años de 1950, sigue expandiéndose y explicando lo que pasa en una sociedad cada vez más homogénea “y llena de mala ficción” (66). Eso, evidentemente, sin perder de vista que subyacente al concepto de industria cultural está el “proceso de inserción de todas las actividades humanas dentro de la lógica de la ganancia y de la autovaloración del capital, que es la esencia del capitalismo, el gran *telos* de toda la sociedad” (231), como afirma en *Novas palavras da crítica III*. Los fragmentos de Durão son coherentes con su punto de vista teórico. Ahí está quizás una unidad entre la ruina del mundo ausente, ya sea cuando analiza por qué nosotros, latinoamericanos, le damos tanta importancia a objetos como un paraguas, ya sea al afirmar que a lo largo de su carrera ha aprendido que “hay formas de leer la basura” (90) de la industria cultural.

Si, por un lado, Durão afirma que la “dialéctica no se puede definir” (13) y que “cualquier argumento puede ser deshecho, contradicho, negado, destruido, reducido a nada” (89), resulta complicado intentar refutar su pensamiento frente a cuestiones que a primera vista parecen banales. Particularmente, no estoy de acuerdo con la afirmación de que las rectas en la arquitectura modernista sean “el agente de la exclusión social” (98) y supongo, como su colega descrita como una “linda francesa”, que las curvas europeas son una “simple continuidad del dominio de clase” (98). Sin embargo, para Durão lo que importa es la tensión dinámica y dialéctica que la negatividad aporta.

En esa *Teoría en fragmentos*, la teoría tiene un espacio fundamental. Hay fragmentos sobre los estudios culturales, sobre el marxismo, la dinámica del *close reading*, un debate sobre el canon. No obstante, para Durão, el problema está claro: “los objetos en el mundo contemporáneo no se dejan analizar” (107), lo cual merece una reflexión sobre el concepto de arte: “la

obligación estructural para el sujeto de hacer que el movimiento del mundo se detenga y, en silencio, darles tiempo a las cosas para que hablen” (97). Así, podríamos acabar con lo que Durão denomina “comerciante de la cultura”. Los gritos en una plaza de mercado ofreciendo a “Clarice y el *indecible*”, a “Machado de Assis dialógico”, a “¡Derridaaa, Derridaaa! ¡Listo para llevar!” o a “Adorno y la educación” (168) subrayan la crisis que la aplicación de la teoría impone a los estudios literarios.

Desde mi posición embrionaria, en la primera etapa propuesta por Fabio Durão, como un intelectual con “poco bagaje, pero mucho entusiasmo” (217), solo me resta indicar la lectura de esta *Teoría en fragmentos* como uno de los más bellos y polémicos textos teóricos publicados en las últimas décadas. Espero que el texto de Durão pueda alcanzar a más lectores en el universo hispano y que él se reconozca como uno de los teóricos más agudos del siglo XXI.

Wagner Monteiro

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Obras citadas

Durão, Fabio. *Teoría en fragmentos: instantáneas de la vida académica*.

Traducido por Fernando Urueta Gutiérrez. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2024.

—. “Indústria cultural”. *Novas palavras da crítica iii*. Editado por José Jobim y Nabil Araújo. Rio de Janeiro, EDUFF, 2024.