

El juego de la crítica

Apuntes en un cuaderno

Alberto Giordano

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
(UNR - CONICET)

Por una crítica disuasoria

Mucho antes de tratarlo personalmente, incluso antes de leer *La luz argentina* y *Ema, la cautiva*, conocí a César Aira por las respuestas a una entrevista que se publicó en el número 1 de *Pie de página*, en 1982. “Nunca usaría la literatura para pasar por una buena persona”. El título de la entrevista, tomado de las declaraciones de Aira, esboza el programa ético que podría seguir un artista al que le interesase no limitar las potencias de lo ambiguo identificando sus experimentos —antes, durante o después del proceso— con tal o cual valor moral. La apuesta es extrema porque implica renunciar a cualquier forma consensuada de reconocimiento (las distintas formas de visibilidad que una cultura instituye como estimables), y avanzar a solas hacia lo desconocido, como si importara más descubrir ocasiones para probarse (¿qué puedo?, ¿qué me limita?) que negociar con expectativas ajenas (¿cuánto valgo?).

Aunque entiendo que su existencia depende, en buena medida, de compromisos morales que se reproducen según la retórica del juicio, me gusta pensar que la crítica literaria también podría responder a un programa incierto, sostenido, precariamente, en un único postulado de base: no es conveniente que el crítico se empeñe en pasar por una buena persona, por un propagandista de alguna de las causas que ofrece el menú de la corrección ideológica, si quiere ejercitarse en el escepticismo y la ironía. La identificación con valores en alza no ayuda a destejer la trama de ideales pretendidamente superiores (¿para qué otra cosa serviría la crítica?), solo contribuye a reforzar tal o cual nudo.

Los grandes reductores

En una entrevista publicada en el suplemento cultural del diario *Perfil*, Beatriz Sarlo afirma que Juan José Saer es el mejor narrador argentino después de Borges, el mejor de la segunda mitad del siglo XX. ¿Qué sentido tiene una afirmación como esta, cuando hay un amplio consenso que la avala? Se entendería que un crítico dijese que el mejor narrador argentino después de los sesenta es Héctor Libertella o Raúl Escari, apostando al impacto de la ironía o la paradoja, para sacudir e inquietar los criterios demasiado acordados. ¿Pero decirlo para cristalizar todavía más un lugar común...? En este tipo de afirmaciones, lo que el autor gana en legitimidad y prestigio, lo pierde su obra en términos de extrañeza, en posibilidad de afirmarse, más acá de cualquier acuerdo, como una experiencia sostenida y radical de impugnación del mundo de los valores. ¿Por qué comparar lo que se quiere irreductible? ¿Por qué no inventar modos de afirmar esa diferencia?

Cuando un crítico recae en estas arrogancias propias de un publicista (todos en algún momento lo hacemos), conviene recordar lo que escribió Maurice Blanchot en “Los grandes reductores”: a los amos de la cultura les gusta afirmar que es literario lo que está bien escrito, porque “escribir bien” es “hacer el bien”, es decir, armonizar con el horizonte moral de la época. Un destino más bien triste para una obra extraordinaria como la de Saer.

Por una crítica irónica

El 22 de julio de 1977, Roland Barthes anotó en su diario una reflexión que ilumina los vínculos entre la escritura del ensayo y la asunción de un punto de vista irónico: “Desde hace unos años, parece que solo tengo un único proyecto: explorar mi propia estupidez, o, mejor dicho, decirla, convertirla en objeto de mis libros”. La propia estupidez, los modos en que la subjetividad le reclama a los saberes de la época que acojan y manifiesten su singularidad, es tal vez lo más valioso con lo que cuenta un crítico, si decidió aventurarse por los caminos del ensayo.

Las fricciones entre singularidad y saber necesitan de la ironía para poder exponerse e interrogarse. Ni la corrección teórica que caracteriza a la crítica académica, ni la confusión entre arte y cultura, entre experiencia y

actualidad, que caracteriza al periodismo especializado, aprecian el valor de la ironía. La seriedad, la falta de disposición para jugar con lo ambiguo, es una rigidez que se instala tanto por un exceso de rigor como de frivolidad.

De la necesidad de las polémicas

La consulta de viejos suplementos culturales es uno de esos hábitos capaces de persuadirnos de algo que, de todos modos, preferimos no sostener: que el tiempo pasado fue mejor. Hace unos días cayó en mis manos un ejemplar de *El Cronista Cultural* de febrero de 1992; hojeándolo hice este hallazgo: “El gran placer político de la vida”, un ensayo de Eduardo Grüner sobre la crítica literaria como género combativo.

Entre tantas cosas que deploro de nuestra actualidad cultural, está la falta de interés por la polémica que manifiestan muchos de mis colegas docentes-investigadores, por la polémica como ejercicio retórico en el que se señalan los errores o debilidades de determinados discursos y se reconstruyen las condiciones que los habrían hecho posibles. No conozco ningún saber crítico que haya avanzado en el reconocimiento de sus potencias y limitaciones sin someterse a la prueba exigente de la polémica. La ausencia de verdaderas discusiones teóricas tiene en nuestra actualidad académica un correlato lamentable: la burocratización generalizada de las prácticas y las instituciones cuya función debería ser recordarnos que el saber es una experiencia de búsqueda y no un acopio de resultados transferibles. Se tiende a actuar como si fuese posible usar tal o cual concepto, tal o cual estrategia argumentativa, sin reanimar las discusiones que promovieron su aparición y sin asumir las fricciones que esos usos provocan. De ahí que en los usos académicos dominantes el hallazgo conceptual más audaz decline inmediatamente en lugar común normalizador. El ejemplo más espectacular que yo conozca de este tipo de reducciones es el de los usos del concepto de “literaturas postautónomas”: solo entre quienes lo discutieron (Miguel Dalmaroni, Evando Nascimento, Martín Kohan) se puede encontrar un vigor teórico, una convicción en la fuerza crítica de la imaginación conceptual, comparables a los de quien lo inventó, Josefina Ludmer.

El ensayo de Grüner que acabo de leer es una respuesta incisiva a un artículo de Mempo Giardinelli sobre las funciones de la crítica, publicado

poco antes en otro suplemento. Grüner desteje la trama de sentidos comunes sobre la crítica como mediación entre el escritor y los lectores reapropiándose de una afirmación que tiene la edad de la literatura: “la *escritura* es una práctica del estilo que atraviesa los géneros y las aduanas disciplinarias” y la crítica “un *género*, como cualquier otro, de la literatura” y no una de esas aduanas. Digo que Grüner se reapropia de esta vieja idea porque ensaya modos de volver a enunciarla. La crítica se definiría, según él, por una práctica política de la lengua que “no consiste en ayudar a la gente a leer (para eso están las campañas de alfabetización), ni en ayudar a leer más (para eso están las campañas del Ministerio de Educación o de la Cámara del Libro), ni mucho menos en ayudarla a ‘comprender’ los libros (la gente entiende solita, por suerte): esa práctica consiste, más bien, en producir *más* escritura, *más* literatura; en agregar un poco de inteligencia y belleza al mundo —cuando es buena—, o un poco de aburrimiento y tedio —cuando no”. Tampoco es función de la crítica engrosar currículums y apuntalar prestigios, aunque estos puedan ser sus efectos colaterales.

Contra la corrección política

La corrección política es una moral y una retórica que limita drásticamente, cuando no asfixia, los derroteros del pensamiento crítico.

La corrección política promueve la estupidez, porque rechaza lo ambiguo, lo contradictorio, la valoración de los matices y las diferencias que no responden al modelo de las identidades minoritarias. Rechaza la vida, sus incertidumbres e inestabilidades.

La corrección política promueve la voluntad de control y el espíritu de obediencia, la conversión del militante en comisario cultural.

La corrección política promueve el espíritu de pertenencia (en el sentido faccioso y reactivo de la expresión) y la demagogia. Verbigracia: el uso del lenguaje inclusivo en boca de los funcionarios culturales y los políticos (le da una pátina de legitimidad a sus ambiciones de poder).

La corrección política es un dogma y, como tal, exige que no se la interroge, que no se la ponga a prueba, mucho menos en cuestión.

La burocracia y el espíritu de juego

Desperté pensando en la intensidad que cobró, desde hace un tiempo, mi malestar con las instituciones en las que realizo tareas profesionales desde hace treinta y cinco años, la Universidad y CONICET. No sería raro que la irritación se explique, fundamentalmente, por lo avanzado de mi edad (ya cumplí sesenta años). Lo que trae la vejez no es sabiduría, sino la acentuación de las inclinaciones originarias. Hasta hace un tiempo, me decía que los protocolos disciplinarios le imponen al trabajo crítico un conjunto de restricciones que pueden servir para que éste se vuelva auténticamente problemático, es decir, problematizador. Pensaba, hasta hace un tiempo, que las instituciones —el entramado de prácticas, saberes y emplazamientos subjetivos que llamamos “instituciones”— podían funcionar como un horizonte de posibilidad negativo para la experimentación con formas auténticamente críticas de pensar, escribir e investigar —formas que practican, y no solo declaman, un escepticismo activo—. Ahora pienso que las instituciones académicas y “científicas”, en el campo de las humanidades y las ciencias sociales, más que resistirse al ejercicio del auténtico pensamiento crítico, lo proscriben de hecho, por su interés casi excluyente en el logro de resultados verificables y exhibibles y su desinterés por la práctica de la discusión.

Hace unos años intervine en un coloquio sobre un tema polémico de forma polémica, tratando de que mi exposición pusiese en crisis algunos modos consensuados de tratar aquel tema, para evitar lo que ya había ocurrido, que el tema polémico se convirtiera en otro tópico de actualidad. Planteé una discusión teórica que nunca tuvo lugar, y eso que mi exposición adolecía de varias inconsistencias, era muy discutible. Alguien me agradeció por haber manifestado un punto de vista diferente y pasamos a otro expositor. (Algún día tendremos que estudiar por qué la corrección política y la interdicción del debate se llevan tan bien, por qué el camino de la burocratización de los saberes y las prácticas está empedrado de buenos sentimientos profesionales). Cuando lo comenté con otro colega, a la salida del coloquio, me reclamó tolerancia: no todos gustan de la polémica, de la confrontación entre perspectivas teóricas heterogéneas. Recuerdo mi respuesta: que alguien que asume una función intelectual se niegue a poner a prueba los presupuestos de su trabajo a través de la discusión debería resultarnos tan

inverosímil como la existencia de un futbolista que reclamase lo dejen jugar sin tener que friccionar su cuerpo contra el de otros jugadores.

¿Por qué hacemos lo que hacemos?

Hace unos días, en la inauguración de un espacio para muestras e investigaciones artísticas, alguien me entregó un ejemplar de *Saberes de pasillo*, el libro que recopila algunas intervenciones de Horacio González sobre la ininterrumpida decadencia que viene sufriendo la cultura universitaria desde hace tres décadas, con particular atención a lo ocurrido en las carreras de humanidades y ciencias sociales. Me lo había enviado Juan Laxagueborde, responsable de la compilación y elocuente prologuista.

El libro es magnífico e imprescindible, aunque temo que muchos de mis colegas, los docentes-investigadores subsidiados, prescindirán de las incomodidades que depara su lectura. Mucho antes de que se implementaran los drásticos recortes de presupuesto que hoy sufrimos, la enseñanza y la investigación académicas entraron en una crisis aguda, un proceso ininterrumpido de trivialización e impotencia, gracias a la laboriosa sumisión de sus practicantes a formas de trabajo y criterios de evaluación que inhiben las posibilidades de pensar y escribir con espíritu crítico. Me consta que algunos de mis colegas no mantienen trato alguno con los fantasmas de la crítica, porque los resultados de esa experiencia no son acreditables, pero el caso más dramático es el de los que conjuran las inquietudes que les suscita pensar, cuando se arriesgan a hacerlo, cultivando una moral de la eficacia demostrable que los “obliga” a interrumpir el acto. Los que adhirieron a Foucault, Butler o Rancière, erigiéndolos en paladines de la emancipación intelectual, pero se cuidan de poner a prueba esas identificaciones a través de la más elemental de las rutinas intelectuales: la confrontación.

Los “pasillos” a los que alude el título de la compilación que preparó Laxagueborde son los que los docentes universitarios recorremos diariamente, para entrar o salir de una clase, para ir a una reunión, para entregar un informe. El Prólogo les atribuye además un valor alegórico: “Todo lugar donde se iguale método a pensamiento es un pasillo”. (Habría que explorar las convergencias entre los “saberes de pasillo” y las “ciencias diagonales” que imaginó Roger Caillois, desde el punto de vista del ensayo crítico como

práctica de la interrupción, el salto argumentativo y la mezcla de registros). La afirmación más fuerte desde la que González impugna el mercado académico de investigaciones “incentivadas” sostiene la identidad formal entre método e investigación: el método “no es guía ni andamio”, no viene antes ni se deriva del proceso de la investigación, es el proceso mismo como configuración de los (des) encuentros entre saber y experiencia. De allí la necesidad heurística de la autoinspección: “no hay investigación que no suponga simultáneamente la investigación de los utensilios del investigador”, “El conocimiento no es otra cosa que conocer de qué modo usamos lo que creemos que sabemos”. La exigencia que transmiten estas máximas es ética antes que metodológica: la interrogación del proceso, como forma de procesar lo que se ignora de lo que se aprendió, busca preservar “la capacidad de extrañamiento y de autoconciencia” sin la que no es posible pensar en lo que se hace. La investigación se vuelve examen de sus condiciones y sus potencias a partir del encuentro extrañado con lo que la limita desde su interior.

En el Prólogo, Laxagueborde presenta a González con la generosidad y la audacia de quien decidió inventarse un maestro. Examina la figura del “profesor contrariado y animado” (¿no es una buena caracterización del “escéptico”?) para dejarnos entrever los movimientos que la animan: “González parece escribir, conversar y dar clases no solo para arrojar, sino para sostenerse un poco, para parar de derivar”. Una imagen justa, porque fija el vértigo de lo desconocido. Señala la sinrazón del devenir como fondo del que emergen, circunstancialmente, los razonamientos más potentes sobre nuestros destinos universitarios.

En viaje con Blanchot

Desde temprano, estoy ordenando los papeles que tengo que llevar a La Plata, en dos días, para tener a mano mientras dé clase. Reviso los subrayados, releo fragmentos. Algunas fotocopias acusan el paso del tiempo y del abuso pedagógico. Como las de “El arte de novelar en Balzac”, un breve ensayo al que siempre termino recurriendo para explicar el concepto —fundamental e inevitablemente equívoco— de “obra”, en su diferencia radical con el de “libro”. Por este concepto blanchotiano pasa, o se puede hacer pasar, casi todo: el devenir-impersonal del autor, la metamorfosis del lenguaje en

imagen, una ética de la sustracción de la Cultura, la idea de que leer se parece más a escuchar que a comprender, la afirmación de que los gestos estéticos se imponen sin imponer nada, ningún valor que los justifique. El concepto de “obra” literaria también sirve para desenmascarar a los publicistas de la actualidad cuando se disfrazan de críticos del presente. El seminario que comenzamos el miércoles tratará de esto: de cómo algunos críticos retroceden hasta el siglo XVIII, aquella época feliz en la que todavía se creía que escribir bien era hacer el bien, cuando suponen que dieron un salto más allá de la clausura moderna y afirman —con infatuación curatorial— que la literatura es cosa del pasado, que el pasado es lo que pasó y no, como enseña cualquier recuerdo involuntario, la inminencia de un descubrimiento improbable.

El crítico como curador

La crítica del presente no es una disciplina, ni siquiera una práctica, es un ejercicio en el que está en juego, en última instancia, la transformación de uno mismo. Por eso los que se proclaman críticos del presente por tomarse demasiado en serio las imposturas del curador no son más que publicistas de la actualidad. Así es como se legitiman y buscan prestigiarse.

La supersticiosa ética de la performance

El jueves se presenta en el Malba una extensa exposición de Francis Alÿs. La cronista de arte de *La Nación* lo define como un artista conceptual que realiza “performances efímeras, obras abiertas con múltiples capas de sentido”. Entre sus producciones memorables se encuentra el *Proyecto Lada Kopeika*, de 2014, que “narra una travesía en un viejo auto soviético que va de Bélgica a San Petesburgo” y “termina con el choque del auto contra un árbol frente al Palacio de Invierno, insinuando una metáfora del fin de una utopía”. Qué extraño este retorno de la alegoría en experiencias estéticas contemporáneas, esta apuesta tan ingenua a la pedagogía, a la transmisión de estereotipos morales, a través de costosas puestas en escena. Siempre la misma impresión frente a las trivialidades —que querrían pasar por ocu-

rrencias— del arte postconceptual: carecen de gracia, son como chistes que funcionan únicamente si se los explica, y si el espectador confía más en el sentido común ideológico que en su sensibilidad (lo que Borges llamaba su “propia convicción” y su “propia emoción”).

El crítico como curador (Adenda)

En la mañana del martes, pienso en los estudiantes del seminario que dicté en La Plata. Nos reunimos por última vez el viernes pasado. Noto que ya extraño la intensidad y la calculada irreverencia de nuestras conversaciones, la complicidad en la mezcla de registros. La vida académica tiende a la corrección, es decir, a la inhibición del pensamiento crítico, por eso rara vez contamos con partenaires al ensayar pasajes desde la precisión conceptual a la insidia anecdótica. Esos saltos no siempre son bruscos y a veces resultan iluminadores. Los considero un avatar de la mejor tradición del ensayo escéptico. En la mañana del martes, converso imaginariamente con mis estudiantes de La Plata y sigo tentando su complicidad: la hipótesis, harto caprichosa, según la cual toda la literatura del presente “aspira a la condición del arte contemporáneo”, ¿no será la forma en que algunos críticos actuales, y actualizados, confiesan sus aspiraciones de alcanzar la visibilidad y la legitimidad del curador, de cederle a la lógica del espectáculo y la gestión cultural un protagonismo indiferente al deseo —necesariamente inactual, intempestivo— de saber?

Elogio de la teoría literaria

El próximo lunes dicto el primer teórico. Pienso comenzar, igual que en los últimos años, con un elogio de la teoría literaria, para afirmar el interés y la relevancia del saber que enseño en el contexto de los “estudios literarios”. También para exponer indirectamente el vínculo entre identificaciones intelectuales e inclinaciones afectivas.

Las razones por las que la teoría literaria se convirtió en mi valor “profesional” deben ser varias y heterogéneas, algunas habrán comprometido mi inteligencia, otras, menos evidentes, mi sensibilidad. Lo que encuentro apa-

sionante en los ejercicios teóricos es la posibilidad de combinar afirmaciones fuertes con las modulaciones de un espíritu escéptico. La combinación se realiza cuando el uso de los conceptos, que es lo que define el ejercicio como tal, ensaya la configuración problemática de cualquier tema. Queremos lo problemático, donde otros lo pertinente, porque sabemos que todo lo que es, todo lo que aparece como dirigido a alguien, es ambiguo. El uso escéptico de los conceptos, el más riguroso que podamos imaginar, no fuerza la articulación entre saber y experiencia, apunta a la metamorfosis del saber en experiencia de lo ambiguo. El límite en el que ocurre esa transformación es el del fracaso de las metodologías, en su voluntad de reproducir lo conocido, cuando las sobrepasa un deseo de sutileza que son incapaces de satisfacer.

Esta mañana, siguiendo una indicación de Paola, comencé a leer *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común* de Antoine Compagnon. Tenía a Compagnon por un discípulo demasiado académico de Barthes, alguien que había debilitado el legado del maestro por un exceso de adaptación. Me complace seguir descubriendo lo mucho que me equivoco a veces por abusar de la suspicacia, esa declinación reactiva del escepticismo. La “Introducción” es un elogio magistral del relativismo teórico (no confundir con pluralismo) y de la voluntad de complejización. Seleccioné cuatro fragmentos para citar y comentar en la clase de mañana.

Para Compagnon la teoría es “un aprendizaje escéptico” y “una escuela de ironía”, un punto de vista inestable orientado al cuestionamiento y a la impugnación de las certidumbres conceptuales y los protocolos críticos que dominan las formas consensuadas de la enseñanza y la investigación literarias. El recurso a la teoría sería una condición para el aprendizaje de hábitos auténticamente críticos. Este modo de pensar lo teórico que reconoce a Michel de Montaigne y a Friedrich Schlegel como sus precursores, es el que Compagnon aprendió de “la irónica lección de Barthes”: “No hagas lo que yo digo, haz lo que yo hago”.

A qué llamamos teoría

Desde el punto de vista del ensayo (no del conocimiento sistemático), la teoría es un pensamiento que acompaña la toma de decisiones: las precipita o extiende el alcance de sus efectos, las pone a prueba o las regula estratégicamente.

Ningún pibe nace crítico

Esta mañana, recién llegado de viaje, reunión en mi estudio con los jóvenes del autodenominado “Círculo barthesiano”. Barajé la posibilidad de posponerla, durante el vuelo de regreso, porque suponía que iba a llegar cansado, pero cuando desperté, después de haber dormido cinco horas, las ganas de retomar nuestras conversaciones estaban firmes. Tema del día: la obra del crítico-ensayista como búsqueda de un diálogo activo con las potencias y los poderes de lo literario. El crítico como un enamorado con pretensiones de saber (de imaginar conceptualmente) por qué lo apasionan tales o cuales libros (autores, asuntos), de argumentar con elocuencia esas razones y, suprema arrogancia, de imponerlas como criterios de valoración a otros miembros de su comunidad. El pensamiento del ejercicio crítico como experiencia de búsqueda —recomienzo y desvío, insistencia y variación— abre la posibilidad de imaginar al ensayista como un personaje novelesco (un moralista clásico disfrazado de teórico postestructuralista). La conversación se prolonga durante dos horas y media, siguiendo el curso espiralado que siempre trazan las ganas de saber cuando se alimentan de curiosidad. Vamos de *El grado cero* a “La respuesta de Kafka”, pasando por la insatisfacción esencial de Francis Bacon (que nunca pudo pintar lo que veía) y el comportamiento de los infantes en los aeropuertos, ya sea que el lenguaje los acaricie o los golpee.

Los miembros del Círculo son un grupo pequeño de estudiantes que este año cursaron mi materia y manifestaron, cada cual a su modo (no podrían ser más diferentes entre sí), interés por prolongar los aprendizajes al margen de las exigencias y las recompensas curriculares. De estas reuniones no saldrán certificados. Si el ritmo se sostiene (quién sabe), será por la alegría de ejercitarse, de experimentar las potencias de la lectura, la conversación y el estudio sin aspirar a que se conviertan en el fundamento de alguna relación de poder (ese otro aprendizaje, fundamental para los desempeños profesionales, lo harán en otros lugares, con otra gente).

Cuando nos reunimos para pautar la dinámica de “trabajo” y establecer una única regla: puntualidad, les sugerí que pensarán lo que íbamos a hacer en términos de entrenamiento (subrayé la palabra, como si le estuviese dando un alcance conceptual): series de ejercicios para que nuestras virtuales facultades críticas ganen tonicidad y flexibilidad. A Leandro, que entiende de esas cosas, le llamó la atención el uso de metáforas gimnásticas: “¿Entrenaste mucho

tiempo?” “Nunca, pero tengo un sobrino que practica jiu-jitsu, Luca, con el que me gusta conversar”. Después de cuatro reuniones, ya habrá advertido que el recurso a la idea de entrenamiento fue un típico gesto barthesiano.

Penúltimas palabras sobre la crítica

En uno de los ensayos sobre los que conversamos en la última reunión, Barthes cita una frase del poeta surrealista Jacques Rigaut, “E incluso cuando afirmo, todavía interrogo”, para aludir al poder que tiene la literatura de preservar un resto de incertidumbre incluso cuando presenta mundos reconocibles. Por la vía del quiasmo, les decía el viernes pasado a los jóvenes del autodenominado “Círculo barthesiano”, podríamos enunciar una frase que exprese la clausura ética en la que sobreviven los críticos-ensayistas: “E incluso cuando interrogo, todavía afirmo” (el valor teórico de la interrogación, para empezar). ¿Hasta qué punto se puede hablar entonces, según acostumbramos hacerlo, de la crítica como diálogo con la literatura, como respuesta activa, o cámara de ecos, a la interrogación que libera lo ambiguo? Es una buena pregunta, que acaso no tenga respuesta fuera de un acto de lectura circunstancial, de la invención de un estilo ensayístico idiosincrásico que intente razonar sobre lo que se le escapa.

Recordé esta conversación hace un momento, mientras leía una extensa reseña de *El artista más grande del mundo* que Graciela Speranza publicó hace un tiempo en la revista *Otra parte*. Me pareció, en una lectura apresurada, un ejemplo consumado de la crítica como requisitoria, de la resistencia moral a entrar en diálogo con lo ambiguo. Speranza interpela al autor, Juan José Becerra, para que se expida sobre las incorrecciones del narrador de su novela, para que aclare lo que en la ficción resulta equívoco y ella encuentra reprochable: las representaciones degradadas de lo femenino y del arte contemporáneo. ¿Cómo puede ser que un escritor virtuoso, de una inteligencia crítica probada, se permita figuraciones de un machismo chavacano y de un conservadurismo estético recalitrante? Speranza avanza poco en la respuesta a esta pregunta doble, aunque es muy buena pregunta, porque el equívoco no la interroga, solo la irrita. Se diría que argumenta para poder censurar. Tal vez por la vía del desconcierto se hubiese podido aproximar al corazón secreto de una novela que apuesta casi todo al desastre.

Miserias de la exposición

Acaba de editarse *Filosofía: un sueño de apostador* de Jean-Toussaint Desanti. Recibí un ejemplar ayer, de mano de uno de sus editores, Juan Gonnella, como regalo de cumpleaños. Desanti es un filósofo poco conocido entre nosotros, del que solo se tradujeron al español algunos ensayos sueltos a comienzos de los setenta. *Filosofía...* está compuesto por una serie de conversaciones con Dominique Antoine Grisoni desencadenadas por una pregunta que siempre parece necesario relanzar: “¿qué es la filosofía?” Lo estuve hojeando esta mañana, antes de comenzar a trabajar, y noté que el estilo de la conversación es, al mismo tiempo, exigente y accesible, y que las especulaciones de Desanti sobre la singularidad de la tarea filosófica se organizan alrededor de la metáfora del juego. Al “detestable” género de la exposición académica, que apunta a justificar de una manera verosímil las conclusiones de las que se partió, Desanti opone la imagen del pensamiento como un viaje que “se anuncia sobre un fondo de errancia que hay que asumir y atravesar para encontrar el camino propio, que no está trazado de antemano”. Cuanto más propio sea ese camino, más sujeto estará a la ocurrencia de desvíos imprevistos y callejones sin salida. Como la vida, el pensamiento es un juego pautado por la alternancia entre interrupción, pérdida y recomienzo.

Tengo entendido que el libro de Desanti se tradujo a instancias de Juan Ritvo, autor del Posfacio que cierra la edición de *Otro Cauce*. En el segundo párrafo de este ensayo de Ritvo encontré una cita oportuna, con la que pienso retomar, en la clase de esta tarde, el elogio de la teoría literaria como punto de vista para la construcción de “objetos” de saber y para la configuración de problemas críticos.

“A medida que un objeto va siendo construido con mayor precisión, va incrementándose proporcionalmente el halo de oscuridad donde bulle lo problemático, resplandece la multiplicidad y el infinito impone sus inevitables paradojas”.

El trabajo de gastar

Comencé el año con el firme y muy meditado propósito de ir desvinculándome progresivamente de las instituciones académicas en las que cum-

plo funciones como miembro de comisiones y comités, para dedicarme a coordinar grupos informales de lectura y escritura crítica con estudiantes. La particularidad de estos grupos es que no son acreditables en el currículum de ninguno de los participantes. Si se sostienen, siempre al borde de la disolución, es solo por el interés compartido en ejercitar las facultades que presupone el oficio de crítico literario: la especulación teórica y la escritura ensayística. Como son grupos localizados en los márgenes, no fuera, de las instituciones académicas, es de prever que sus integrantes buscarán capitalizar los aprendizajes en su formación profesional como docentes e investigadores. Lo interesante es que, antes de conquistar esa ganancia que ni siquiera está asegurada, tendrán que gastar tiempo y esfuerzo en los entrenamientos grupales casi porque sí. Si hoy, después de haber leído algunas páginas de *Filosofía: un sueño de apostador* de J.-T. Desanti, alguien me preguntase qué se aprende en los grupos que coordino, diría que a gastar laboriosamente.

“Hoy hace más de sesenta años que entré en el juego filosófico —dice Desanti— y me doy cuenta de que no acumulé saber. Más bien gasté los escasos conocimientos que creí adquirir. Los arrojé a la mesa de juego y los sacrificué. Una cosa tras otra, todo pasó por allí: la religión de mi infancia, algo de matemáticas y todo lo que gravita alrededor de esos nombre propios (la cultura filosófica, como suele decirse): Platón, Aristóteles, Marx y tantos otros. Hoy prosigo sin descanso ese trabajo de gasto. Y en ello paso por perezoso. De hecho escribo poco. Pero apuesto mucho: la mesa de juego no deja de transformarse bajo mis ojos. Espero la ganancia que a veces obtengo. Es así: gastar es un trabajo duro y me complazco en él”.

Lo que hace una infancia

El más extraño de mis amigos chilenos es Gonzalo Geraldo, el “editor mendicante”. Tan extraño se me presenta cada vez que nos encontramos, que ni siquiera sé si ya somos amigos. Podríamos serlo. Gonzalo es uno de esos jóvenes de quienes se dice que nacieron con un alma vieja. Felizmente sus gustos literarios y sus inclinaciones intelectuales pertenecen a otra época. El anacronismo nos aproxima.

La última vez que nos encontramos en Rosario, Gonzalo me recomendó que leyese *Cualquier hombre es una isla*, de Mario Montalbetti. Por estos

días lo tengo entre mis libros de cabecera, como una reserva de argumentos poderosos para resistir a las intimidaciones de la gestión cultural (algunas afirmaciones del ensayo “Humanismo a la letra” deberían ser de discusión obligatoria, como la que sostiene que el futuro del humanismo estaría en “pensar lo que no sirve, lo que no es útil, lo que no puede transformarse en insumo”). La última vez que nos encontramos en Santiago, Gonzalo me regaló un ejemplar de *Cuaderno*, un libro de ensayos del poeta boliviano Juan Cristóbal Mac Lean E. Otro hallazgo. Como buen ensayista, Mac Lean E. escribe sobre casi cualquier cosa. El interés de los temas se sostiene en el modo de abordarlos, en la experimentación con tonos y procedimientos capaces de convertirlos en curiosidades. No instruye, cuenta. El viejo cuento de que el saber debe enunciarse en nombre propio para que pueda afectar la sensibilidad y la inteligencia de otros lectores.

Se dice que Borges, en sus mejores ensayos, no solo pondera lo misterioso de algunos restos culturales como una fuerza magnética, sino que prueba modos de ir configurándolo repetidamente para que esa fuerza no se debilite mientras intenta explicarla. Es la estrategia de Mac Lean E. en un ensayo conmovedor, “Para celebrar la infancia”. El punto de partida es el hallazgo de un documento histórico, las huellas fosilizadas de un niño caminando junto a un adulto en una roca volcánica, en Tanzania. El primer documento de una presencia infantil sobre la tierra tendría más de tres millones de años de antigüedad. Ese niño, que acaso no era todavía humano, caminaba en compañía de un mayor. ¿Quiénes habrán sido? ¿Se parecerían a nosotros? “¿Hablaban entre sí ese niño y ese adulto que caminaban una vez hace más de tres millones de años?” ¿Ya había infancia? El ensayo es el despliegue arremolinado de conjeturas y digresiones alrededor de estas preguntas. Un ir y venir de la historia a la literatura, de la erudición a la experiencia personal. Tal vez nunca sepamos quiénes dejaron esas huellas, ni si hablaban o cantaban mientras iban caminando. “No hay ninguna razón que nos impida imaginar” que lo hacían. La fórmula mágica a la que recurre Mac Lean E. subordina estratégicamente la razón al deseo de imaginar. Y entonces sobrevienen las últimas dos frases del ensayo, las de la interrupción vibratoria: “Y eso hace una infancia: que un adulto camine junto con un niño, con cuidado, mientras va contándole un cuento, seguramente de animales. Qué otra cosa podría contarle ese adulto, a ese niño..”.

La distracción es cosa seria

El arte de la digresión, arte ensayístico por excelencia, tiene un modo particularmente feliz: la apreciación al paso de algo significativo, que podría ser tema de toda una exposición. El gesto circunstancial aquilata, por virtud de la elipsis, el valor de eso que apenas fue rozado.

En “Para celebrar una infancia”, Mac Lean E. cuenta que una vez descubrió, sobre una roca casi plateada, las huellas de un “dinosaurio”, un animal prehistórico que había pasado, millones de años antes, por el mismo lugar que él. Se detiene en el hallazgo, lo revive en cámara lenta y, tras las huellas de ese animal “desconocido para siempre”, su exposición se abisma en la perplejidad. El gesto feliz que describí en el primer párrafo, la notación circunstancial y efímera de algo relevante, tiene lugar en la frase que introduce la escena: “Mirándola a la distraída, es decir con esa seriedad que precede al encuentro, se advierte...”.. ¡Cuánto para desarrollar a partir de esa paráfrasis! Para el que busca sin saberlo, la distracción es cosa seria. Una disposición de la que solo se tendrán noticias después del encuentro, pero sin la cual el encuentro no habría ocurrido. El viejo cuento de que, para encontrar ciertas cosas (“la transformación del mundo en mundo”, que decía Aira), es preciso perderse.

Aira y sus conceptos

Anoche releí *Nouvelles impressions du Petit Maroc* de Aira para tratar de comprender la significación de un concepto axial, “mito personal del escritor”. Pensaba adoptarlo para comentar las fabulaciones de origen en la narrativa autobiográfica de Daniel Guebel.

Cuando leía este y otros ensayos de Aira, a comienzos de los noventa, con el mismo propósito pragmático, la impresión que me dejaban era la de una complejidad y una precisión conceptual mayor a la de Barthes y Deleuze, mis teóricos de referencia. Me parecía que Aira les daba otra vuelta a los pensamientos teóricos, un giro literario (como quien dice, un golpe de encanto), y los volvía más verdaderos. Lo incómodo de esta creencia era que no venía acompañada del imprescindible acto de comprensión. Aunque trataba de disimularlo, me sentía excluido de ese universo. Por aquellos años, y en los subsiguientes, yo era capaz de dar clases sobre la significación y la fuerza

de conceptos tales como los de “devenir menor” o “reversión de la obra sobre la vida”, pero a los de Aira solo los mencionaba de pasada, por el deseo de saludarlos y de al menos señalar el horizonte inalcanzable.

Anoche descubrí, o terminé de descubrir: acepté que los conceptos de Aira son solo espejismos de conceptos, pura apariencia teórica destinada a la sugestión más que a la transmisión de un saber. Aira inventa pensamientos con apariencia conceptual, como Kafka inventaba alusiones con apariencia de alegorías. La vieja idea barthesiana de la literatura como sistema de significación deceptivo. ¿Por qué me habré sentido inclinado a atribuirles a estos pensamientos un valor de verdad suprateórico, a costa de no poder asumirlo? Un motivo verosímil: la superstición profesional, acaso imprescindible para el ejercicio de la crítica, de que la literatura es tal porque enseña algo de lo desconocido (si nos conformásemos con que solo es experiencia de lo que se sustrae al reconocimiento, tal vez deberíamos limitarnos a leer en silencio). Una razón complementaria: la suprema elegancia del estilo airiano.

Lo más curioso de esta microfísica portátil de las supersticiones críticas es que Aira siempre declaró en las entrevistas lo que yo recién terminé de aceptar anoche, que ni él mismo comprende la significación de los conceptos con los que juega. Cuando me topaba con alguna de esas declaraciones, a comienzos de los noventa, daba por sentado que tenía un alcance irónico, en el sentido de la “modestia irónica” que Lukács atribuye a Montaigne. Aún a costa de sufrir cierta impotencia profesional, perseveraba en desdoblar las apariencias y en presuponer una verdad que se me escapaba. De esta clase de malentendidos, sugiere Guebel en una entrevista que le hizo Michel Lafon, habría que echarle la culpa a Borges: “supongo que la hiperlucidez de Borges nos condenó a ser sus continuadores. Durante un buen tiempo estaremos condenados a la suprema ingenuidad de no dejarnos tomar por inocentes”.

Las vueltas de un amateur

En la breve nota que precede y da título a la compilación de sus ensayos literarios, Virginia Woolf esbozó la figura de un lector capaz de decidir sobre la grandeza poética de las obras que lo conmueven sin recurrir más que a su “instinto” y sin pretensiones de sabiduría perdurable ni de objetividad. Lo llamó “lector común”, citando una ocurrencia del doctor Johnson, para di-

ferenciarlo del crítico y del académico, que sí tienen que someter sus juicios estéticos al tribunal de las creencias autorizadas por el deseo de imponerlos como verdades a una audiencia de consumidores o de especialistas. Libre de la presión que ejercen las morales intelectuales sobre quienes necesitan legitimar sus opiniones, el lector común puede permitirse ser “apresurado, impreciso y superficial”, por lo mismo que se permite “el afecto, la risa y la discusión” apasionada. Sus criterios son soberanos, al estar fundados únicamente en la propia convicción y la propia sensibilidad.

En la cultura argentina, la figura del lector común remite, en primer lugar, a las irreverencias y el hedonismo borgianos. Un reciente avatar es el amateurismo crítico de Quintín, que acaba de publicar un diario con el registro, entre abril y julio de 2019, de sus impresiones y juicios como espectador de películas y series. *La vuelta al cine en cuarenta días* está orientado por una convicción paradójica: “cuanto más sabemos de cine, más nos alejamos de una comprensión iluminadora, que se aleje tanto del enciclopedismo como del capricho”. La ficción crítica del “espectador común” alienta tres disposiciones: 1. desprenderse del conocimiento adquirido y de la referencia al juicio especializado, si inhiben o debilitan el placer de ser alcanzado por ciertas imágenes y de especular sobre las razones de ese encuentro; 2. resistirse, por las mismas razones, a los encantos o las intimidaciones del gregarismo, en cualquiera de sus vertientes: el masivo, propio de los consumos industrializados, y el selectivo, propio de los cultos minoritarios; 3. actuar como ensayista, ni como publicista ni como sabio, porque el saber es búsqueda, no acopio, y solo buscan quienes ponen a prueba sus gustos, sus creencias y las destrezas para argumentarlos.

Cuando un crítico joven encarna la figura del “espectador común”, no es raro que el amateurismo se precipite por la vertiente reactiva del capricho y la irreverencia programáticos. Nunca fui más que un lector salteado y distraído de *El Amante*, pero creo recordar que había bastante de eso en las crónicas y las reseñas que publicaban en esa revista. Tal vez me equivoque (yo también era joven entonces). Los gestos de madurez son constantes en *La vuelta al cine en cuarenta días*. “A mí no me gusta tanto Lynch -leemos en la página 18-, pero cuando lo elogian desafortunadamente lo dejo correr para no quedar como un esnob que quiere hacerse el original”. El esnobismo de la diferencia arrogante es casi tan convencional como la identificación gregaria. La diferencia genuina se alcanza al término de un experimento —lo

que antes llamé “puesta a prueba”— que es tanto retórico como espiritual. Quintín vuelve a demostrar que, cuando se la asume como ejercicio, la escritura del diario también es una forma de aprendizaje, discontinuo y coyuntural (¿existirá otro?).

Aunque no es un libro extenso y lo leí casi de una sentada, tomé tantos apuntes sobre *La vuelta al cine...* que estoy pensando en incorporarlo al programa de un curso sobre escrituras de sí mismo con el que vengo fantaseando, uno para “lectores comunes” en el sentido más obvio de la expresión. Tendría que dictarlo en un lugar en el que se pudieran proyectar fragmentos de películas y series. Sería la ocasión de hablar de *Mad Men*, el diario y el cine de Raúl Ruiz, las maravillosas películas de Ozu y la adaptación de *El sueño eterno* de Raymond Chandler (en el diario de Quintín hay entradas sobre cada uno de estos motivos), sin exigirme más instrucción que la que ya tengo.

Para el cruce de diario y ensayo, como formas en las que se realiza la tentativa de ponerse a prueba, tomaría dos secuencias: la del espectador común frente a *Game of Thrones* y la del cinéfilo dispuesto a revisar sus convicciones antialmodovarianas. Quintín expone las razones de su escaso interés por las series telenovelescas (la trama queda sujeta a demasiadas eventualidades ajenas a las reglas de lo verosímil), pero se decide a probar con *Game of Thrones*, por curiosidad y por no quedar afuera de infinitas conversaciones en Twitter. Se desengancha recién al final de la primera temporada, cuando la adicción cede al tedio y al rechazo por los excesos de crueldad. La interrupción del experimento es tan fortuita como inevitable y se resuelve en una reflexión al estilo de los moralistas clásicos (esos que ejercían la crítica de las costumbres con pulso irónico): “Más que admiradores verdaderos, las series invitan a tener seguidores que confunden su hábito con placer. Es como seguir el torneo de fútbol de la liga belga: es posible que uno se vuelva adicto, pero no porque jueguen bien al fútbol”.

Hay otra comunidad twittera más selecta con la que el diarista también decide entrar en diálogo, la de los cinéfilos que recuperaron el entusiasmo por el cine de Almodóvar a partir de sus últimas películas. Quintín lo consideraba definitivamente perdido. A medida que el estilo del director español se iba perfeccionando, sus películas le fueron resultando cada vez más indiferentes (es el aspecto “contrera”, otro pliegue reactivo, en la figuración del crítico como “espectador común”). Con una mezcla de curiosidad y escepticismo irrenunciable acepta ver *La piel que habito*. “Me dejó confundido

y perplejo. Almodóvar era el mismo pero era otro”. Ese estado de extrañamiento impulsa un análisis generoso de las virtudes estéticas y formales de la película. Quintín las reconoce y las pondera (“brillo”, “elegancia”, genuina “perfección”), pero enseguida desplaza el foco de las emociones intensas hacia un detalle suplementario, una escena del final secundaria y nimia. Exaltar la potencia de estos desvíos puntuales, que valen más por lo que reservan que por lo que muestran, es la verdadera gloria del crítico-ensayista: esos hallazgos preservan su diferencia, su vocación de solitario, hasta en los momentos de identificación dichosa.

Cómo llegar a ser un lector común

La crítica literaria siempre está en riesgo de convertirse en la explicación de un chiste, en algo más bien innecesario y plúmbeo. Para ponerse a salvo de este destino burocrático, la crítica cuenta con un solo camino, el de la ocurrencia: sin renunciar a la precisión conceptual, ensayar modos expositivos que tengan alguna gracia. El problema es que no hay estudio que garantice poder hallar el camino venturoso: “la gracia no se adquiere; para tenerla hay que ser ingenuo. Pero ¿cómo se podría trabajar para llegar a ser ingenuo?” (Montesquieu, *Del no sé qué*). Algunos críticos, por avisados, encomiendan la gracia al derroche de ingenio. No es raro que en sus ejercicios, demasiado pendientes de la parroquia, la ocurrencia termine cediendo su lugar al mal chiste teórico. “No hay gracia en el ingenio —otra vez Montesquieu—, excepto cuando lo que se dice parece hallado, y no buscado”. ¿Cómo se podría trabajar para llegar a ser un lector común? Ese es el problema mayor que se le plantea al crítico, si aspira a que sus ensayos dialoguen con la literatura, a que tengan alguna gracia.

“Nostalgia de ser um leitor comum”

Barthes sentenció, a comienzos de los sesenta, que la novela siempre es el horizonte del crítico literario. Puesta en la perspectiva de su improbable metamorfosis novelesca, la crítica desborda los protocolos de la comunicación académica y se desprende de las servidumbres doctrinarias o metodológicas.

Una de las vías por las que se cumple este desplazamiento es la escritura autobiográfica, las formas híbridas en las que un crítico revive sus experiencias como lector y especula al ritmo de los recuerdos.

El viernes pasado tuve el gusto de coordinar un panel en el que dos colegas comentaron sus respectivas y afortunadas incursiones en lo novelesco de la crítica. Fue en el marco del V Coloquio Literatura y Vida, en nuestra facultad. Jorge Monteleone y Felipe Charbel nos contaron cómo fue que escribieron tan buenos ensayos literarios, a partir del recuerdo de ciertas lecturas, para encauzar una voluntad de experimentación movida por apetitos existenciales. *El centro de la tierra* y *Janelas irreais* son libros juguetones, más allá del espesor moral y estético de lo que narran o argumentan, porque responden, antes que nada, a un anhelo de inocencia, de ascetismo teórico.

“Reler -dice Felipe- era como viajar no tempo, um modo de reviver as circunstâncias da primeira leitura (a incidência de luz em um bairro que já não moro, um sofá que usei até que se desintegrasse). Era também um reencontro com a pessoa que fui e deixei de ser, com o leitor que fui e deixei de ser: despreparado, ingénuo, ‘comum’. Me bateu uma nostalgia imensa de ser um leitor comum”. Los críticos que desarticulan o transfiguran las retóricas profesionales lo hacen para darse un gusto, volver a sentir con una intensidad perdida, y para cumplir con la exigencia mayor de su oficio: sacudir el andamiaje burocrático de las instituciones que los hospedan.