

Geoffrey Hartman

El comentario literario como literatura*

(traducción de Margarita Bojalil)

La escuela de Derrida nos enfrenta a un problema esencial. ¿Cuáles son propiamente las relaciones entre las actividades “críticas” y las “creativas”, o entre textos “primarios” y “secundarios”? En 1923, al escribir su propio ensayo sobre “La función de la crítica”, T. S. Eliot acusó a Matthew Arnold de hacer una distinción demasiado abrupta entre lo crítico y lo creativo: “No toma en cuenta la importancia capital de la crítica en el trabajo mismo de creación”. Por supuesto, la apreciación de Eliot se basaba parcialmente en la producción literaria francesa a partir de Flaubert y Baudelaire, incluyendo a Mallarmé, Laforgue y Valéry. Pero Eliot tiene cuidado de que su objeción contra Arnold, a favor del elemento crítico en la creación, no sea mal utilizada. “Si una parte tan grande de la creación es realmente crítica, ¿no será una gran parte de lo que se llama “literatura crítica”, realmente creativa? Si es así, ¿no habrá crítica creativa en el sentido ordinario?” De esta manera, después de desatar la tormenta, Eliot trata ense-

* Este artículo es un capítulo de Hartman, *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today*, New Haven: Yale University Press, 1980.

guida de contener el daño y negar, como Arnold, que la crítica pueda encontrar su propia justificación y ser creativa e independiente.

La respuesta parece ser que no hay equidad. He dado por hecho, como un axioma, que la creación, la obra de arte, es autotélica, y que la crítica, por definición, debe tratar acerca de algo más. Por tanto, uno no puede fundir la creación con la crítica como se puede fundir la crítica con la creación. La actividad crítica se completa, de la manera más elevada y más verdadera, en una clase de unión con la creación en el trabajo del artista.

En 1956, en una plática en la Universidad de Minnesota sobre "Las fronteras de la crítica", Eliot se siente aún intranquilo acerca del potencial "creativo" en la crítica. Caracterizando su ensayo anterior como una reacción contra el tipo de crítica impresionista imperante en sus días y temiendo que ahora el tipo "explicativo" sea el predominante, Eliot concluye: "Estos últimos treinta años han sido, creo, un periodo brillante en la crítica literaria, tanto en Gran Bretaña como en Estados Unidos. Hasta podría parecer, en retrospectiva, demasiado brillante. ¿Quién sabe?" ¿Cómo puede alguna cosa ser demasiado brillante? Tal reserva es neoclásica y solía dirigirse contra el exceso de ingenio, o de brillo, o de entusiasmo en el arte. Al haber ayudado a establecer, después de Coleridge, que el arte no sólo tiene una lógica propia, sino también que esta lógica no está separada de la facultad crítica —y que Matthew Arnold, quien pensaba que los poetas románticos no "sabían" lo suficiente, debería haber reconocido aún más explícitamente que el arte era una especie de crítica vanguardista—, Eliot prefiere mantenerse alejado de lo que le parece una sofisticación extrema y peligrosa. La crítica no puede ser una actividad creativa. "Uno no

puede fundir la creación con la crítica como puede fundir la crítica con la creación”.

Pero esta fusión de la creación con la crítica se da en los escritos de críticos contemporáneos. Estamos en presencia de algo que, si no enteramente nuevo, ahora se ejerce metódicamente y sin el apoyo de ninguna autoridad específicamente literaria. Quiero decir que aceptamos más fácilmente la idea de un elemento creativo en el ensayo crítico, si su autor es un poeta o un novelista; entonces, su autoridad en el reino de lo creativo se extiende al de lo crítico. Así que nadie podrá negar el carácter difícil y curiosamente creativo de la prosa de Mallarmé, o la afirmación de que *La musique et les lettres* es un escrito tan interesante como un poema, quizá incluso un poema de Mallarmé. Pero Derrida no es un poeta, y ni siquiera un hombre de letras en la tradición de Mallarmé, Valéry, Malraux, Arnold y Eliot. Es un filósofo profesional de una intensidad y concentración tan grandes como las de Heidegger. No suele escribir críticas de las obras de arte más recientes o reseñar los periodos de la historia literaria. Otros exponentes de la nueva crítica filosófica, como Theodor Adorno y Walter Benjamin, tampoco son “escritores creativos”, en el sentido común de la frase, aunque su labor crítica usualmente es de carácter práctico e involucra directamente la noción de tecnología, la de cultura y la de “industria de la cultura”.

La cuestión básica es la de la crítica creativa: qué hacer con la “brillantez” de este fenómeno, que libera a la actividad crítica de su función positiva o de reseña, de su subordinación al objeto comentado, ya sea artefacto o tema general. La nueva crítica filosófica tiene un propósito que, aunque no autotélico, parece mantener una relación compleja e incluso traslapada tanto con el arte como con la

filosofía. Para elucidar este problema, regreso a un escritor que lo anticipa en un ensayo sobre el ensayo, coetáneo de uno de los relatos iniciales del más intelectual de los novelistas, Thomas Mann. Me refiero a "La naturaleza y forma del ensayo"¹ de Georg Lukács (1910), publicado casi al mismo tiempo que *La muerte en Venecia* de Mann.

Lukács no acepta la subordinación como rasgo definitorio del ensayo. Según él, para los grandes ensayistas, entre los que sitúa a Platón y a Montaigne, los hechos o los libros son meramente oportunidades para expresar su propia "crítica de la vida", frase que cita de Matthew Arnold, quien la había aplicado a la poesía. ¿Tiene el ensayo, entonces, nos podríamos preguntar con Lukács, y el ensayo literario en particular, una configuración propia, una perspectiva que lo aparte del dominio del conocimiento positivo (*Wissenschaft*), para darle un lugar junto al arte, pero sin confundir las fronteras entre la erudición y el arte? ¿Es cuando menos posible que el ensayo muestre suficiente vigor como para instituir una renovación de las ideas (*die Kraft zu einem begrifflichen Neuordnen des Leben*), sin perder su carácter de tal, distinto de la búsqueda de la filosofía científica de verdades absolutas (la *eisig-endgültige Vollkommenheit der Philosophie*)? La cuestión central, así, es la crítica, el ensayo, como obra de arte, como género artístico. *Also: die Kritik, der Essay -oder nenne es vorläufig was Du willst- als Kunstwerk, als Kunstgattung.*

Lukács está consciente de que su posición es oportuna, que surge de un movimiento de crítica impresionista, cuyos grandes exponentes, después de los inicios románti-

¹ "Über Wesen und Form des Essays: Ein Brief an Leo Popper". En *Die Seele und die Formen*, traducido como *El alma y sus formas*.

cos, fueron Pater y Wilde. “El crítico como artista” es una frase que asociamos con Wilde.² En contra de este movimiento, una década después, I. A. Richards y otros emprendieron la búsqueda de un estudio del arte más estricto, más apegado a principios, con fundamentos teóricos y hasta “científicos”. Esto ocurría al mismo tiempo que el formalismo ruso comenzaba su propia búsqueda de una definición rigurosa de “literariedad”. En Inglaterra, lo que Richards había comenzado en Cambridge, pronto se vio enredado en la cuestión del “cientificismo”; y mientras que la lucha por formular una teoría de la literatura, o mínimamente los principios de la crítica, continuaba, la posición de F. R. Leavis —completamente opuesta a la teoría— y las presiones prácticas, que en Inglaterra hacen cortos los estudios literarios para los obispos y largos para los curas de provincia, complicaron, aunque de ninguna manera anularon, la cuestión tal como había sido planteada por Lukács. En la misma Alemania, la influencia de Dilthey, quien había alentado la esperanza de una ciencia de corte humanista fundada sobre su propia base teórica (*Geisteswissenschaft*), desvió la cuestión de Lukács; y en los años treinta, el mismo Lukács se uniría a la búsqueda de una ciencia de la literatura por el lado del marxismo.

Regresemos al asunto original: el *status* del ensayo en la exposición de Lukács de 1910. Uno siente que Lukács no está hablando del ensayo solamente, sino también de la tendencia interna de todo discurso reflexivo, autocrítico. Es posible que, de hecho, su comprensión de la relación del ensayo con la dialéctica y, así, de una forma litera-

² Véase “The Critic as Artist” en *Intentions* (1891) de Wilde, y el excelente ensayo de Richard Ellman, “The Critic as Artist as Wilde” que introduce su selección de Wilde, *The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde*.

ria con la filosofía, estuviera mediada por el *Plato and Platonism* (1893) de Walter Pater. Por un giro peculiar en la historia del intelecto, Lukács parece considerar a los románticos alemanes, y especialmente a Hegel, a través de la concepción de Pater de la conversación socrática, misma que —vista en retrospectiva— ahora nos parece sospechosamente semejante a una versión idealizada de las asesorías tipo Oxford.³ “El diálogo platónico”, afirma Pater, “en su concepción, en sus aciertos peculiares, es esencialmente un ensayo que toma ocasionalmente la forma de poesía filosófica anterior, el poema en prosa de Heráclito”. Pater distingue el tratado del ensayo, diciendo que el primero es un instrumento de la filosofía dogmática que comienza con un axioma o definición, mientras que “el ensayo o diálogo... como instrumento de la dialéctica, no concluye en eso necesariamente; como ese largo diálogo con uno mismo, ese proceso dialéctico puede ser coextensivo con la vida. En realidad, hace poco más que aclarar el terreno o la atmósfera de la *tabula mental*”. La ironía socrática también comparte esta “índole tentativa de la dialéctica, de la pregunta y la respuesta como método de descubrimiento, de enseñanza y aprendizaje, en una palabra, de la posición del ensayista filosófico”.

Estas intuiciones las desarrolla Lukács a su manera.

³ En tanto que la discusión de Pater de la dialéctica en el capítulo 7 contiene comentarios sólidos acerca del método como una travesía o un diálogo interminable, que siempre lo lleva a uno un paso más allá hacia el ideal de un único acto imaginativo que intuiría “todas las transiciones de una larga conversación... todos los aparentemente opuestos puntos de vista de todos los participantes a un tiempo” (cf. la evocación de una “galería de espíritus” al final de la *fenomenología* de Hegel, así como la concepción de Bajtin de la “polifonía”), también le resta vigor al empuje anagógico de Hegel o de Platón, con afirmaciones que sugieren una pedagogía de sala de retiro: “Si uno, si Sócrates, parecía convertirse en maestro de otro, no era sino a través de pensarse él mismo al andar ese difícil camino que cada quien debe en realidad proseguir por sí mismo, no importa qué tan llena de ocasiones felices para el despertar del conocimiento latente estuviera esa camaradería”.

Sostiene que, en tanto que el modo trágico de la existencia se ve coronado por su fin, en un modo ensayístico, todo —incluso el final— es siempre arbitrario o irónico, la pregunta única se disuelve entre muchas e incluso las interrupciones llamadas externas, en oposición a las internas, ayudan a mantener las cosas abiertas. La naturaleza conscientemente ocasional del ensayo impide la conclusividad. Lukács interpreta entonces este carácter abierto u ocasional de una manera similar, si bien distinta, a las explicaciones contemporáneas de tipo semiótico inspiradas en el lenguaje. Lukács dice que este carácter es idealmente (y estamos ante un punto de vista modelado por el idealismo alemán) una contraparte, quizás un contrapunto, del anhelo del misticismo por alcanzar absolutos. Que un crítico hable de absolutos sólo al reseñar pinturas o libros se considera una profunda ironía. *Ironisch fügt er sich in diese Kleinheit ein, in die ewige Kleinheit der tiefsten Gedankenarbeit dem Leben gegenüber.* (“El crítico se acomoda irónicamente a esta minuciosidad, a la eterna minuciosidad de la más profunda labor de pensamiento *vis à vis* la vida”).

¿Cómo debemos entender tan extraña afirmación? Lukács, por supuesto, heredó de los románticos alemanes este concepto extendido de la ironía. En *El alma y sus formas*, hay un diálogo sobre Laurence Sterne que nos recuerda en muchos aspectos a Friedrich Schlegel. La ironía, en cualquier caso, tanto en Lukács como en el romanticismo alemán, y quizás en Sterne, es una especie de demonio familiar, una compulsión domesticada, la voluntad de verdad o incluso el demonio del saber absoluto transformado por la magia del arte en algo cercano a una gracia humana y socializante. La forma del ensayo es un pariente secreto del “fragmento” romántico: asume su carácter ocasional,

no lo rebasa; sin embargo, despoja a lo accidental y contingente de ese toque de gratuidad que la mente siempre está tentada a negar o, al menos, a mistificar. Toda oportunidad sirve para conformar al ensayista como al predicador tipológico, pero de una manera puramente secular. Este idealismo, no trágico, no religioso, podría hacer que el ensayista tomara como su emblema una fórmula famosa ligeramente alterada: *Der liebe Gott steckt -ironisch- im Detail.*

Ésta sigue siendo nuestra situación hoy en día. Quizá lo es aún más con el influjo de libros, artefactos y pseudoeventos. Mantenerse al día significa convertirse en víctimas del flujo, a menos que nos sostenga un idealismo irónico de este tipo. Lukács no indica, sin embargo, si puede darse esta clase de ironía. Afirma, por una parte, que el ensayista moderno, comparado con Platón y otros, ha perdido terreno, ya que cada escritor debe ahora formular sus parámetros críticos a partir de sí mismo y, por la otra, que el ensayo no ha evolucionado lo suficiente para alcanzar su destino en cuanto forma: la independencia genuina de propósitos ingenuamente representacionales —didácticos, moralistas, subordinados a la reseña. La misma “frivolidad” del estilo que muchas veces se integra al ensayo en el periodo moderno, se ha tomado como un indicador de esta situación exacerbada que obliga al crítico a “representar” o “reseñar” un artefacto, cuando en realidad está interesado en una *idea* trascendente. Ésta es, fundamentalmente, la idea de la ficción (*Dichtung*) como algo más importante y más grande que todas las posibles ficciones; y el crítico, a su manera irónica y casual, está exclusivamente al servicio de esa idea. No es probable, por lo tanto, que se implique en polémicas o juicios puntillosos: el hecho de que lleve consigo la “atmósfera de la idea” de-

bería bastarle para emitir un juicio sobre la obra de arte en lo particular —para liberarla de toda sabiduría falsa, obsoleta o parcial.

Precisamente cuando estamos a punto de dejarlo de lado por el idealismo que exorcizó más tarde, Lukács propone una definición seminal y muy práctica. El crítico ensayista, añade, no puede por sí mismo materializar la idea. Él la anuncia, despierta nuestra sensibilidad hacia ella, pero no va más allá de ser su precursor. *Er ist der re-ine Typus des Vorläufers. Vorläufer*, literalmente “pre-cursor”, “antecesor”, tiene una resonancia en alemán que se pierde fácilmente en la traducción. Esta resonancia puede ser restaurada si la traducimos como “provisional”, el que anticipa, pero queda como umbral, como un Moisés o un Juan Bautista. No puede llevarnos más allá del penúltimo peldaño. En un párrafo firme, Lukács delimita estrictamente la dignidad del ensayo: *Ruhig und stolz darf der Essay sein Fragmentarisches den Kleinen Vollendungen wissenschaftlicher Exaktheit und impressionistischer Frische entgegenstellen, kraftlos aber wird seine reinste Erfüllung, sein starkestes Erreichen, wenn die grosse Ästhetik gekommen ist.* (“El ensayo puede insistir callada y orgullosamente en su carácter fragmentario, en oposición a las perfecciones menores de la precisión científica o a la intensidad impresionista, pero su logro más sólido será impotente cuando la gran estética haya llegado”).

Confieso que el ensayo de Lukács sobre el ensayo me atrae mucho. Mucho de la vida intelectual contemporánea consiste en leer estas formas de usos múltiples, estos ampulosos monstruos en miniatura que, como ciertos espíritus malignos, no son sino demasiado serviciales. Lukács, además, es tan plástico como Kant o Schiller cuando for-

mula distinciones, a cada una de las cuales les adjudica su propia dignidad. Nunca queda enredado en las categorías. Incluso cuando ha definido el ensayo como algo intrínsecamente dedicado a la obsolescencia, como un preludio o propedéutico a *die grosse Ästhetik* (Lukács completará la suya en los años sesenta), le asigna también un valor existencial independiente.

Aunque el ensayo como *parergon* seguramente será asimilado por el sistema como en el caso de Schopenhauer, sin embargo, tales *parerga* o *Beispiele* muestran al sistema como una entidad viviente, en evolución (*seine Verwachsenheit mit dem lebendigen Leben*). Así que, en cierto sentido, están para siempre allí, *al lado* del sistema. Pater rescató "la dialéctica" de los filósofos y la revistió de una forma cuyo método o ruta era sinuosa, pero Lukács, más explícitamente que Pater, atribuye la forma del ensayo tanto a la ironía como al deseo (*Sehnsucht*), a un hacer infinito doble, complementario o contrario. El ensayo vive a partir de un deseo que tiene un en-sí, que es más que algo que espera meramente ser completado y desplazado por el saber absoluto. Al terminar de leer a Lukács, tenemos la extraña impresión de que su *exemplum* ha actualizado el problema por completo. Esta carta "real" a un amigo, Leo Popper, fechada formalmente "Florenca, octubre de 1910", es mucho más que un prefacio-carta a un libro de ensayos, incluso más que un ensayo: es un "poema intelectual", como A. W. Schlegel llamó a los ensayos de Hemsterhuis. Delimita su propia posición en la vida del intelecto pero, mientras, incorpora tanto pensamiento vivo que la reducida función de *Gericht* (juicio) se expande en forma de *Gedicht* (poema).

Si el ensayo es, sin duda, un poema intelectual, no es nada halagador observar que existen muy pocos poe-

mas de tales magnitudes en la esfera de la crítica literaria o cultural. La coexistencia precaria, en el ensayo, de una función referencial en tanto comentario, con su ambición de *ser* literatura y no sólo acerca de la literatura, da como resultado una confusión de intuición y autoafirmación idiosincrática. Muchos ensayos del siglo XIX tienen un cierto encanto, por supuesto, que los salva de este destino. Arnold o Pater o Wordsworth pueden leerse como prosa interesante, sostenida por observaciones valiosas, aun si son ocasionalmente anticuados. La fuerza de su percepción ya no nos reta, no se nos impone; al menos, ahora ya no. Pater y Arnold son ya parte del Panteón de la literatura inglesa, como el mismo Wordsworth. El ideal propuesto por Lukács es, de cualquier modo, más difícil de lograr, y es tan poco probable que se realice como un poema que debe arrastrar consigo, sin una mueca, una fuerte carga de raciocinio o de la opinión apoyada en los hechos.

Se podría calcular cuán escaso es este bien, este ensayo que es un poema intelectual, por la suposición de que, con la salvedad inicial de F. Schlegel, sólo Valéry lo logró habitualmente: uno piensa en su magistral construcción de la figura de Leonardo da Vinci o en "La poesía y el pensamiento abstracto"; ambas obras, a propósito, plantean el problema de la relación entre el pensamiento artístico y el científico. Se pueden añadir ensayos tales como el de Ortega, "Goethe desde dentro"; algunos de Freud o de Heidegger son también construcciones de este tipo, severos poemas intelectuales.

Pero ni Valéry, ni Ortega, ni Freud, ni Heidegger, se dedican usualmente a la lectura detenida de literatura o a la detenida apreciación del arte. Su noción del detalle, cuando se trata del arte, es mucho menos exigente, y su

exposición menos sustanciosa que la nuestra. El ensayo crítico hoy en día, para ser considerado como tal, debe incluir algunos acercamientos: de hecho tiende a proceder por cambios de perspectiva (como en algunas clases de arte secuencial o de poesía concreta) que exponen la falta de homogeneidad de los datos a la mano, la arbitrariedad de los nudos que atan la obra en una apariencia de unidad. Los acercamientos no están allí meramente para ilustrar o reforzar una supuesta unidad, sino para mostrar qué simplificaciones o procesos institucionales son necesarios para lograr cualquier clase de visión unitaria y consensual del objeto.

El proceso de institucionalización, o la normalización llamada "realidad objetiva", es lo que se enfoca, aunque no siempre, para subvertirla. La subversión puede ser una meta, como en mucho de la crítica vanguardista; sin embargo, hoy en día, en general, esa crítica, ya sea en la forma de arte radical o comentario de avanzada, busca deshacerse de la ingenuidad de la formalización antes que poner en tela de juicio su necesidad. No hay manera, por supuesto, de evitar la desilusión cuando lo que hemos considerado que es naturaleza, se desenmascara como retórica, o idealismo, o segunda naturaleza —cuando vemos que las andaderas se conservan en la madurez y se convierten en lazos y hasta en cadenas, temblamos un poco, en el mejor de los casos. El ensayo crítico es crítico: se nos permite sobrevivir, pero no materializar nuestras ilusiones.

Una curiosa inversión puede ocurrir entonces en el mundo de las letras. Muchas veces, los poemas parecen ser menos exigentes que los ensayos. Para ser exacto, los poemas, especialmente en nuestros días, están ahí como marcas de identidad, escritos, porque escribir es parte de

la heráldica contemporánea de la identidad. Muchos escritores leen sólo para poder escribir, no para descubrir si es necesario que añadan su testimonio. Lo mismo puede valer para los ensayistas. Sin embargo, me parece que los ensayos de los profesionales más intelectuales del arte de la crítica literaria o filosófica, presentan al lector mayores exigencias: le exigen leer, y no para escribir; hasta llegan a hacer el texto un poco más difícil de entender y lo visible un poco más difícil de ver. Aumentan, más que aligeran, la carga de la tradición, de una manera antievangélica y deprimente.

Aunque se distinguen menos en cuanto a su decoro, muchos ensayos son, hoy en día, más rigurosos que la prosa "familiar" que intentaba, en el siglo pasado, expandir la familia de lectores. Hazlitt lo hace a uno sentir igual, o diferente sólo en grados, a Wordsworth. Y en tanto que este *ethos* democrático (que Wordsworth compartía) sigue siendo válido, la virulencia de movimientos nacionalistas y separatistas nos ha enseñado cuán peligroso es asumir parámetros comunes, o un contacto directo. La labor involucrada en comprender algo ajeno o disidente, sin colonizarlo ni volverse uno mismo un transvestista cultural, se nos ofrece como la realidad, la otredad que debe confrontarse.⁴

Puede muy bien ser que algunos de los críticos difíciles de quienes hablo (ya sea Adorno, o Blackmur, o Derrida) sean poetas frustrados, y esto puede aducirse en contra de ellos; pero están frustrados porque se dan cuenta de

⁴El propio Hazlitt, un destacado disidente político, insiste ferozmente en la diferencia entre la grandeza de un escritor como escritor y su quehacer político (véase, por ejemplo, el final de su ensayo sobre Sir Walter Scott en *The Spirit of the Age*, 1825). Su propia filosofía política da por sentado, sin embargo, no sólo un público amplio, como el del periodismo moderno, sino también un público cuya cultura y politización pudieran armonizarse.

la disciplina y el conocimiento involucrados, y no quieren sólo explotar el pasado. Aunque no están paralizados por la pesada tarea de emular a los maestros del pasado o a tradiciones ajenas, saben que la cultura ha progresado muchas veces a través de la *contaminación*; y esto produce una angustia y un autoescrutinio que lleva a la recuperación vacilante de lo que Northrop Frye ha llamado prematuramente “la escritura secular”.⁵

Frye sugiere que el arte se vuelve secular al ser recuperado; pero debo añadir: ¡ay de aquel de quien procede esta recuperación! Él puede profanar la tradición, así como el Nuevo Testamento corre el riesgo de profanar el Viejo, al darle una universalidad que a un tiempo redime y abarata el elemento bárbaro, esto es, etnocéntrico.

Como Lukács en su fase premarxista, Frye coloca el ensayo crítico más cerca del *Gedicht* que del *Gericht*. También para él, la “atmósfera de la idea”, y no una verdad imperiosa o ideológica, cambia nuestra conciencia del hecho o el artefacto. Hay cierta ansiedad concerniente al pasado en Frye, pero principalmente una negación a angustiarse por el futuro y, de esa manera, sobredefinirlo. “Recrear el pasado y traerlo al presente”, escribe, “es sólo la mitad de la operación. La otra mitad consiste en traer al presente algo que es potencial o posible, y que en ese sentido pertenece al futuro”. No obstante, es difícil saber qué es lo que Frye quiere decir con lo “potencial” o “posible”, a menos que sea precisamente ese elemento sagrado e indómito, el “elemento del cumplimiento del deseo en el romance”, que tantas veces tiene un fundamento etnocéntrico, y que el arte opone a sí mismo, como a cualquier institucionalización.

⁵ *The Secular Scripture* (1976). Mi última cita proviene de esta obra.

Aquí ciertamente hay un "enlace" que hace al ensayo crítico ser severo y esencial al mismo tiempo, y más que un recurso al servicio del tiempo. Está siempre, a la vez, a tiempo y a destiempo: está en la misma intersección de lo que se percibe como un pasado que debe llevarse hacia delante y como un futuro que debe mantenerse abierto. En el idealismo de Lukács, como en el de Frye, el elemento futurístico es el "deseo", o lo que sea que alimente el desear y que no alcance la satisfacción. Cuando se institucionaliza, este deseo produce la superstición; en libertad, produce una ironía frívola o desinteresada.

Es mero sentido común, entonces, poner al ensayo crítico del lado de la ironía, pero esto puede resultar más defensivo que correcto. Lo que yace más allá de la satisfacción del deseo o del principio del placer no es la ironía, sino una oculta fuerza impulsora que Freud se aventuró a llamar el dominio de la realidad. La carrera de Lukács como crítico vira dialéctica y quizás diabólicamente hacia un dominio de la realidad en el que el deseo, la satisfacción del deseo y la ironía formal tienen sólo un papel secundario. El proceso de incorporar lo que sigue violando la propia identidad --quiero decir en el nivel del conflicto o el intercambio cultural-- puede quedar más allá del espectro de valores asociados con palabras tales como *placer*, *gusto*, *urbanidad*, *ironía*, *adaptación*. Este más allá puede convertirse en el dominio del ensayo literario, tanto más urgente y severo sea su propósito.

"Siempre me divierte", dice Wilde típicamente, "la tonta vanidad de esos escritores y artistas de nuestros días que parecen imaginar que la función primordial del crítico es parlotear acerca de su obra de segunda". El problema es qué hacer con la obra de primera, o con aquella que es lo

suficientemente grande como para reducir todo comentario crítico a mero parloteo.

En la crítica, la tradición inglesa es parloteo sublimado, pero también está animada por su feroz habilidad para poner en entredicho cualquier reputación. Hasta Shakespeare tuvo que ser puesto a salvo alguna vez, y Milton se ha vuelto a colocar en su pedestal negativo después de Leavis. Este poder de afectar las reputaciones es formidable, y muestra que la crítica tiene una propensión no reconocida a la inversión, que es cuasidemoniaca y que la coloca cerca de la primacía del arte. Esta propensión, por supuesto, puede descartarse como pecado de envidia: como una ambición de primacía como la de Satanás o Yago. Sin embargo, como observaba Lukács, *hay* algo de irónico acerca de la propia subordinación del crítico a la obra comentada. En el mejor de los casos, sigue poniendo a prueba esa obra, esa aparente grandeza, y a fuerza de dudas, a través del entusiasmo, la hace más patente ante nosotros. El crítico representa a veces el papel de acusador y a veces el de Dios. Una crítica juiciosa, más que judicial, no es necesario decirlo, no emitirá un veredicto simple: como la del doctor Johnson, mostrará al mismo tiempo las virtudes y defectos, los puntos fuertes y las fallas. Pero también puede asustarnos al abrir una brecha—o al abrir la posibilidad de la transvaloración— en casi cada valor dado. Incluso la ironía romántica, entonces, parece incapaz de digerir la ligereza de Wilde. “El hecho de que un hombre sea un envenenador no atenta contra su prosa.”

Wilde se refiere, por supuesto, a un envenenador en la vida real, como Thomas Wainwright.⁶ Pero, ¿podemos

⁶ Véase “Pen, Pencil and Poison”, en *Intentions*.

evitar pensar, al mismo tiempo, en el veneno o inmoralidad que pueden albergarse en el arte y que hicieron que Platón comparara una cierta clase de retórico con un cocinero peligroso? Wilde abre una brecha entre la moralidad y el arte, paralela a aquella entre religión y moralidad en ciertos pronunciamientos de Cristo o, en tal caso, de Blake y Kierkegaard. Este paralelo puede crear una fuerte presión sobre el arte, como Eliot temía; también puede presionar demasiado al crítico, que sabe que los venenos pueden ser remedios.⁷

Sin embargo, a partir de Wilde (con la anticipación de Poe y Baudelaire), la teoría del arte se ha esforzado por entender al artista maldito, incluso al artista criminal, no como un fenómeno empírico o social, sino como una ficción que permita a la teoría revelar las profundidades problemáticas de la *persona* y la *intención*.⁸ Wilde separa la cara de la máscara, en tanto que la teoría moderna de la *persona* trata de reparar la brecha. Sin embargo, el problema de una intención demasiado borrosa para ser reconocida aún nos vence; y por esa razón Derrida sugiere que sustituyamos la palabra autor por la de *sfeinctor*.

No es por accidente, entonces, que Derrida se interese en Genet y el "precioso veneno" de su estilo. *Glas*, de Derrida, un trabajo en el que el comentario llega a ser literatura al entretener el discurso filosófico, la elaboración figurativa y la crítica literaria, comienza una columna con la evocación de un *Rembrandt déchiré* hecha por Genet. Pero el tema de la pintura desgarrada (o sea, el manus-

⁷ Cf. "La pharmacie de Platon", en *La dissémination*.

⁸ Convergen en este punto el problema de la intención en un contexto secular y el mismo problema en un contexto sagrado. Las interpretaciones de profundidad de la hermenéutica sagrada, ya sea rabínica, o patrística, o cabalística, se basan en revelaciones divinas casi *inidentificables*, i.e., "dark with excessive bright".

crítico) no expresa una iconoclasia alimentada por la simple oposición de la apariencia en el arte y la realidad (*Dorian Gray*), o del arte y la religión, o del arte y un pretendido absoluto. Expresa, más bien, la coexistencia insufrible, incluso traslapada, de la santidad y de lo profano en el arte. Este entrecruzamiento nos desgarrá, y tomamos venganza imaginativamente desgarrándolo, o prudente e higiénicamente —por medio de una teoría crítica de *genre tranché*— negando el entrecruzamiento y separando lo demoníaco del arte de la urbanidad de la crítica, o lo discursivo del discurso literario, o la máscara de la persona, y así sucesivamente. Sin embargo, todos hemos sentido que en Henry James o en Sartre, por no mencionar a Borges, la crítica no es independiente del impulso de la ficción. La pregunta más insidiosa es si un crítico tiene valor si es solamente un crítico, si no nos pone en presencia de “ficciones críticas”⁹ o no nos hace darnos cuenta de que existen en los escritos de otros.

Lo que estoy diciendo entonces —con bastante pedantería y reduciendo un asunto significativo a su efecto formal—, es que el comentario literario puede cruzar los límites y volverse tan exigente como la literatura. Es un género impredecible e inestable que no puede subordinarse, *a priori*, a su función referencial de comentar. El comentario ciertamente sigue siendo una de sus características definitorias, ya que no sería muy útil describir como “crítica” un ensayo que no reseñara de alguna manera un libro existente o alguna otra cosa. Pero el poder de la crítica para colocar las cosas en perspectiva, su fuerza de recontextualización, debería ser tal que el ensayo no

⁹ *Critical Fictions* es el título del libro de Joseph Halpern sobre la crítica de Sartre (1976).

fuera considerado el complemento de algo más. Aunque la ironía descrita por Lukács puede formalmente someter el ensayo a una obra dada, debería ser posible la situación inversa, en donde este escrito "secundario" resultara ser "primario".

Hemos considerado al ensayo crítico de una manera demasiado reduccionista, así como, en la misma historia de la literatura, muchas veces encontramos tipos de ficción definidos por reglas arbitrarias de cuyo control se liberan. Recordemos también que la música instrumental, hasta antes de un cierto momento, estaba estrictamente subordinada a una función programática o textual. Después, los instrumentos se hicieron especulativos. Lo mismo se aplica a la crítica; sus instrumentos especulativos ejercen ahora sus propios poderes textuales, más que explicar, interpretar o actualizar textos ya existentes. Lo que sucede no es ni una inflación de la crítica a expensas de la escritura creativa, ni el entrecruzamiento promiscuo de ambas. Es, más bien, la elucidación y un poner a prueba creativos de los *límites*: los límites de lo que Hegel llamaba "el saber absoluto" y Dewey "la búsqueda de la certidumbre".

Previamente he argüido que, cuanto mayor presión pongamos en un texto para interpretarlo o descodificarlo, tanto mayor es la indeterminación que se presenta. Al igual que en la ciencia, los instrumentos de investigación comienzan a ser parte del objeto que se estudia. Todo conocimiento, entonces, sigue siendo el conocimiento de un texto, o más bien de una textualidad tan compleja y entretrejida que parece abismal. Hay un *échappé de vue* *ins Unendliche* como dice sucintamente Friedrich Schlegel. O en términos de Derrida, el acto de lectura al que nos "abandona" el crítico prohíbe que emerjan un tema o una resolución únicos. *Laissez flotter le filet, le jeu infiniment*

retors des noeuds. Vemos entonces que las mareas inglesa y francesa tienen una inspiración común: sea cual sea la diferencia —y es considerable—, la atención de Derrida a la madeja del lenguaje es aún parte del “repudio de la metafísica” que perseguían también Ogden y Richards en *The Meaning of Meaning* (1923). Pero ahora, el punto de partida en Francia es el legado de la patafísica,¹⁰ así como una crítica lingüística de la metafísica o el concepto de Hegel del “saber absoluto”.

No existe el saber absoluto, sino más bien un infinito textual, una red interminable de textos o de interpretaciones; y el hecho de que distingamos periodos, u oraciones, o géneros, o perfiles individuales, o unidades de varios tipos, es algo parecido a computar el tiempo. Podemos insistir en que el tiempo no tiene un comienzo y un fin o, más modestamente, en que el Romanticismo, por ejemplo, comenzó alrededor de 1770 y terminó alrededor de 1830, pero esto es una tonta aunque provocativa caricaturización del determinismo histórico o providencial. Tal linealidad es precisamente lo que estimula a Derrida y a otros a cruzar los límites: a aceptar, esto es, la necesidad de alinear y delinear, pero en la forma de una textualidad tan desconcertante como podría ser una nueva geometría.

Antes de volver a Derrida, en relación con un ejemplo de cómo el comentario literario es literatura, me permito dos advertencias. La primera es que, en la crítica, no tratamos acerca del lenguaje como tal, ni acerca de la filosofía del lenguaje, sino acerca de cómo los libros o los hábitos de lectura *penetran* nuestras vidas. “La función de la crítica en la actualidad”, de Arnold, que aún es considerado un ensayo clásico para nuestra disciplina en razón

¹⁰ Véase *The Banquet Years*, para una excelente descripción de este legado.

de su calidad de autorreflexión, extrae su fuerza del valor de servir de árbitro entre la literatura inglesa y la francesa —*literatura* entendida en su sentido más amplio, como el carácter que manifiestan nuestras leyes, nuestras revistas y nuestros escritos políticos, tanto como la poesía y la crítica.

Mi segunda advertencia (pensando todavía en Arnold) es que cien años no es mucho tiempo a los ojos de Dios, aunque sea una eternidad a los ojos de cada generación. Se podría exagerar acerca de la novedad del momento actual de la crítica. Ciertamente se ha agilizado el ritmo de los hechos, si bien afirmaciones tan extremas como la de Peguy en la víspera de la Gran Guerra no son admisibles: “El mundo ha cambiado menos desde Jesucristo que en los últimos treinta años”. El propio Arnold estaba asombrado por la aceleración, y su mismo enfoque sobre la función de la crítica lo demuestra. Considera que el crítico ayuda a que la mente creativa encuentre su “atmósfera” adecuada, que yace “dentro del orden de las ideas” y más allá del provincialismo de su era. Y también aclamó la “época de la expansión” que comenzaba en Inglaterra. Sin embargo, también temía el ejemplo de Francia, en donde la Revolución había producido un compromiso con “la fuerza, la verdad y el universalismo de las ideas que adoptó como leyes”, ya que estas ideas no eran realmente libres, sino prisioneras de ideologías particulares, de la manía francesa de “darles una aplicación política y práctica inmediata”. Mi advertencia es que las cosas no han cambiado mucho desde que Arnold escribió su ensayo en 1864; que, a pesar de la complejidad y de este incremento en el ritmo de la vida moderna, lo que era verdadero cuando Arnold estableció el contraste entre Francia e Inglaterra, podría serlo aún. De hecho,

incluso la concepción de Lukács del ensayista como una especie de precursor, podría tener una relación directa con Arnold. Lukács materializa la idea del crítico y reflexiona acerca de la paradoja de esta clase cuya esencia es la transitoriedad. Para Arnold, el crítico es un precursor, aunque él no manifiesta interés en el crítico como tal. Su visión está determinada por consideraciones históricas concretas, en particular por la ebullición de las ideas en la era de la Revolución Francesa. Esta ebullición es parte de una gran oleada de tendencias y debe ser algo bueno, pero la crítica en sí no es tan buena. Arnold, por lo tanto, establece una distinción más marcada que el joven Lukács entre el crítico precursor y el genio creador, al insistir en que la crítica sólo prepara el terreno para el segundo mediante la estimulación de una corriente viva de las ideas. Como esta corriente no se había manifestado de modo suficiente en Inglaterra cuando los románticos escribieron, éstos no lograron alcanzar la gloria de los escritores del Renacimiento, y Arnold finaliza "La función de la crítica" con la predicción de una nueva etapa de creatividad que será auspiciada por el movimiento de la crítica moderna. "He ahí la tierra prometida, pero sólo nos es dado apuntar hacia ella. No nos corresponde habitarla y hemos de morir en soledad. Pero haber deseado entrar en ella, haberla saludado a la distancia, es nuestra mejor distinción entre los contemporáneos". A lo que uno sólo puede responder: Oh, soledad. Esa concepción puramente funcional de la crítica, o esa gran línea divisoria entre la crítica y la creación, es precisamente lo que se está debatiendo ahora.

En oposición a *Glas* de Derrida, de donde tomaré mi ejemplo del comentario literario como literatura, puede aducirse que las malas leyes nacen de los malos casos. Este trabajo ciertamente es excepcional pero, ¿podrá ser

representativo de la crítica, a no ser de una forma contemporánea extrema? No me corresponde a mí decidir esto. Lo que parece extremo ahora podría no parecerlo en una década más o en un siglo. Los libros tienen su propio destino, y estoy suficientemente convencido de que *Glas*, como el *Finnegans Wake*, lleva a nuestra conciencia al descubrimiento de una dimensión que no olvidará y que quizá no perdonará. No sólo es difícil decir si *Glas* es crítica, o filosofía, o literatura; es difícil decir si es un libro. *Glas* conjura a los espectros de textos tan enredados, contaminados, engañosos, que la noción de un autor único u original se desvanece, como la misma virginidad en la densa frase joyceana *Jungfraud's messonge book*.

En *Glas*, como siempre, Derrida ejerce una notable presión sobre constructos teóricos privilegiados, en particular aquellos del origen, la autoidentidad, el autor y el libro. Parece difícil desprenderse del concepto de identidad autorial, de una persona o mensaje unificados caracterizados por un nombre que los autentifica dentro de los límites de un texto claramente circunscrito. Sin embargo, *Glas* no sólo anima muchas fuentes (Hegel, Nietzsche, Genet) unas con otras, a través de citas internas e ingenio surrealista; no sólo incorpora, en particular, pasajes del *Journal du voleur* (1948) de Genet, sino que lo hace para convertirse esencialmente en un libro ladronesco.

Derrida desarrolla la autoidentificación de Genet como ladrón hasta abarcar a todos los escritores. Se nos conduce, más allá de la perspectiva psicoanalista, hacia la amenazante noción de un *vol anthique* (a veces: *question anthologique* viz. *ontologique*). Este hurto ancestral nos recuerda a Prometeo y a Hermes; pero en la medida en que *vol* también significa vuelo, se hace una alusión a Ícaro o a la aspiración, como de águila, de la religión, de la ciencia y

de la filosofía (de Hegel) por el saber absoluto. De la manera más literal, sin embargo, *vol anthique* es *Blütenstaub* -“diseminación”- y expresa la noción contraenciclopédica de Derrida de la propagación de la palabra (con raíces posiblemente en Novalis y los románticos alemanes) y el curioso estilo florido de Genet: la purificación pastoral de un asunto inmoral equivalente, aunque opuesto, al fuego de Prometeo. El *Journal du voleur* delata una volición tan alta como la de otros mitos, misma que por contagio o camaradería también anima a *Glas*.

Glas es, entonces, el propio *Journal du voleur* de Derrida, y revela la vol-onto-teología de la escritura. La escritura es siempre el robo o *bricolage* del *logos*. El robo redistribuye el *logos* de acuerdo con un nuevo principio de equidad, tan no referible a leyes (romanas, capitalistas, paternas, nacionales) como la simiente volátil de las flores. La propiedad, incluso en la forma del *nom-propre*, es *non-propre* y la escritura es el acto de cruzar los límites del texto, de hacerlos indeterminados, o de revelar el *midi*, como el *mi-dit*. *La force rare du texte, c'est que vous ne puissiez pas le surprendre (et donc limiter) à dire: ceci est cela* (*Glas*, p. 222).

¿Puede esto, sin embargo, llegar a ser más que una dignificación del *bricolage*? Genet, Derrida, pueden terminar siendo mero *pastiche*, una resintetización de nociones o mitos más viejos. La objeción que abrigaba Marx en contra de la revolución de disfraces (resucitar la idea de Roma en 1798 conduce al águila napoleónica) podría ser pertinente. No parece que sea posible, por medio del *bricolage*, aniquilar el gran relato ejemplar. Consideremos el *Ragtime* de Doctorow, que hace trizas (entre otras cosas) el *Michael Kohlhaas* de Kleist. Seguramente es tan sólo cuestión de tiempo el que ese relato sea recuperado,

no como una fuente última o privilegiada, sino como un pre-texto que pone en evidencia su nuevo marco y revela no solamente su supremacía sino también la comprensión muy fuerte que en él hay de la fantasía revolucionaria.

Debe establecerse explícitamente que el *bricolage* intertextual característico de *Glas* no recupera ni a Genet ni a textos fuente "sagrados". Derrida no está directamente interesado en el origen psíquico o literario de la obra de Genet. Para ser precisos, la mismísima noción de origen se entiende como un *Ur-sprung*¹¹ (heideggeriano), un salto hiperbólico como el de Ícaro, que se sostiene por *bricolage*: por la explotación técnica o el reacomodo de las estructuras correlativas que lo sostienen, lo alimentan falsa o fallidamente, pero que, de alguna manera, lo dejan torcer la cuerda —la cuerda floja, incluso— de lo "glutinoso" de la escritura "aleatoria". Derrida repite como un refrán: *La glu de l'aléa fait sens*.

Obviamente hay algún exhibicionismo en este arte: el arte ya no oculta al arte. Pero sólo porque ya no hay nada que ocultar. Sabemos lo que hay que saber, que cada acto de presencia, cada *ici* o *midi* está mediado infinitamente y que sin embargo, es tan vulnerable —*coupable*— como una aventura no mediada, un vuelo más allá de lo que es, desde la nada, hacia la nada.

La línea de exégesis, por lo tanto, tenderá a ser tan precariamente extensible como la línea del texto. El asunto de la exégesis es, de hecho, esta "línea". Sin embargo la crítica como comentario *de línea* siempre cruza los límites, y cambia a una *trans lineam*.¹²

¹¹ Mi referencia es de *Der Ursprung des Kunstwerks* de Heidegger (1936), publicado por primera vez en *Holzwege* (1956).

¹² Las implicaciones históricas y culturales del pensamiento "no lineal" se ex-

Esto es, el discurso del comentarista no puede ser separado tajante o metódicamente del discurso del autor: la relación es contaminante y quiasmática; el texto fuente y el texto secundario, aunque separables, entran en una relación de apoyo mutuo, de dominio mutuo. Es difícil encontrar la analogía precisa, la figura precisa para esta relación; es mejor describir lo que sucede en el caso ejemplar.

Así, en *Glas*, la presencia de Genet no está (ni aun en la primera página) limitada a una columna; cruza el límite hasta penetrar el comentario de Hegel. Sin embargo, para seguir este cruce es necesario entender, por ejemplo, la liga entre el ensayo de Genet sobre Rembrandt y un pasaje específico del *Journal du voleur*.¹³ También la comprensión de ese pasaje del *Journal* en sí mismo, en el sentido en que toca el mismo tema o "antema" de *cruzar los límites*. También quizás el entendimiento de la volatilidad de la sílaba *éc...* ya que *hace eco* no sólo a lo largo de la columna de la derecha de la primera página de *Glas* sino que también establece una serie continua al introducir *IC* y *aigle* (*Je m'éc... Je m'aig/le*) —e incluso *glas*, si recordamos que el chillido adscrito a las águilas es *glatir*. (Véase la ilustración en las páginas 140-41 para los párrafos del principio de *Glas*). Por este *contagion* o *circulation infi-*

ponen de maneras muy diversas en trabajos tales como *Über die Linie* de Ernst Jünger, y la respuesta de Heidegger; *The Gutenberg Galaxy* de Marshall McLuhan; la traducción de Derrida (París, 1962) del *Ursprung der Geometrie* de Husserl y, del mismo Derrida, *De la grammatologie*, pp. 127-31. También en relación con el concepto del tiempo (incluyendo el del historiador) *Ousia et Grammé*, de Derrida, en *Marges de la philosophie*. Cf. J. Hills Miller, *Ariadne's Web: Repetition and the Narrative Line*, en *Critical Inquiry* (1976).

¹³ Véanse las *Oeuvres complètes* de Genet para el ensayo sobre Rembrandt, 4: 19-31. El pasaje del *Journal du voleur* se analiza más abajo. Como el "cruzar" de todos estos textos es suficientemente complejo, he omitido el nudo adicional que provee una sección del *Also sprach Zarathustra* de Nietzsche que también trata el tema de la pureza a través de la oposición de "Adler" y "Ekel".

nie de l'équivalence générale, nos acercamos, aun antes de llegar a la discusión de Derrida de la "significación cero" del florido estilo de Genet, a lo que él denomina *les glas de la signification* o *le texte anthographique, marginal et parafant: qui ne signifie plus* (*Glas*, p. 37). *La force rare du texte es à la limite, nulle* (*Glas*, p. 222).

Aquí, por supuesto, la noción de la transgresión (de los límites) y de la indeterminación (de acercarse incesantemente al límite que llamamos un significado) parecen fundirse. Es como si dos tipos muy distintos de discurso —digamos el de Blanchot y el de Georges Bataille— se fundieran en uno. El intento de unir cosas tan desemejantes es en sí una transgresión y uno no puede —todavía— determinar si Derrida está desmistificando el pensamiento dialéctico (u otros tipos de lógica) o erigiendo el ingenio literario en una nueva lógica, a un tiempo corrosiva y creativa.

El texto de Genet que calladamente invade la columna sobre Hegel es analizado posteriormente por el mismo Derrida (*Glas*, pp. 211-19). En tanto que Genet niega haber decidido ser un ladrón en algún momento preciso de su vida, sí recuerda haberse alejado irremediamente del compañerismo de la vida militar por un acto de traición que implicó el robo a un compañero. Este hurto, afirma, le dio fuerzas para la "soledad moral" que deseaba, y que finalmente lo hizo romper todos los lazos de cariño y de amor. Y continúa sin transición:

La tapisserie intitulée "La Dame à la Licorne" m'a bouleversé pour des raisons que je n'entreprendrai pas ici d'énumérer. Mais, quand je passai, de Tchécoslovaquie en Pologne, la frontière, c'était un midi, l'été. La ligne idéale traversait un champ de seigle mûr, dont la blondeur était celle de la chevelure des jeunes Polonais; il avait la douceur un peu beurré de la Pologne dont je

savais qu'au cours de l'histoire elle fut toujours blessée et plainte. J'étais avec un autre garçon expulsé comme moi par la police tchèque, mais je le perdais de vue très vite, peut-être s'égara-t-il derrière un bosquet ou voulut-il m'abandonner: il disparut. Ce champ de seigle était bordé du côté polonais par un bois dont l'orée n'était que de bouleaux immobiles. Du côté tchèque d'un autre bois, mais de sapins. Longtemps je restai accroupi au bord, attentif à me demander ce que recélait ce champ, si je le traversais quels douaniers les seigles dissimulaient. Des lièvres invisibles devaient le parcourir. J'étais inquiet. À midi, sous un ciel pur, la nature entière me proposait une énigme, et me la proposait avec suavité.

-S'il se produit quelque chose, me disais-je, c'est l'apparition d'une licorne. Un tel instant et en tel endroit ne peuvent accoucher que d'une licorne.

La peur, et la sorte d'émotion que j'éprouve toujours quand je passe une frontière, suscitaient à midi, sous un soleil de plomb la première féerie. Je me hasardai dans cette mer dorée comme on entre dans l'eau. Debout je traversai les seigles. Je m'avançai lentement, sûrement, avec la certitude d'être le personnage héraldique pour qui s'est formé un blason naturel: azur, champ d'or, soleil, forêts. Cette imagerie où je tenais ma place se compliquait de l'imagerie polonaise.

-“Dans ce ciel de midi doit planer, invisible, l'aigle blanc!”

En arrivant aux bouleaux, j'étais en Pologne. Un enchantement d'un autre ordre m'allait être proposé. La “Dame à la Licorne” m'est l'expression hautaine de ce passage de la ligne à midi. Je venais de connaître, grâce à la peur, un trouble en face du mystère de la nature diurne, quand la campagne française où j'errai surtout la nuit, était toute peuplée du fantôme de Vacher, le tueur de bergers. En la parcourant j'écoutais en moi-même les airs d'accordéon qu'il devait y jouer et mentalement j'invitais les enfants à venir s'offrir aux mains de l'égorgé. Cependant, je viens d'en parler pour essayer de vous dire vers quelle époque la nature m'inquiéta, provoquant en moi la création spontanée d'une faune fabuleuse, ou de situations, d'accidents dont j'étais le prisonnier craintif et charmé.

¿Qué teoría de la alusión puede dar cuenta de la pre-

sencia/ausencia de este pasaje en la primera página de *Glas*? Si *Rembrandt déchiré* inaugura la columna de la derecha del libro, otra obra de arte (*la tapisserie intitulée 'La Dame à la Licorne'*) está engastada en la de la izquierda con su introducción marginal de la Inmaculada Concepción (*IC*). *Eso* parece intacto, virginal; sin embargo, ¿no se cierne invisiblemente un águila en el cielo, y no está el cruzar (*la frontière o ligne*) acompañado de un miedo mezclado con ese tipo de emoción que incita, al mediodía, *la première féerie*? ¿Qué es eso? ¿Podríamos traducirlo como "la fantasía original"? ¿Pero qué es *eso*?

Je me hasardai, dice la siguiente oración de Genet, *dans cette mer dorée comme on entre dans l'eau. Debout je traversai les seigles*. Como Genet ya nos ha dicho que *par elle dont je porte le nom le monde végétal m'est familier*,¹⁴ él está entrando, como *le roi -peut-être la fée* (p. 46), en una *mère dorée*. Él mismo es el unicornio de este momento heráldico (*je pénétrais moins dans un pays qu'à l'intérieur d'une image*, admite el párrafo que sigue al pasaje en las páginas 50-51). O es el prisionero real, si no la víctima, de una Madre Naturaleza que dos veces ha asociado con asesinos de niños (aquí con Vacher, una o dos páginas antes con Gilles de Rais). *La première féerie* parecería ser el "romance familiar" de la madre ausente, desgarrada pero íntegra, criminal y virginal, inmaculada como la Naturaleza misma por toda la sangre y el sufrimiento que deberían brotar a gritos de ese suelo.

No es raro, entonces, que el primer verso que escribió Genet, como nos informa una nota añadida a la página 51, fuera *moissonneur des souffles coupés*. Es indudablemente una cuestión de aliento, de conservar el linaje, no

¹⁴ *Par elle*, i.e. su madre, cuyo nombre, Genet (*genet*, retama) conserva.

genéticamente sino como escritor. Genet como un *vainqueur du vent* nos quita el aliento con su imitación de la impasibilidad de la Naturaleza, cuyo ritmo se interrumpe aquí y allá pero que permanece excelsamente florida. El viento es conquistado o segado; el texto sostuvo al *moissonneur des souffles coupés*: ¿quién es el segador aludido? ¿Es la Muerte, o la Naturaleza, o Vacher (*tueur de bergers*), o el mismo Genet?¹⁵

La escena con su *soleil de plomb*, casi su demonio del mediodía, es como una fotografía fija sacada del *Ancient Mariner* de Coleridge, "Todo en un cielo cobrizo y caliente/El sol sangriento a mediodía..." Pero el horror es ahora meramente un "problema", algo "inquieto" en esta quietud, y se compara el color dorado del centeno con la *douceur un peu beurrée de la Pologne dont je savais qu'au cours de l'histoire elle fut blessée et plainte*.¹⁶ ¿Qué tan lejos y a la vez qué tan cerca estamos de un grito ahogado como *Je m'éc...*?

¿No es ese grito un *souffle coupé*, como el de niños estrangulados? ¿Una violencia muda, autoinfligida, como si Genet, ese hijo de la naturaleza, se hubiera vuelto un *bouurreau berceur* (la frase es de Derrida) como su madre? Esta reflexividad del grito sugiere que el *souffle coupé* también podría ser un *souffle coupable*. *Je m'aigle*: Soy mi propio buitre. O como lo escribe Derrida: *Je seigle ou m'aigle* (*Glas*, p. 211). Pero esto es como 200 páginas después de

¹⁵ Cuando extendemos la noción de *ligne* hasta incluir los sonidos (o el *plue* que une los fonemas en palabras y significados) *moissonneur* podría separarse en *moi, sonneur*, y conducir a Derrida al tema de *Glas* una vez más.

¹⁶ La verdad verosímil, pero onírica, del paisaje de Genet, la intensifica nuestro conocimiento de que Jarry había situado *Ubu Roi* (1896) en una Polonia que seguían asolando las disputas fronterizas. "La acción, que está a punto de comenzar, tiene lugar en Polonia, es decir, en ninguna parte".

que el *aigle de plomb ou d'or, blanc ou noir* ha aparecido en el lado de Hegel de la equilibrada página.

Algo está *mal-enchaîné*. El águila aludida, a través del juego de palabras con el nombre de Hegel, es el emblema nacional que muchas naciones compartían o se disputaban, y también el tormento prometeico del esforzarse por alcanzar el saber absoluto, *savoir absolu*. Al estar todas las fronteras en disputa (entre nación y nación, entre lo exterior y lo interior, entre texto y comentario, entre Hegel y Genet, entre el alemán y el francés, entre la literatura y la filosofía, entre el margen izquierdo y el derecho), el distanciamiento tan alabado de Genet se disuelve en una autopenetración, un *s'avoir absolu* erigido en una imagen de autopresencia heráldica especular. "Jeroglíficos de histeria, blasones de fobia", éstos son los que interpretamos, según Jacques Lacan.

Derrida entiende el *pénêtre* de Genet (*Glas*, p. 215) tan bien que sondea o extiende ese *souffle coupé* al seguir una *ligne idéale*, a través de la *mer dorée du siècle* hasta que llegamos a la *mère dorée* del *siècle*; el *IC* (cerca de *ici*) que denota la Inmaculada Concepción, o *Un tel instant et un tel endroit [qui] ne peuvent accoucher que d'une licorne*. Este *IC/ici*, entonces, es tanto una fantasía personal como un conocimiento final: evoca el deseo extático por un aquí y ahora (un *ici, maintenant*) o una autopresencia pura que define tanto el estado inaugural como el último de la odisea del espíritu en pos de la conciencia de sí mismo en el sistema de Hegel.

Algunos sostienen que "la corrupción del poeta es la generación del crítico". O que, como aduce la misma autoridad, existe un peligro de que las fuerzas auxiliares de

la crítica se conviertan en enemigas del escritor creativo. “¿Han surgido de nuestros siervos antagonistas?”¹⁷

Dryden, por supuesto, estaba denostando a los mezuquinos, censoriales, puntillosos críticos de su tiempo, los preceptores y árbitros del gusto demasiado celosos. Hoy en día nuestro problema tiene más que ver con los críticos de los críticos, con esos que ladran y muerden ante los de su propia especie, no solamente en su “cólera por enderezar las cosas” sino también para poder idealizar al genio creativo o para separar burocráticamente las funciones del crítico y del artista.

El ejemplo de Derrida es, por lo tanto, inquietante, aún más para los literatos que para los filósofos. En la filosofía no hay tanta diferencia formal entre el filosofar “primario” y la crítica “secundaria”. Hay buena y mala filosofía.

Aun así, yo prefiero destacar el problema más que pretender resolverlo. Ya ha estado entre nosotros por algún tiempo, quizá más agudamente desde los románticos alemanes, que trataron de lograr una síntesis de *poesía y filosofía*. *Nicht auf der Grenze schwebst du, sondern in deinem Geiste haben sich Poesie und Philosophie innig durchdrungen*, dice Friedrich Schlegel en homenaje a Novalis.¹⁸ Sin embargo, el homenaje es un epílogo a una serie de fragmentos de Schlegel intitulados “Ideas”: como con Novalis, la síntesis sólo pudo tomar una forma fragmentaria. Hegel, entonces, convirtió este fermento de fragmentos en un sistema viviente de ideas, móvil, compene-

¹⁷ Dryden, la “Dedication” del *Examen Poeticum* (1693).

¹⁸ “Tú no permaneces en la frontera, sino que la Poesía y la Filosofía han impregnado completamente tu espíritu”. Aunque Hegel epitomiza este ideal, se implica en una errada polémica en contra de Schlegel y la ironía romántica que resume bien Ernst Behler en *Klassische Ironie, Romantische Ironie, Tragische Ironie*, pp. 112 ss.

trante, pero consecuente y sistemático. Derrida afirma en *De la gramatología* que Hegel fue el último filósofo del libro y el primero de la "escritura". Su imagen del filósofo consumado o el espíritu absoluto (véase el final de la *Fenomenología*) es, al retrato que Schlegel hace de Novalis, lo que la obra al molde.

Derrida tampoco quiere permanecer en la orilla o alejarse como un precursor eterno en la frontera de alguna elusiva síntesis de poesía y filosofía. Por lo tanto, produce un texto, no un libro exactamente, quizás incluso un anti-libro, no un sistema enciclopédico, quizás incluso una contraenciclopedia. Pero la palabra *texto*, tan usada hoy en día, y tan sospechosa, quiere decir algo bastante específico: considerada históricamente, es el desarrollo del fragmento romántico, un fragmento que se sostiene en sí mismo, o —visto desde el sistema hegeliano del saber absoluto— una totalidad ensayística.

Identificar lo que debería sintetizarse como "poesía" y "filosofía" podría parecer muy general o pasado de moda. Cambiar los términos no cambia el problema, de cualquier modo. *Il n'existe d'ouvert à la recherche mentale que deux voies, en tout, où bifurque notre besoin, à savoir, l'esthétique d'une part et aussi l'économie politique.* Hasta aquí Mallarmé. Esta cita la escogió adecuadamente Frederic Jameson como uno de los epígrafes para su *Marxism and Form*. Conforme leemos *Glas*, se nos conduce a pensar más a menudo acerca de la estética y la economía política que acerca de la poesía y la filosofía. Y la *grosse Ästhetik* de Lukács, predicha por él en 1910, resultó ser, en 1950-60, precisamente ese intento de casar la experiencia del arte con las lecciones de la economía política.

Entre tanto, uno puede dudar de que *Glas* o la obra magna de Lukács trascienda su condición de texto, de

fragmento sostenido o de totalidad ensayística. Sospecho que cualquier gran Estética resultará ser una Xtética, en donde la X representa algo excluido, algo X-ido de un sistema previo y redimido ahora, lo "feo", por ejemplo, o lo "bajo", o lo "loco", o los factores económicos. La X también, por lo tanto, significa el quiasmo, un signo más poderoso hoy en día que Acuario o el Círculo. Se le permite, a lo que ha sido excluido, o cruzar los límites, o estar presente hasta cuando está ausente, como un horizonte. La crítica literaria está ahora atravesándose al lado de la literatura, ya que en el periodo que, podría decirse, comienza con Arnold —un periodo caracterizado por los crecientes miedos de que el mundo crítico amenazara al espíritu creativo y la autoconciencia, las energías del arte—, la crítica literaria es reconocida al precio de negársele un *status* literario, y se le asigna una función de servicio claramente subordinada. No hay misticismo, sólo ironía, en el hecho de que el comentario literario hoy en día esté creando textos propios, una literatura propia.