

LO QUE SOBRA
DAMIÁN
TABAROVSKY

Autoría

Damián Tabarovsky

Corrección

Sonia Berger

Diseño de la colección

Maite Zabaleta

Maquetación

Zuriñe de Langarika

Ilustración de la contracubierta interior

Iñaki Landa

Impresión

Alvanova

Printed in Spain

Edición

consonni ediciones

C/ Conde Mirasol 13-LJ1D

48003 Bilbao

www.consonni.org

ISBN: 978-84-19490-18-6

Depósito legal: BI 01311-2023

Primera edición en consonni: noviembre de 2023, Bilbao

Edición original: *Lo que sobra*, publicada por Mardulce Editora, 2023, Argentina

© Damián Tabarovsky, 2023

c/o Indent Literary Agency

www.indentagency.com

© de esta edición, consonni ediciones, 2023

consonni es una editorial interdependiente con un espacio cultural en el barrio bilbaíno de San Francisco. Desde 1996 producimos cultura crítica y en la actualidad apostamos por la palabra escrita y también susurrada, oída, silenciada, declamada; la palabra hecha acción, hecha cuerpo. Ambicionamos afectar el mundo que habitamos y afectarnos por él. Escrito en minúscula y en constante mutación, consonni es una criatura andrógina y policéfala, con los feminismos y la escucha como súperpoderes. Nos la jugamos en las distancias cortas.

ÍNDICE

7 _ **Lo que sobra**

41 _ **La guerra civil solapada**

55 _ **Vanguardismo académico**

77 _ **Sin embargo**

LO QUE SOBRA

I.

“En la actualidad no hay más forma de que algo sea feo o repugnante. Incluso la mierda es bella.” La frase es de Michel Leiris, y bien podría ser el epígrafe de este artículo, si no fuera que no me gustan los epígrafes. Leiris escribe esto casi un siglo atrás, en una “actualidad” –la suya, que tal vez ya no sea la nuestra– que viene a decirnos dos cosas: una, que no hay nada que no pueda ser reabsorbido por el capitalismo. Dos, que el arte de vanguardia se hace con mierda. Comencemos por el comienzo, es decir, por el final. Por la segunda afirmación. 1933, año conocido por múltiples razones, también porque Bataille publica *La noción de gasto*, como modo de crítica a la “insuficiencia del principio clásico de utilidad”. La vanguardia es ante todo una forma de pensar, de leer. Bataille prácticamente no habla nunca del arte de vanguardia, del arte que se practicaba en su actualidad. Pero lee el arte, de las Cuevas de Lascaux en adelante, y mucho más aún, lee la producción humana toda entera*

* CUADERNO DE NOTAS: ¿Habrà allí una influencia explícita –o secreta– de Marx sobre Bataille? Debería seguir ese rastro, que termina –o casi– en Jean-Luc Nancy, en *La comunidad inoperante*, que no podría haber sido escrito sin Bataille. Aunque tal vez sea injusto colocar a Nancy en la estela de Marx (nota dentro de la nota: repensar la tradi-

de manera vanguardista. Escribe Bataille: “nuestros propios hombrecitos primitivos –nuestros niños– no son ‘creativos’. Cuando pintarrajean no es con vistas a ‘crear’ algo, sino más bien para violar la superficie. Sus instintos obedecen al más puro sadismo. Les encanta arrastrar sus dedos sucios por las paredes. Les gusta desfigurarlas”. Leer de un modo vanguardista implica suponer que las personas en la prehistoria no hacían pinturas rupestres, no representaban animales, ni a ellas mismas en su vida cotidiana, sino que, sobre todo, extraían placer en mancharse los dedos, en ensuciarse, en arrastrar las manos por la superficie rocosa, en lastimar sus yemas; dicho en otros términos, hacían obra con la mugre, con lo que sobra, con lo que no tiene función, con la mierda. La vanguardia, antes que obra, se vuelve interpretación*.

En sentido estricto no hay obras vanguardistas, hay interpretaciones vanguardistas. Lecturas vanguardistas. La vanguardia, entonces, se vuelve paradójica.

ción cristiana de Nancy a la luz de Bataille y Marx). ¿Pero cómo pensar ese otro comunismo, ese comunismo otro –la comunidad de los que no tienen comunidad– sin Marx?

* CUADERNO DE NOTAS: Acercar a Bataille con Duchamp, ¿tarea imposible? El arte nunca es retinal, no entra por los ojos, diría Duchamp, es un nominalismo pictural. Es una interpretación. La obra es siempre una *excusa* para decir otra cosa, para pensar otra cosa. Por lo tanto, la interpretación es siempre desplazamiento: no se lee hacia adentro, se lee hacia el costado.

Es la paradoja misma: si la vanguardia es una forma de leer, entonces la vanguardia trata siempre, pese a ella, con el pasado. Porque incluso si vive en la ilusión del presente, al ser el presente la desembocadura o la reformulación o la crítica del pasado, es entonces con el pasado con quien tiene que vérselas. Leer es siempre pensar hacia atrás. Pero leer es también y ante todo corregir. Leer, para el vanguardista, es siempre leer en contra*. Leer en contra del pasado, pero también en contra del presente. Leer se vuelve la introducción al futuro. ¿Es el futuro el que llega o somos nosotros los que vamos hacia él? Ni lo uno ni lo otro. La condición de la lectura de vanguardia es la espera activa. Reside en dar testimonio de esa doble condición paradójica. La lectura se vuelve así fantasma –*Fantasma de la vanguardia*–***: el fantasma como quien tiene la capaci-

* CUADERNO DE NOTAS: Debe ser por eso el encanto de los libros que se titulan con la palabra “contra” (Contra esto, Contra lo otro, Contra lo de más allá). De la misma forma en que es extraordinario el efecto de los libros que indican el adverbio “hoy”, como “Literatura alemana de hoy”, “Poetas de hoy”, o incluso colecciones llamadas “Temas de hoy”. Hay en ese “hoy” un irremediable envejecimiento prematuro que lleva al libro a un destiempo esencial. Del mismo modo que esos “Contra...” reducen el sentido a una acción negativa, que tiende a no poder desplegarse dialécticamente. Sin embargo (nota dentro de la nota: realizar un elogio del “sin embargo”) esa insuficiencia se vuelve radical bajo el efecto de la lectura de vanguardia.

** CUADERNO DE NOTAS: ¿Está “mal” citarme a mí mismo?

dad de ser testigo del futuro. Esa lectura nos exige la máxima sospecha frente al presente, pero también la máxima ironía ante el pasado, y la máxima desconfianza con el futuro. Esa lectura se inscribe en un no lugar, o mejor dicho, en un lugar inexistente, imaginario, un lugar por venir, por llegar; se establece como

Detrás (o delante) de cualquier vanagloria, el riesgo real es que el pensamiento se convierta en un sistema cerrado, autorreferencial, y que las categorías pierdan capacidad explicativa. Pero pienso en *Literatura de izquierda* y luego en *Fantasma de la vanguardia*, es decir, en mí, en mí mismo escribiendo esta nota, y las cosas no funcionan así. Por supuesto que hay, de un libro a otro, y también de los libros de ensayo a las novelas que escribí, un retomar, un reformular, y también un desvío sobre el que vuelvo (nota dentro de la nota: sin embargo, habría que establecer una crítica y una sospecha al ideal de coherencia). Pero la diferencia clave es que ni *Literatura de izquierda* ni *Fantasma de la vanguardia* son categorías teóricas, ni mucho menos categorías explicativas, y si lo fueran, serían categorías que no explican nada. Son, más bien, la puesta en escena de una cierta subjetividad, de una cierta sensibilidad, o, incluso también, la puesta en escena de un deseo (nota dentro de la nota: avanzar con la idea de “puesta en escena”. Seguir intercambiando con C. M. –es decir, seguir escuchándola– conversaciones sobre teatro). Por lo tanto, la (auto) referencia se vuelve pertinente siempre y cuando permita la construcción de un camino sólido de reelaboración de las ideas que se fueron expresando de un libro a otro.

lazo de la comunidad inoperante de los que no tienen comunidad. En esta línea, cada lectura –es decir, cada escritor, cada artista, cada intelectual– inaugura una comunidad. Pero este gesto inaugural no funda nada, no conlleva ningún establecimiento, no administra ningún intercambio; ninguna historia de la comunidad se engendra allí. Se inaugura como interrupción. Pero al mismo tiempo la interrupción compromete a no anular su gesto, a recomenzarlo otra vez. La comunidad invisible donde se escribe y se inscribe aquello llamado *Literatura de izquierda*, la comunidad literaria que se instituye de manera imaginaria, pertenece a la tradición del don; pero no del don supuesto como un intercambio de intereses, como la economía política de la dación; tampoco a la tradición vanguardista –en el sentido precisamente de Bataille– del don como *potlatch*, como liberador de energías reprimidas. La comunidad inoperante, tal como quisiera imaginarla aquí y ahora, va más allá de la lógica de la vanguardia histórica: supone al don de la literatura, del arte y de la reflexión intelectual como una interrupción, como la interrupción de su propio mito, como la puesta en cuestión recursiva de su propio deseo: lo que viene a donar la literatura es su propia inoperancia, su incapacidad para convertirse en mercancía. La comunidad inoperante supone la institución literaria del porvenir entendido como demora, como suspenso, como el paso más allá; su existencia no necesita de pruebas, ni siquiera necesita fe o creencia, en esa comunidad negativa la lectura no se impone bajo el modo de la distribución, ni en el de la circulación, sino como la

generalidad imaginaria de la particularidad. Se expresa como indeterminación. Quien pertenece a la literatura de la comunidad inoperante, integra la comunidad de los que no tienen comunidad.

Si la lectura vanguardista o, dicho de otro modo, la lectura como vanguardia implica una espera activa, se hace necesario entonces detenernos en la cuestión de la temporalidad. ¿Cuál es el tiempo de la espera? ¿Y el de la espera activa? Es decir, ¿cuál es el tiempo de la paradoja? Porque ese tiempo paradójico como forma de desarticular la sintaxis dominante, la lengua sin atributos del mal, la lengua burocrática de la crueldad; ese tiempo paradójico, entonces, es el tiempo de la espera activa, el tiempo de la espera activa de la justicia radical. Ese tiempo, pues, aquí y ahora, entre nosotros, es el tiempo del *impasse**. El *impasse* es un tiempo movido por una dialéctica sin finalidad, es de-

* CUADERNO DE NOTAS: ¿Debería dejar rastros de mis deudas? De mi deuda, en este punto, con *Conversaciones en el impasse* (Colectivo Situaciones, Buenos Aires, 2009), pero también, con *Témoins du futur*, de Pierre Bouretz. Deudas que se saldan como un choque, no como una articulación, como un ensamblado, un consenso. El choque entre la noción de *impasse* y la filosofía del mesianismo. Bouretz comienza su libro con una frase brutal y a la vez cierta, tan cierta: “El siglo xx [...]: un cementerio del futuro”. Es la paradoja del choque frontal entre el futuro y el *impasse* (nota dentro de la nota: ¿será por eso que la frase de Kafka –“Hay esperanzas, pero no para nosotros”– me resultó siempre de un optimismo insoportable?).

cir, el de una expansión sincrónica, no lineal, no temporalmente lineal. No es el tiempo de lo que aún no terminó de morir y de lo que aún no acabó de nacer, o mejor dicho, no es esa la forma en la que propongo pensar la temporalidad de la paradoja entre futuro e *impasse*, sino como un tiempo en el que coexisten elementos de hegemonía capitalista y elementos de contrapoder*. La literatura se vuelve de izquierda cuando cuestiona la acumulación: la lengua como despilfarro, como derroche. No como gratuidad –cuestión moral– sino como derroche, como malgasto. El despilfarro no es un estilo –no es barroco–, no es una pose –no es teatral–, no es una fiesta –no es un acontecimiento–, ni mucho menos es una locura –no es lo otro de la razón–. No, nada de eso. El derroche es una estrategia. Una estrategia profundamente intelectual. Es un plan conceptual. Requiere mapas y métodos, como una operación de boicot. Boicot de la lengua del capitalismo**. Se lleva a cabo un estudio, se sopesan los

* CUADERNO DE NOTAS: Finalmente se hace explícito que, aquí y allá, antes y ahora, no me dediqué a otra cosa que a pensar esa tensión, cuyos nombres varían (capitalismo/revolución, neoliberalismo/resistencia, dominación/sintaxis como derroche, *mainstream/Literatura de izquierda*, convencionalidad/anarquismo), es decir, a pensar esas sinonimias o, para definir las mejor, esos desplazamientos como forma de rechazo a lo dado. La literatura como un contragolpe a la época. Nuevamente, como forma de invocar una justicia radical.

** CUADERNO DE NOTAS: ¿Estaré expresando alguna forma

riesgos, se traza una prospección y se le pone un palo en la rueda a la sintaxis de la acumulación. Se la hace descarrilar. No solo la acumulación, sino también el intercambio queda abolido. Y cuando eso ocurre, luego de la lectura queda solo la experiencia de atrapar lo poético en lo histórico, lo eterno en lo transitorio.

Volvamos después de este largo *excursus* a la frase de Leiris, a las consecuencias que debemos tomar de esa frase; la capacidad del capitalismo de reabsorberlo todo, y la capacidad de la vanguardia de hacer arte con la mierda. Con la mierda y más allá: con lo que sobra. Con desperdicios, basura, los restos que arroja el capital. Pedazos de madera en los collages, mingitorios y ruedas de bicicletas sobre taburetes. Pero también con ruidos, como el tambor tomado de una manifestación callejera en la *Décima Sinfonía* de Mahler*, y luego el sonido sincopado de la Escuela de

de *melancolía de izquierda* (Enzo Traverso *dixit*)? No lo sé. Sé, en cambio, de la necesidad urgente de reponer la noción –es decir, la praxis– de lucha teórica (nota dentro de la nota: repasar esa tradición, de Lenin –“sin teoría revolucionaria no hay práctica revolucionaria”– a Althusser, pero también, en otra dirección, en Adorno –¿se puede pensar la negatividad como praxis? ¿Cómo el acto de no pasar al acto?–. Releer *Théorie et pratique*, las clases de Derrida de mediados de los setenta).

* CUADERNO DE NOTAS: La historia de ese tambor permite extraer conclusiones que van más allá de las vanguardias históricas y que llegan hasta el pop. En sus *Recuerdos*, Alma Mahler describe una escena junto a Gustav Mahler,

que a mí siempre me pareció fundante de cierta tradición. Están en el Hotel Majestic de Nueva York en el invierno de 1908, y escribe: “Al oír un ruido confuso, nos asomamos a la ventana y vimos una larga procesión por la ancha calle que bordea el Central Park. Era un cortejo fúnebre de un bombero, de cuya heroica muerte nos habíamos enterado por los periódicos. Los que encabezaban el cortejo estaban casi directamente por debajo de nosotros cuando la procesión se detuvo y el maestro de ceremonias avanzó y pronunció una breve alocución. Desde la ventana del undécimo piso solo podíamos conjeturar lo que decía. Hubo una breve pausa y luego un golpe de tambor enfundado, seguido de un silencio de muerte. Luego la procesión siguió su camino y todo terminó. La escena nos arrancó lágrimas y miré ansiosamente hacia la ventana de Mahler. También él se había asomado por la ventana y por su rostro corrían las lágrimas. El breve golpe de tambor lo impresionó tan profundamente que lo usó en la *Décima Sinfonía*”.

A mí se me hace que ese día comenzó el pop. Por supuesto, cualquier corte histórico es arbitrario, puede ser en un momento o en otro, y nunca es producto de un acto aislado (nota dentro de la nota: cuestionar el mito liberal del artista genial. Ver *Contra el cliché. Genio y técnica en la poesía*, de Julieta Marchant) sino que forma parte de un proceso complejo por el que una época se reformula, hay un quiebre y, por esa grieta, como un acontecimiento o como el viejo topo de Marx, irrumpe la novedad. Pero en la escena de Mahler se atisban varios de los rasgos que, luego, van a reaparecer en las vanguardias históricas, y a mediados del siglo xx en el pop propiamente dicho: la

inclusión de lo bajo en lo alto (el tambor callejero en la *Décima Sinfonía*), la centralidad de los medios masivos (“cuya heroica muerte nos habíamos enterado por los periódicos”); la ciudad como escenario definitivo (El gran Hotel, el undécimo piso); la ficción de la vida tocando al arte sin mediación intelectual alguna.

Ahora bien, si el borramiento de fronteras, si la inclusión de lo bajo en lo alto (y viceversa) hubiera significado solamente eso, la posibilidad redundante de hacer lindar ambos bordes, de igualar un extremo con el otro, de que cada tradición se apropiase –vía citas– de rasgos de la otra; el pop no hubiera tenido interés alguno. Pero si la cultura pop tuvo alguna fuerza corrosiva fue por ir más lejos que esa mera alteración de los factores. En sus mejores momentos el pop ha sido una verdadera pedagogía capaz de señalar el impensado de cada tradición. Su fuerza residía no en afirmar que alto y bajo son lo mismo, que no hay diferencia entre uno y otro; sino que, aceptando esa diferencia, demostraba radicalmente que siempre en lo alto se encuentra algo de lo bajo, que siempre en la filosofía hay *bêtise*, y que el tarareo de una tontuela canción de amor también encierra dramas de profunda tragedia. En el pop existió siempre un conflicto irresuelto entre una dimensión crítica, contracultural, inasimilable, y una eficiente adaptación al mercado y al consumo (su encanto residía en que no se sabía dónde empezaba una faceta y dónde terminaba la otra). Era en esa doble pertenencia donde se jugaba su encanto perturbador. ¿El pop era idiota o subversivo? Probablemente ambas cosas a la vez. Esa época parece haber terminado. Terminado dos veces. Primero,

Viena. E, incluso, volviendo a la plástica, el suprematismo, el *Cuadrado negro* de Malévich, como forma de expresión de una demasía, la introducción en el cuadro de lo que el arte deja afuera. La vanguardia, en su programa de destrucción del arte, encuentra su destino en lo que sobra, lo que está demás, lo que está afuera, lo dejado de lado. El nuevo arte subvierte al arte, es decir, el arte se vuelve subversión bajo el modo de lo informe, lo monstruoso, la ironía radical, la pa-

porque el pop, el capitalismo de masas y la democracia formal, entre otras causas, acabaron con la alta cultura. Y si algo pervive de esa vieja tradición, lo hace disfrazado de *kitsch*, de caricatura de sí mismo. Hoy es imposible encontrar lo bajo en lo alto, porque lo alto no tiene ya razón de ser. Pero, en segundo lugar, terminó porque el ciclo del pop parece también haber llegado a su fin. Esa pedagogía que aconteció entre, digamos, Mahler y Warhol, tampoco tiene demasiado sentido hoy. Más allá del pop –o mejor dicho más acá– aconteció el triunfo universal de lo mediático, de los flujos informativos, de la estética universal del *online*. Y las (auto) denominadas redes sociales. El pop ironizaba con lo mediático, pero los *mass media* y las redes sociales no ironizan: arrasan. Los medios de comunicación y las redes sociales tomaron lo pop pero para quitarle su contenido subversivo, su aspecto lúdico, su invitación a leer siempre en segundo grado (nota dentro de la nota: Lacan: “el sentido es siempre doble sentido”). Encontrar lo trivial en lo sublime era el mérito del pop. Pero este es el tiempo donde solo hay lo trivial en lo trivial. Y afuera, la literatura, claro; sola en su negatividad.

leta de colores mal usada, los rostros desfigurados, los sonidos convertidos en explosiones, etc., etc., etc*. Lo que sobra, lo que está de más, lo que está afuera, no son solo los tópicos que elige el arte de vanguardia, no son tampoco únicamente las herramientas que usa, menos aún son solo las estéticas y sus nombres (*Ready-Made*, dodecafonismo, surrealismo, etc.) no, no es solo eso, es algo más, algo definitivo y crucial para el siglo xx, y, tal vez, para nuestra época: en lo que está de más, en lo que sobra, no solo se juega la crítica al presente –a esa “actualidad” de la que habla Leiris– que para él no es otra cosa que la herencia de la gran burguesidad del siglo xix, sino que también se juega la posibilidad de la liberación; liberación de los sentidos, de las pulsiones, de la percepción normalizada. Walter Benjamin no es por supuesto ajeno a esta escena y, entonces, es posible afirmar que en lo que está de más no solo se juega la posibilidad de liberación de los sentidos, las pulsiones y la percepción burguesa, sino que en lo que sobra se juega la redención. El propio mesianismo es lo que está de más. Lo que está de más es la vanguardia y la revolución, es decir, el futuro mismo de la humanidad; de la humanidad –y el arte– redimida. Para el arte de vanguardia y para la vanguardia política lo que está de más es el centro ético de la vida: la justicia radical.

La vanguardia, desde esa lateralidad constitutiva, trae al centro lo que está de más, lo sobrante, la

* CUADERNO DE NOTAS: Mejor detenerse aquí en esta descripción, archiconocida.

basura, los desechos. Otro tanto ocurre con la revolución*. Trae al centro esa masa informe llamada pueblo, proletariado, campesinado, o de otras muchas otras maneras que remiten a un afuera, a un abajo, un exterior, una disfuncionalidad, pero también y sobre todo, a una potencia, un despliegue por venir, un contrapoder. O mejor dicho: más que traer al centro (acción en la que uno –el que trae– es activo, y el otro –el que es traído– pasivo), la vanguardia y la revolución acogen eso que, desde el margen, toma un carácter instituyente y se vuelve central.

De una u otra forma, con todas las contradicciones internas mencionadas, al arte establecido y,

* CUADERNO DE NOTAS: Ni falta hace mencionar que la relación entre vanguardia estética y vanguardia política estuvo siempre marcada por tensiones y contradicciones, muchas veces terminales, irreductibles. Es ese un largo debate, sobre el que se ha escrito mucho, no es mi intención avanzar por ese camino. Queda preguntarse (nota dentro de la nota: pero eso implicaría escribir otro libro, no este, un libro entero sobre eso) hasta qué punto la vanguardia política –el Partido de vanguardia– una vez institucionalizado en el poder, continúa siendo de vanguardia. Es decir, si la tensión entre vanguardia estética y vanguardia política se vuelve irreductible solo cuando se transforma en tensión entre vanguardia estética y poder centralizado en el Partido. (Nota dentro de la nota: ¿hay rasgos en lo que estoy diciendo de la utopía de la revolución permanente? En caso de que alguna vez escriba ese otro libro, no es posible hacerlo sin recurrir a Trotsky.)

partiendo de allí, al capitalismo mismo, se lo derroca colocando en el centro a lo que sobra, a lo que está de más. Lo que está de más es la gran categoría mítica de la primera mitad del siglo xx*. El futuro promisorio** se hace en nombre de lo que sobra; en nombre de lo que sobra y para lo que sobra. Eso, de ese modo, no había ocurrido nunca antes en la historia, e implicó un cambio político-estético-conceptual de alcances inimaginables. La mierda, los pedazos de madera, los mingitorios, los ruidos, la basura, como también el obrero, el trabajador, el proletario, el campesino, el iletrado, el sucio, el roto, el otro, pasan a ser los motores del arte y la vida emancipada; el motor de la liberación, de la igualdad, de la justicia. Lo que está de más se vuelve lo justo, la justicia radical, el núcleo duro de la ética. No hay futuro sin la basura redimida. La basura que pierde su condición de basura, lo que sobra que deja de sobrar, lo que deja de estar demás, lo inasimilable vuelto cotidiano. Lo que está de más entonces es el puro gasto, el derroche, el despilfarro extremo. Lo que está de más es siempre el anticapitalismo. La negatividad. Lo que impide el intercambio, la acumulación. Lo que deja desnudo al capital, lo que

* CUADERNO DE NOTAS: En el caso argentino, ¿hay alguna otra imagen más poderosa de eso que la de las patas en la fuente?

** CUADERNO DE NOTAS: Pero para las vanguardias estéticas ese futuro es el presente (nota dentro de la nota: desarrollar la idea de que para las vanguardias no hay futuro: la vanguardia artística se escribe siempre en presente).

devela la verdad última oculta bajo el fetichismo de la mercancía.

II.

Avancemos hasta el comienzo, a la frase de Leiris. A la doble condición de la vanguardia de hacer arte con mierda, con lo que sobra, y a la capacidad del capitalismo de absorberlo todo, de volver bella hasta a la mierda. ¿Cómo pensar esa doble condición en nuestra contemporaneidad? Propongo reflexionar en torno a la noción de *inversión*, un nuevo caso de doble condición, en tanto “acción de invertir una cantidad de dinero, tiempo o esfuerzo en una cosa”,* como también la “acción de invertir el orden, la dirección o la posición de una cosa”. En las últimas décadas el capital ha apostado a la *inversión*, a la *inversión* del sentido de las palabras, que no es otro que el sentido de la acción**. El modo de acumulación del capital en la fase neoliberal se sustenta en una permanente y programática acción de *inversión* del sentido de las palabras, de los

* CUADERNO DE NOTAS: Debería haber cortado la definición en “dinero”. De eso estoy hablando, del capital y de lo que se hace con él, o al contrario y sobre todo, de lo que él hace con nosotros.

** CUADERNO DE NOTAS: Este es el momento weberiano del texto (nota dentro de la nota: no se puede pensar a Weber, es decir el tema del sentido de la acción, sin ponerlo en relación con el sentido de las palabras, de los conceptos).