

Sobre la crítica como merodeo (diez propuestas para el día de ayer y un montón de dificultades)

José Di Marco
jotadimarco@yahoo.com.ar
Universidad Nacional de Río Cuarto

I. Si se acepta que la crítica puede contribuir al conocimiento de un texto literario (empresa más pudorosa de lo que en principio se supone), tal conocimiento obtendría de la figura del diálogo un símil más que plausible. Entiendo el diálogo como una predisposición a la escucha que da lugar a un vínculo simétrico fluido entre sujeto y objeto, entre crítico y texto: un encuentro en el que el texto adquiere la posición de un tú, de una segunda persona, de un interlocutor.

Gadamer lo caracteriza como una conversación que permite avizorar uno de los modos esenciales del lenguaje, a saber: “*la ausencia del yo*”, su naturaleza eminentemente dialógica. No se trata de un mero trueque de información pautado por la alternancia de turnos en la toma de la palabra sino de un proceso que confirma que “*el habla no pertenece a la esfera del yo, sino a la esfera del nosotros.*” Gadamer subraya que el juego es una metáfora efectiva para describir el diálogo “*como un proceso dinámico que engloba al sujeto o sujetos que juegan*”. (Gadamer, 1992)

Al describir una las dimensiones fundamentales del lenguaje metafóricamente como un juego, Gadamer se acerca a los postulados de la pragmática y, en especial, a la noción wittgensteniana de “juegos”. No obstante, con su noción de juego, antes que reducir el lenguaje a un conjunto heteróclito de reglas que la conciencia del sujeto puede identificar y abstraer para orientar su práctica comunicativa con éxito, Gadamer acota: “*La fascinación del juego para la conciencia ludente reside justamente en ese salir fuera de sí mismo para entrar en un contexto de movimiento que desarrolla su propia dinámica.*” (1992: 150)

Propongo que la crítica puede concebirse y efectuarse al modo de un diálogo con un texto o una serie de textos, como (repito) una tendencia a la escucha de índole simétrica, una conversación entre pares, en cuyo desenvolverse la dicotomía sujeto-objeto, y aquellas otras que le son complementarias (por ejemplo, metalenguaje y lenguaje-objeto) se suspenden.

Este diálogo, practicado como un juego sin desenlace preestablecido, favorecería el acceso al sentido y la verdad del texto.

II. Si el saber sobre el sentido remite a la idea del texto como un universo autónomo hecho de relaciones internas, la pregunta por la verdad depende de una apertura del texto hacia la realidad: verdad que no se deja reducir a la verificación; verdad por revelación, ya que penetra niveles ontológicos y alcanza zonas del mundo y de la vida que resultan inaccesibles para otros tipos de discurso. Tomo de Todorov la diferencia entre sentido y verdad del texto, como así también la distinción entre verdad como correspondencia y verdad como revelación. (Todorov, 1991; 1993)

Por su parte, Ricoeur trabaja esta última disparidad como una dialéctica, al ocuparse del estudio de la metáfora como una figura del discurso, una predicación impertinente producto de una tensión semántica que, al reunir en el seno de un enunciado términos que corresponden a campos semánticos disímiles, genera una apertura del lenguaje al mundo que, a su vez, crea una referencia múltiple y compleja. (Ricoeur, 2001: 58 – 82)

De allí, que la metáfora, en tanto que invención de sentidos imprevistos, funcione, también, como una redescipción de la realidad, la que exige, no sólo un abordaje retórico sino, y muy especialmente, un tratamiento semántico capaz de dar cuenta de los vínculos entre las palabra y las cosas, atendiendo a que la verdad instaurada por un texto artístico (fenómeno metafórico por antonomasia) excede el plano del lenguaje descriptivo y el campo de la semántica veritativa.

III. Propongo que una crítica de la escucha de las diferentes voces y los mundos que surcan y propaga un texto literario, opere como una hermenéutica; que, sin desentenderse de las configuraciones formales que hacen que una cadena verbal sea una obra de arte (la función poética del lenguaje pregonada por Jakobson), explore y desmonte las referencias, los lazos que el texto establece con lo real (histórico, político, social). En este horizonte (el de los lazos del texto con el mundo) cobra especial relieve la categoría de “representación”: la crítica como caza furtiva de representaciones.

Al respecto, sólo quiero señalar que el asedio voraz al cúmulo de (supuestas o ciertas) representaciones que vehiculizaría el texto literario conforma el *modus operandi* principal del verosímil crítico dominante en la esfera de la crítica académica. Las herencias de la Sociología Literaria, las distintas manifestaciones del Análisis del Discurso, las variantes polimorfos de los Estudios Culturales (sólo para nombrar las que están más en boga) consideran a la literatura como una fábrica de representaciones (y de conocimientos y de verdades) preeminente.

Estos marcos disciplinarios sustentan una serie de prácticas discursivas (papers, conferencias, tesis) que se amparan en alguno de estos supuestos: a) el abandono de la tradición humanística (adscripta a la esfera de las ciencias sociales, la crítica literaria relega por completo el legado de temas y perspectivas afines a la Filología y a la Estética); b) la idea que prescribe la rentabilidad de la literatura, de su eficacia y funcionalidad (se estudia, se investiga, se enseña literatura en la medida en que resulta útil para el deslinde y el conocimiento de asuntos que, de antemano, se consideran valiosos e importantes: la identidad cultural, las relaciones de poder, los eventos históricos marginales, los conflictos de etnia, las disputas entre géneros sexuales, etc.); c) la pretensión de que la crítica literaria debe ser algo (mucho) más que el simple comentario y la exégesis puntual de un texto con aspiraciones artísticas (lo que implica no sólo el sometimiento del arte a otras prácticas simbólicas, sino la inmodestia de equiparar la crítica literaria a complejos disciplinarios tales como la historia, la sociología, la antropología, etc., reconociendo, implícitamente, la superioridad y el papel rector de esos campos del saber); d) la imagen del crítico como un “intérprete” cabal de la realidad en sus variadas facetas, como si la lectura de una cadena de textos lo habilitara para la enunciación de “verdades” que rebasan el orden de lo literario (curiosa reducción del mundo y su problemática consistencia al acto de decodificar, analizar y explicar textos); e) la ilusión (tremendamente ideológica, por cierto) de concebir la escritura de un paper, el dictado de una conferencia o la publicación de una tesis de doctorado como una acción política impar (la cándida premisa de que se puede “hacer política”, luchar contra la opresión, la crueldad y la injusticia, sin salir de casa, on line, de cara a la pantalla de un ordenador).

Frente a la persecución histórica de “representaciones”, la crítica como una hermenéutica dialógica procura la atención paciente, la escucha a los modos, siempre oblicuos y sinuosos, en que un texto literario dice algo sobre el mundo, haciéndose cargo de que la literatura puede (tiene el poder) de vaciar los sentidos vigentes, asediar las referencias instituidas, fundar nombrando por primera vez.

IV. Considerado un interlocutor que retiene la plenitud de su sentido y rehúsa a entregar la totalidad de su verdad de un modo unívoco, el texto literario propone un diálogo, dispone una lógica de la pregunta y de la respuesta. No se trata del “*mecanismo perezoso*” del que habla Eco, ni de la trama de “*espacios de indeterminación*” que pondera Iser. Tanto la Estética de la Recepción como la Semiótica de los “*mundos posibles*” apuestan sus fichas a una metafísica del sentido: la premisa de que antes del texto, por encima del mismo, junto a él, existe “algo” que éste quiere y debe decir (todo un imperativo categórico y trascendental) revistiéndolo de formas y ornamentos, dotándolo de una ambigüedad temporaria que, tarde o temprano, habrá de manifestarse y esclarecerse como un mensaje consolador.

La crítica, como un juego hermenéutico en el que ninguna solución está trazada de antemano, hace suya la advertencia derrideana de que el sentido de un texto literario consiste en un retraso infinito, en una demora sin solución de continuidad, en una paradoja, un entredicho que propulsa una noción de verdad como una instancia indecidible. (Derrida: 1989)

Digo, ¿no será hora de que pensemos (de que volvamos a pensar) la literatura (la que importa en serio) como un efecto de lenguaje que hace temblar y desmorona nuestros conocimientos previos, nuestros marcos conceptuales, nuestras herramientas metodológicas?

La crítica que pregonó (la del diálogo simétrico, la del juego y la de la fluidez) admite nociones que el verosímil crítico actuante ha expulsado de su reino sin reticencias: el enigma y el misterio.

V. La noción de texto literario como enigma y/o misterio no supone el regreso a una concepción aureática de la obra de arte, la restauración de fuerzas míticas o religiosas, de improntas inefables que justificarían la existencia de reductos exclusivos, sectas integradas por elegidos e iluminados, provistos de un don divino que los faculta para desentrañar, con autoridad indiscutible, los arcanos de un texto.

Enigma y/o misterio significan, simplemente, una provocación al desciframiento y/o al asombro: un desafío a tratar la obra literaria como un interrogante inagotable que confirma nuestra finitud o, al menos, nuestra fragilidad cognitiva y nuestros condicionamientos históricos; un reto a las creencias que nos constituyen como sujetos.

Así, el hecho literario no sería una excusa para actualizar, mediante el uso de la cita, saberes legitimados, un pretexto para recurrir a discursos que exhiben el saber del crítico, su capacidad para manipularlos, su erudición, sino un complejo artístico que convoca la voluntad de dominio de esos saberes y esos discursos para desestabilizarla y ponerla en crisis.

VI. Esto escribía U. Eco en un ensayo de mediados de 1950 cuando, al preguntarse por las tareas de “*una ciencia del arte*”, se interrogaba, también, por el estatuto del juicio estético: “*frente a una obra de arte lo que es sobre todo importante es un proceso de interpretación; lo que importa es una comprensión crítica, no un juicio de valor expresado en términos dogmáticos y simplistas.*” (Eco, 1970: 62).

Interpelado por la contundente presencia del texto (por la realidad insoslayable de la obra), el crítico procura narrar para otros una íntima experiencia de comprensión. El proceso interpretativo no excluye la perspectiva personal, el gusto, las preferencias y las inclinaciones del sujeto. Los convierte en el punto de partida de una actividad de conocimiento y de valoración que consueña con el hecho de que un artefacto artístico es una configuración formal orientada a desencadenar reacciones subjetivas, a suscitar el movimiento de la inteligencia para formular juicios.

La crítica, aun en su voluntad de escucha, mantiene, como premisa firme, la necesidad de la puesta en acto de la facultad de juzgar, el ejercicio del discernimiento y la determinación de jerarquías.

VII. Uno de los lemas más fuertes de la ideología posmoderna en relación con el tratamiento de las obras artísticas consiste en subrayar, como propio de las sociedades del capitalismo tardío, la pérdida de autonomía del arte.

Se trate de la negación de su valor de uso y la consecuente reducción de la obra al estado de mercancía (Vattimo, 1988); se trate de acentuar que la “*gran división*” entre la alta cultura y la industria cultural ha perdido validez y capacidad operativa (Huysen, 2002); se trate de sostener la post-historicidad del arte a partir de la noción hegeliana de “*muerte del arte*” (Danto, 1999): todas estas posturas coinciden en el supuesto de que el arte, a partir de la segunda mitad de los años (19)60, perdió su negatividad, su dimensión utópica y su impulso emancipador.

Los ecos de esta tesis resuenan en los planteos de Josefina Ludmer, respecto de lo que ella denomina “*literaturas pos-autónomas*” (2007). Ludmer se vale de esa expresión para designar una serie de escrituras de la realidad cotidiana que se sitúan en islas urbanas, un conjunto de textos que se están produciendo en las megalópolis latinoamericanas, por ejemplo en Buenos Aires. Con respecto a estas “*escrituras que fabrican presente*” y que atraviesan y anulan la diferencia entre realidad y ficción para operar en la producción-reproducción de la “*imaginación pública*”, Ludmer dice –y la estoy parafraseando fielmente- que le gustan y no le importa si son buenas o malas en tanto literatura.

Despierta mi curiosidad y me sorprende que el problema del valor de un texto literario se restrinja a un capricho, a una capacidad de reconocimiento específicamente individual (ajena y hostil al consenso intersubjetivo) y, sobre todo, a un criterio de autoridad.

La Estética se origina y desarrolla como una expansión del contenido proposicional de esta frase: “lo que vale para uno, no vale para nadie.” Los planteos de Huysen y de Danto no convierten a la crítica en una oportunidad para imponer la perspectiva personal como una verdad revelada o para renunciar, alegremente, al ejercicio del discernimiento y la valoración; proponen que, ante la situación generada por el agotamiento del paradigma moderno (que sostenía una concepción evolutiva de las formas artísticas, que separaba tajantemente el orbe del arte auténtico del divertimento consumista y que remarcaba el valor de uso de la obra) la actividad del crítico deriva en una interpretación política o en una política de la interpretación que lleva a preguntarse, una y otra vez, por la naturaleza del arte.

VIII. El trabajo del crítico intenta constituirse en el registro aproximado y honesto de una conversación que, por lo general, no resulta fluida ni transparente y que tampoco excluye el malentendido, sobre todo cuando de poesía se trata.

Ante un texto poético, la respuesta del crítico suele oscilar entre el estupor y la paráfrasis: un silencio admirativo o una glosa tautológica que desvirtúan el proceso de

comprensión y convierten a la crítica en un discurso más cenagoso aun que el discurso que se pretende comprender.

Frente a tal polarización (la de un discurso confinado al cerco de la impresión muda; la de un discurso sujeto al juego de la cita y la repetición), propongo una “terceridad”, una posición tercera, que no debe confundirse con una síntesis superadora. La denomino merodeo.

IX. El merodeo consiste principalmente en recorrer por direcciones diversas los mundos múltiples que el texto poético revela sacudiendo las convenciones (lingüísticas y retóricas) estatuidas. El merodeo es una errancia en torno al sentido y la verdad del poema, un trayecto más bien zigzagueante, un contacto pero, también, un punto de fuga.

Si fuera un comentario, el merodeo se resistiría a confundirse, a hacerse uno, con el texto que lo propulsa manteniendo, en cambio, una distancia mínima pero imborrable; si fuera una exégesis, el merodeo se detendría justo ahí, en ese lapso en que la apropiación del sentido parece definida, resuelta y tranquilizadora. De adscribirse a un género discursivo, a alguno de los formatos preestablecidos para la crítica de poesía, el merodeo asumiría, con cautela, la forma del ensayo: la de un pensar vacilante, tentativo, cuidadoso y, sin embargo, radicalmente subjetivo; la de una escritura exploratoria, indecisa y fragmentada, más sentimental que mimética. (Adorno, 2003)

X. Merodeos de la crítica: una incursión que demarca un haz de recorridos alternativos, un diagrama de avances y retrocesos, una cartografía que releva aproximaciones y tomas de distancia. Es decir: intentos de entrar en diálogo con una verdad (la del texto) que alumbra pero que también ciega, sin incurrir en la celebración de la oscuridad ni tampoco en la fantasmagoría de la transparencia plena. Ensayos, ni más ni menos, para compartir con el lector una experiencia única, extremadamente singular, en la que el placer y el desasosiego se conjugan indisolublemente, en la que todo juicio definitivo se bloquea y en la que la búsqueda de la verdad (lo que el mundo del texto dice de peculiar manera sobre la realidad del mundo hasta volverlo extraño y novedoso) deviene en provocación a una lectura nueva, a otro diálogo futuro.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. (2003): “El ensayo como forma”, en *Notas sobre literatura*. Obra completa, 11, Madrid, Akal pp. 11 – 34.
- DANTO, Arthur, C (1999): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós.
- DERRIDA, Jacques (1989): *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Barcelona, Paidós.
- ECO, Umberto (1970): “Notas sobre los límites de la estética”, en *La definición del arte*, Barcelona, Ediciones Martínez Roca, pp. 51 – 64.
- ECO, Umberto (1987): *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.
- HUYSEN, Andreas (2002): *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- ISER, Wolfgang (1987): *El acto de leer*, Madrid, Taurus.
- LUDMER, Josefina (2007): “*Literaturas posautónomas*”, ciberletras [versión digital].
- RICOEUR, Paul (2001): “La metáfora y el símbolo”, en *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, México, Siglo XXI editores, pp. 58 – 82.
- TODOROV, Tzvetan (1991): “¿Una crítica dialógica?”, en *Crítica de la crítica*, Barcelona, Paidós, pp. 145 – 155.
- TODOROV, Tzvetan (1993): *Las morales de la historia*, Barcelona, Paidós.
- VATTIMO, Gianni (1988): “El olvido imposible”, en Varios Autores: *Usos del olvido*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, pp. 79 – 90.