

CRÍTICA SATÉLITE Y TRABAJO CRÍTICO EN "EL PERSEGUIDOR" DE JULIO CORTÁZAR

El análisis de este texto estará guiado por una figura homomórfica: voy a proponer, mediante sucesivos cortes, una forma de trabajo crítico que, a su vez, constituye uno de los estratos de la escritura de "El perseguidor", uno de sus polos productivos.

LA AMPLIACIÓN

Para empezar por lo más exterior y superficial (en ambos sentidos), este relato presenta una especie de "ampliación" desde el punto de vista de lo que podemos reconocer como el "tema" en relación con un determinado corpus de narraciones anteriores. Pero, ¿qué es lo que reconocemos como *tema*? Por de pronto, el tema supone un ámbito social previo del cual proviene lo "tematizado" y sobre el cual, también, repercute. En sí misma, la idea de tema —y no porque sirva para referir tal o cual cosa— implica el campo social en el que un relato se inscribe pero, simultáneamente, aporta el campo social, lo hace presente y evidente, lo asume a través de uno o varios aspectos. Es en este sentido que debe entenderse la "ampliación": lo que hay aquí es una presentación del mundo del jazz en su versión latinoamericana. Acaso esta afirmación provoque alguna sorpresa: el "tema", de todos modos, tal como lo entiendo ahora, encarna lo externo, el nivel más inmediato de conexión del relato con el mundo exterior.

El mundo del jazz en su versión latinoamericana: desde cierta perspectiva, en este tema puede leerse el ingreso a una conocida discusión en la que se enfrentan los sostenedores de la necesidad insoslayable y compulsiva de los "temas nacionales" con los que no aceptan someterse a tal exigencia. De entrada, entonces, este relato desafía la tendencia de los "temas nacionales", lo cual tiene tres consecuencias que afirman la idea inicial de la "ampliación". La primera: a través del tema se está proponiendo que el jazz, en este caso, es una suerte de objeto universal, de propiedad de todos y no sólo de cierta cultura; por lo tanto, no es privativo de nadie en par-

ticular, no designa a nadie, y todos —legítimamente— podríamos ocuparnos de jazz, así como todos podemos ocuparnos del arte clásico, más aceptadamente universal. La segunda: se propone una especie de oposición a la restrictividad del conocido apotegma (“describe tu aldea y describirás el mundo”) puesto que la descripción del jazz —que no pertenece a nuestra aldea— asume una zona más amplia. La tercera: el tema del jazz, tal como está tratado, se recorta sobre la existencia de personas reales (por eso defino el tema como el punto de contacto con el mundo social) que, como el músico argentino “Gato” Barbieri, encarnan el conflicto entre lo local y lo universal y aun parecen resolverlo ya que Barbieri está integrado al elenco de los productores del jazz a escala universal. Sin ser músico, ¿no pertenecerá también Cortázar a un sistema universalista de producción, por sobre lo local?

Pero la “ampliación” no termina aquí; se le puede hallar una nueva consecuencia en otro nivel: situando el jazz donde se lo sitúa se asume temática y tópicamente esa tierra de nadie que es París, evidentemente un problema para latinoamericanos: es la “constante” París como fuente de modelos para Latinoamérica pero también para los latinoamericanos; más aún, como una meta para los apetitos de trascendencia latinoamericana. Puede ser que en este sentido “El perseguidor” sea un relato precursor de esa experiencia tan controvertida como ambigua que se llama el “boom” de la narrativa latinoamericana.

¿Cómo se asume esa tierra de nadie que es París? Se la asume —ya en otro nivel del relato— por medio de un conflicto que puede llegar a mostrar, también, la situación esquizofrénica de un intelectual latinoamericano tironeado por una doble pertenencia (¿o es sólo una doble apetencia?). En este sistema de bifurcaciones la esquizofrenia se sitúa en dos campos. El primero: un intelectual se instala voluntariamente en París y le halla a su instalación un sentido al ocuparse explícitamente de un tema universal; es casi obvio: si París es la universalidad, la manera de legitimarse en ella se dará a través de un tema definido de entrada como universal; así formulado, este enfoque resolvería la cuestión que, de ordinario, se expresa en otros términos: vive en París, piensa en París, pero actúa en Latinoamérica de una manera sometida, lo que posterga el problema de sus relaciones con la cultura llamada “universal” o con la perspectiva siempre presente de la universalización de la cultura. El segundo: particularmente presente en este texto, refiere la situación del intelectual que es crítico y creador al mismo tiempo; casualmente, es también la situación preliminar, no actual, de Cortázar que empezó como *crítico* y durante mucho tiempo se pensó a sí mismo como *crítico* pero que es simultáneamente lo que se conoce como un *creador* (subrayo estos términos para indicar que los tomo en su

sentido corriente; el subrayado insinúa, por otra parte, una variación semántica que va a constituir lo central de este trabajo).

CARACTEROLOGÍA Y MISERIA

Hechos estos deslindes, quedamos instalados en la zona del relato. No es difícil advertir que, de inmediato, se plantea una relación de dos personajes muy marcados, típicos, un crítico y un artista. En seguida, se ve que los dos términos, crítico y creador, cada uno por separado, son procesados por medio de una especie de ahondamiento psicológico; cada uno es articulado como una entidad en sí que tiene que perfeccionarse en el desarrollo del relato; dicho de otro modo, se trata de que las respectivas "personalidades" de los personajes se redondeen, para lo cual se los somete a cierta técnica de la descripción que da como resultado un "ahondamiento" psicológico. Como consecuencia, el enfrentamiento entre creador y crítico cambia de plano, deja de ser un conflicto entre un crítico y un artista para convertirse en un enfrentamiento entre dos clases de personas, las que responderían a un tipo y al otro, con sus rasgos, comportamientos y actitudes. La culminación de este proceso, marcado por lo psicológico, se da en la exacerbación de lo que podríamos llamar, de acuerdo con una terminología un poco antigua, los "caracteres" de los personajes, cuya determinación sigue apasionando a cierta crítica, y que evocan una perspectiva positivista. Para acentuar el aspecto homomórfico que preside este trabajo, podemos señalar que en el relato, en la culminación de la acción, esa dimensión de la crítica se hace explícita: el crítico llega a conclusiones sobre la personalidad del artista y propone su propia definición pero los valores aparecen invertidos, a pesar de la eficacia del aparente sistema: el crítico es una especie de miserable, alguien que está al margen de toda dignidad porque no tiene nada, está despojado, no tiene una obra o, lo que es lo mismo, está despojado de una producción y de un sentido. Por el contrario, el artista está como enriquecido por la posesión de su producción lo que, a su vez, propone una perspectiva de blanco y negro (nuevamente invertida pues el negro es lo mejor y el blanco lo pobrecito) sobre la que se recorta como un programa perturbador el título del relato que abre así un campo muy atractivo para el análisis.

La pregunta que brota es: ¿quién es el perseguidor? El narrador se la hace también pero no tiene sentido dejarse atrapar por lo explícito cuando lo explícito funciona como sobretexo; nosotros la vamos a inflexionar del siguiente modo: ¿es víctima Cortázar de una especie de ideología al presentar este enfrentamiento? O, dicho de otro modo, ¿esta forma de articular personajes es resultado de la aplicación de un determinado criterio, ligado, naturalmente, a una

determinada ideología? Cada cual puede juzgar dicho criterio cuyos límites están dados, en primer lugar, por la creencia en un planteo de personajes como caracteres y, después, por la tendencia a entender que los caracteres entran en conflicto que se resuelve, finalmente, mediante la oportuna ayuda de un juicio de valor distributivo: unos paradigmáticamente connotados, otros paradigmáticamente denotables, claros y, por eso, despreciables.

Esto sugiere una segunda pregunta que va más al fondo: ¿es sobre esta oposición que se está escribiendo este texto? ¿Constituye su objeto narrativo (su objeto de narración)? Éstas son preguntas que tendremos que contestar para ver si podemos encontrar algo más abajo del nivel que las preguntas suponen y que dibujan ante todo lo explícito del relato en una primera aproximación.

ELEGIR

En realidad aquí comienza el análisis; las anteriores consideraciones son en cierto modo metodológicas pero como no hay metodología sin objeto o que no esté dictada por el objeto sobre el que se aplica, configuran de todos modos serios anticipos del trabajo que ahora se desencadena. Veamos, ante todo, el procedimiento narrativo del relato: homogéneamente, lo que se cuenta está contado en primera persona. Una sola voz, de un narrador, ubica y distribuye todo el material y promueve las organizaciones que sirvieron de apoyo a nuestra introducción. El narrador —en tanto función propia del relato— que al mismo tiempo es el crítico —como otra función, la del personaje— es quien enuncia las mencionadas calificaciones sobre los personajes, ya sea sobre el artista como sobre sí mismo. Por el hecho de que la narración se realiza en primera persona, lo que define al crítico —Bruno— como lo define a Johnny —el músico— en tanto personajes, resulta de articulaciones producidas en un solo sitio: antagónicos por los valores en ellos depositados. Bruno y Johnny no aparecen en una simulación de autonomía y separación sino desde un solo sitio que es el sitio del narrador, quien informa acerca de cómo se ve a sí mismo y cómo ve al otro. El narrador, entonces, reduce su operación narrativa a su punto de vista y, en consecuencia, conduce a su lenguaje de narrador todo aquello que ha debido seleccionar o elegir para poder presentar. Desde luego que esto no es sólo inherente a “El perseguidor” sino que cubre acaso, en general, las condiciones elementales de la función del narrador y determina sus posibilidades de cumplimiento; pero las relaciones entre “función” posible y “función” concreta no son mecánicas: el narrador de un relato presenta diversos tipos de articulaciones lingüísticas que favorecen la producción de diversos tipos de significaciones que, en última instancia, definen la singula-

ridad de la producción de ese relato; por eso, el narrador no es un mero espía, o un mero espejo reflejante de un orden relativo a la realidad de que estaría tratando sino que, en función del relato que intenta constituir, elige, selecciona elementos pertinentes del lenguaje, los ordena con algún fin; la selectividad del narrador tiene la misma forma que el ordenamiento que hace la escritura hasta tal punto que podría decirse que determinar las leyes de una implica descubrir el gesto de la otra.

En este relato, el narrador elige rasgos de dos personajes que están puestos en juego: uno es él mismo y el otro su antagonico; tales rasgos apuntan a través de una configuración de lenguaje lo que implica, correlativamente, que su narración —como narrador— sea una narración interesada y donde hay un partido tomado pues se lleva a cabo no sólo desde su perspectiva sino también mediante una total reducción a un lenguaje, tanto en lo que le concierne como en lo que concierne al personaje que enfrenta a ese “sí mismo”. Se puede suponer, en consecuencia, que si ilumina u oscurece figuras es a designio, elección y voluntad, sea cual fuere el plano en el que tal voluntad pueda situarse. En suma que todas las figuras dependen de su exclusiva voz que, a su turno, vehiculiza su propio interés incrustado en su punto de vista.

Esa voz del narrador es, entonces, ordenadora pero cómo es, de qué se vale para ordenar; ante todo, podemos señalar que monotoniza los parlamentos: todos los personajes hablan —cuando se emplea el estilo directo— exactamente de la misma manera, sus discursos carecen de relieve personal, por lo menos de la manera en que lo requería el relato realista. Y el lenguaje que emplean es una jerga neutra que podríamos designar como lenguaje de aeropuerto o también como lenguaje de traducción. Posiblemente, esto pueda vincularse con la localización del relato, o sea París, esa tierra de nadie donde, como ya se ha dicho, reside la universalidad. Habría aquí en el fondo una fantasía lingüística acerca de esa universalidad cuyo lenguaje propio sería una neutra, afirmación coherente con la idea de ampliación de tema, puesto que los temas no universales, es decir nacionales, apelarían a lenguajes locales, restringidos, particulares y comprometidos. El tema más universal requeriría entonces un lenguaje universal pero como no hay más remedio que emplear un idioma determinado y particular, tamizado por el uso e impulsado por objetivos complejos, se produce el deslizamiento hacia la traducción que podemos fácilmente reconocer en este relato. Esta cuestión, verificada en una primera instancia, propone también el problema más vasto de la verosimilitud, que no voy sino a considerar de paso.

REPRESENTACIÓN-METÁFORA

Desde el ángulo de una exigencia de verosimilitud puede observarse que hay cierta transgresión en cuanto todos los personajes son representados hablando de la misma forma; podría así decirse —prescindiendo desde luego de la idea de un lenguaje universal para un “topos” universal— que no es admisible que un músico de jazz, negro por añadidura, maneje el lenguaje de la misma manera que lo hace un crítico, blanco por añadidura.

Surge de este enunciado una especie de acusación: el autor habría fracasado en el uso de su instrumento porque no habría sabido dar a cada cual lo que le corresponde desde el punto de vista de la representación de lo real. Pero podríamos situarnos en la perspectiva contraria, la de la inverosimilización que no parece pertinente puesto que los soportes básicos del relato lo encuadran en lo que designamos como “realismo”. Invalidada esta perspectiva concluiríamos que igualar el lenguaje de los dos personajes se inscribe en realidad en una vertiente verosimilista aunque no se trate de la misma verosimilitud: si en el primer caso la verosimilitud estaba dictada por lo representado, aquí lo está por la función del narrador puesto que al manifestarse los personajes a su través, el narrador forzosamente los iguala: el narrador tiene una sola voz para reproducir (traducir) lo que supuestamente escuchó. Su lenguaje es reductor de diferencias y si por su acción los personajes se igualan, lo que de ellos aparece en estado de oposición radica en la exterioridad del relato, en un equipo de conceptos de que cada uno parece investido.

Si volvemos a la pregunta anterior, qué es lo que realmente desarrolla este texto, si el conflicto exterior es la materia con que se nos está entreteniéndolo, quedamos autorizados a suponer —en busca de una respuesta— que por debajo de la oposición exterior puede existir otra clase de oposición, cuyos términos tendríamos que descubrir. Si esta hipótesis es válida (al menos como hipótesis), supone otra más, a saber, que esta nueva oposición estaría situada en la oposición de dos discursos, uno el psicológico y realista, exterior y aparente, otro el discurso metafórico y velado.

Desde luego que esta oposición es bastante genérica por cuanto en todo discurso pueden discernirse éstos que, desde esta perspectiva, serían meros niveles confluyentes y/o complementarios; en este caso, en cambio, la oposición tiene un carácter particularmente generador. De todos modos, hay que destacar que cuando aquí se habla de metáfora, no se alude, en una reducción aristotélica, a uno de los sentidos posibles de la articulación del discurso. Se trataría, en cambio, de sugerir que existen dos campos:

uno) El de una producción aparente, también designable como psicológica y realista, y que cierta ideología de la literatura acepta como la norma o, más aún, como lo específico o lo natural —reproducir o representar lo real y presentar (producir) la reproducción o representación mediante categorías que por sociológicas pretenden dar validez a la escritura misma—; de a ratos, como lo hemos apuntado, este texto no renuncia a emplear tales mecanismos.

dos) El de una producción real que hay que poner en evidencia; esto supone el otro campo y ambos conviven en el texto: en este caso el sitio de la convivencia es la voz del narrador, o sea el discurso único que el narrador está emitiendo. Conviene destacar, de paso, que no se trata aquí de proponer una elección externa entre uno y otro campo ni de incitar a condenas o adhesiones: como este doble aspecto parece ser inherente a todo discurso el problema de trabajo que se presenta es el de establecer el continuo que puede existir entre uno y otro nivel, el pasaje que puede franquearse entre la producción de lo psicológico, realista y aparente, y la producción real de la escritura: si se determinara cómo es en este texto probablemente se estaría obteniendo el elenco de respuestas a las preguntas inicialmente planteadas. Recordémoslas: ¿se relata aquí la oposición entre dos tipos de hombres, unos egoístas y limitados y otros muy libres, despojados de todo, especialmente de sentido o del sentido que ellos mismos producen? ¿o bien se relata otra cosa?

APOLOGÍA

Recomenzamos el trabajo en esta instancia (hay más de un comienzo en este trabajo, porque cada nivel del análisis necesita un desarrollo propio que no debe permanecer aislado sino integrarse en un conjunto abierto; tiendo a pensar, por otra parte, que este movimiento —parcializaciones más extensas que los resúmenes conclusivos— es ineludible en una metodología que se alimenta del cuestionamiento que hace de sus propias adquisiciones).

En la línea de la determinación del pasaje entre los dos campos empezaremos por sistematizar lo que caracteriza al primero, que es el más inmediato y más fácilmente discernible. Ante todo, lo psicológico-realista nos induce a una lectura que implica una cierta obediencia y una cierta ratificación. Dicho de otro modo, se pretende —como efecto final y moral— hacernos optar por un personaje. Ahora bien, sobre el final del relato se produce una aparente paradoja: el narrador resulta ser el personaje censurable, axiológicamente considerado y, por el contrario, aquél a quien de alguna manera ataca, con toda la ambigüedad del caso, aparece como aquél con quien debería producirse una identificación positiva. Al tratar de hacernos optar por Johnny, se nos induce a aceptar una idea;

obedecer a un mandato y ratificar un orden, ese es el sistema por el que circula la producción aparente. ¿Pero cuál es la idea? La de que el crítico no entiende —es un vacío— y la de que el artista es un lleno de sentido, sabe todo lo que es necesario saber. En este nivel el discurso toma forma de alegato, se trata de una apología ya que parece cernirse un peligro sobre el valor defendible o exaltado. Alegato por otra parte bien característico, típico del “sentido” en el que culminan personajes contruidos de este modo: se estaría alegando en favor de una cierta idea de lo que es el crítico y en favor de una cierta idea de lo que es el artista: el crítico como lo esencialmente por debajo, el artista como el recipiente de una totalidad que por ser tan compleja y elevada no puede ni siquiera describirse con meras palabras.

El segundo nivel, el de la producción real, nos lleva a considerar no ciertamente el alegato sino el texto que configura el alegato y respecto del cual el alegato tiene una subidentidad: por un lado emerge del texto pero, por el otro, refiere un concepto preexistente al texto, corriente en la sociedad: alegato y producción aparecen, por lo tanto, como instancias antagónicas. Pero hay que recordar que se trataba de hallar el pasaje de uno a otro, la clave de un continuo: desde este requerimiento si el alegato, y lo psicológico-realista que culmina en aquél, son lo exterior del texto que lo produce, ¿qué es lo interior?

Se tiende una nueva oposición, que matiza las anteriores, entre el alegato como desembocadura en un determinado nivel y algo que, residiendo en el texto, estaría desbordando el alegato, ocultado por el alegato. Puede plantearse, a partir de aquí, la siguiente hipótesis: el alegato según el cual el artista es “todo” y el crítico “nada” oculta que en realidad se está tratando de una actitud crítica. O de una actitud de la crítica, si se quiere, que se concibe a sí misma de cierta manera y al objeto artístico de un modo congruente con la idea que tiene de sí misma.

LO QUE APARECE Y LO QUE NO SE VE

El alegato en cuestión parece ser el mensaje que el texto emite. La actitud crítica que señalamos como estando detrás sería obvia puesto que simplemente se encarna en un personaje y este personaje no es otra cosa que un crítico: lo evidente de lo evidente. No obstante, tenemos aquí un nuevo punto de partida: la actitud crítica del personaje no es, a pesar de todo, obvia sino muy activa, marcada por su inscripción tradicional y convencional, con una fuerte tendencia a autodefinirse; cuando lo hace aprendemos que esta crítica opera en la exterioridad de lo explícito. No es difícil completar su definición, es decir describir su sistema, a partir de los datos que

el texto proporciona con generosidad. Podemos, en consecuencia, codificar lo que el crítico que actúa como tal en este relato es y, además, su actitud crítica, su praxis si no su teoría. Nueva pregunta: ¿hay en esta actitud crítica, nada misteriosa y fácilmente definible, un reverso oculto? Por lo tanto, nueva oposición: entre una crítica tradicional y limitada y otra nueva y diferente, a esta altura nada codificada.

Si la primera se presenta a sí misma (según lo veremos en detalle) como manteniendo con su objeto —lo artístico o la obra, como se prefiera— una relación de distancia y de sumisión simultáneamente, es posible que la segunda, por simple oposición, proponga o mantenga una diferente. Distancia y sumisión, pues, serían los primeros rasgos del retrato de la crítica tradicional; a la vez, los rasgos que deben definir la actitud crítica nueva deberán articularse en torno a una relación nueva, diferente, entre sí misma, como praxis, y su objeto. A la primera la vamos a llamar *crítica literaria* y a la otra, a la que aún no podemos definir ni describir más que como una relación posible, y a la que suponemos oculta en los repliegues de ese texto y que consistirá en lo que tenemos que encontrar para, al mismo tiempo, entender la producción de dicho texto, la vamos a llamar *trabajo crítico*. Creo que en este relato —para ceñir un poco más las hipótesis— la relación que existe entre los dos términos de esta oposición es una relación de tensión lo que especificaría la más general de oposición; esta tensión nos interesa: entiendo que es una tensión productora lo que significa que engendra el texto, sería su centro productor, no desde luego una mera toma de posición entre dos teorías o actitudes.

Antes de seguir adelante, hay que destacar que, obviamente, sin esta tensión productora este texto no existiría como un topos específico en el que la oposición se manifiesta exteriormente como una oposición central que explica la estructura del relato en la medida en que este relato se sostiene permanentemente por el juego entre lo superficial, entendido como lo convencional, y lo profundo, entendido como hipótesis, como posibilidad.

¿A qué llamamos “crítica literaria”? ¿A qué llamamos “trabajo crítico”? Vamos a tratar de definir ambos términos no desde un “a priori” porque no queremos imponer ningún molde a un relato o, mejor dicho, no queremos meter ningún relato en ningún molde, por prestigioso que sea, salvedad metodológica que se inscribe, justamente, en la intención de realizar efectivamente un trabajo crítico.

En virtud de ello, vamos a tratar de ver en el texto mismo, qué son uno y otro conceptos. De acuerdo con los principios analíticos ya aplicados vamos a empezar por lo explícito. No hay que perder de vista que el objetivo era establecer un continuo entre lo

que aparece y lo que no se ve, entre lo convencional y lo productor, entre lo realista, psicológico y explícito y algo que no lo es.

EL "LLENO" IDEOLÓGICO

Lo explícito gira en torno a la crítica literaria y la vehiculiza. ¿Cómo se manifiesta? En este texto aparece en forma de una cierta imagen del crítico que, más allá del conflicto psicológico en que está sumido, se articula con la imagen que se traza del artista hasta el punto de que ambas se complementan. Si el artista se define de cierto modo (que ya veremos) y la figura del crítico toma forma sobre una red conceptual o ideológica que sitúa a uno y a otro, tiene lugar un sistema de relaciones que se puede traducir gráficamente:



Una línea sería atribuible al artista y la otra, que sigue exactamente los meandros de la primera, sería atribuible al crítico: líneas idénticas como forma pero situadas en niveles diferentes y paralelas. Gráficamente, pues, se nos impone una idea de persecución, propuesta ya desde el título pero que tomada literalmente podría llevar a un análisis de tipo psicológico-axiológico, tal como se desprende de lo que se dice el propio crítico en cierto momento: "y ahí me di cuenta de que no era Johnny el perseguido sino que persigue, aunque nadie puede saber lo que persigue..."

Ahora bien, la persecución a la que ahora aludo no tiene carácter de enigma, es decir, ¿quién persigue a quién?, sino que constituye una figura estructurada, con el valor y el riesgo que pueden tener las deducciones que se hagan de modelos reducidos. Pero entre ambas paralelas hay un espacio —el de la persecución— irreducible pero pleno de una materia figurada, la ideología de las relaciones que en su paralelismo se pueden establecer entre las figuras del artista y del crítico. Ese espacio —ese pleno ideológico— describe cómo se concibe y/o articula la persecución que caracteriza la vinculación entre las dos líneas.

Pero el sistema no concluye en la estructuración; una nueva hipótesis se yergue desde la inflexión que estamos procurando: a las dos líneas del gráfico hay que agregarle una tercera, la línea oculta que es la que implica la lectura de las relaciones que hay entre las otras dos y que, por lo tanto, postula una reabsorción del espacio ideológico para dar lugar a una propuesta de otro signo. A mi entender, se trataría de una relación no convencional —por lo tanto de índole epistemológica— entre el trabajo crítico y su objeto.

Y por relación no convencional debe entenderse la dimensión por la cual lo que conocemos por crítica devenga un trabajo productivo e independiente, no sometido ni obediente como lo es la crítica, limitada a vislumbrar su objeto de lejos y a seguirlo en su transcurso sin poder franquear el espacio que articula el paralelismo.

De esta formulación se desprende ya algo de lo que es el trabajo crítico; esta primera precisión puede enunciarse así: si decíamos que la crítica literaria era distante y sumisa respecto de su objeto, ahora decimos que el trabajo crítico aparecería como cercano a su objeto y, simultáneamente, no sometido a él, desde el momento en que le sería posible franquear una separación. Dicho de otro modo, el trabajo crítico se plantearía como una posibilidad de trabajo productivo en sí mismo, pero no ignorando la existencia de su objeto sino a partir de él, es decir que al producir un conocimiento de su objeto estaría obteniendo su autonomía como trabajo, como actividad productiva humana en general. Como se puede ver, esta idea es sensiblemente diferente de lo que define a la crítica literaria tal como la hemos enunciado aquí, aunque, desde luego, estas aproximaciones no agotan la cuestión y serán necesarios más y mayores esclarecimientos.

Pero recordemos que se trataba de una hipótesis: si —aunque oculta— esta tercera línea existe, si esta hipótesis es plausible y, sobre todo, verificable, este relato de Cortázar aparecería, después del análisis, como elaborando su propia desmitificación puesto que, en el plano superficial, exterior y psicológico, aparece como consolidando una mitología bicefálica, la del artista y la del crítico. Desde luego que la hipótesis de la línea oculta tiene que surgir, inexcusablemente, una vez consideradas las otras dos que están en lo explícito. Para ello vamos a retomarlas y examinarlas.

A través de la voz del narrador se van dibujando las dos figuras, ya se ha dicho; naturalmente, hay cierto respeto por la coherencia en la pintura lo que no impide, ya que ambas emergen de una única voz, preguntarse por la forma en que son compuestas. Veamos en detalle. La figura del artista aparece en dos niveles del discurso: el primero es de lo que se dice acerca de él, de lo cual se encargan dos voces ficticias: una, directa —la del crítico que, como exterior a él, lo mira, lo ve y lo describe—; otra —indirecta—, la de él mismo (en cuanto su discurso es retransmitido) que, si bien no se describe, en cambio se manifiesta y, por lo tanto, proporciona, de manera equivalente a la de la descripción directa, rasgos de su figura. El segundo nivel en el que aparece corresponde a lo que ficticiamente se escribe sobre él lo cual se ubica, también, en dos lugares: un libro que el crítico está escribiendo o ha escrito y una carta final que alguien remite al crítico y en la cual corrobora lo que ya se ha escrito o se ha dicho.

DECIR/ESCRIBIR

¿Qué relación puede establecerse, a su turno, entre lo que “se dice” y lo que “se escribe”? Por menos que se analice la verbalización del narrador, en lo que se dice se advierte, otra vez, un doble movimiento: por un lado, pareciera saberse con claridad qué es el artista —“Johnny... un pobre diablo de inteligencia apenas mediocre, dotado como tanto músico, tanto ajedrecista y tanto poeta del don de crear cosas estupendas sin tener la menor conciencia (a lo sumo un orgullo de boxeador que se sabe fuerte) de las dimensiones de su obra”—; por el otro, pareciera que hay en el artista algo que se escapa y que no se puede definir, lo que en algún momento el narrador reconoce al decir que hombres como Chaplin, Einstein o Picasso, etc., son *diferentes*: es obvio que Johnny también es diferente, es otra cosa y, por lo tanto, hay algo de él que se escapa de toda comprensión.

No obstante la divergencia de líneas hay una síntesis de ambas en la medida en que las dos son reducidas a algo esquemático referido a un mundo exterior al relato: es aquello que el crítico, como profesional, necesita que el público conozca: “sí, esto es realmente de Johnny pero el público no lo entendería... me tengo que limitar a hacer una biografía”. Repetidas puntualizaciones de esta humildad —responsabilidad profesional— confirman este marco en que se sitúa la crítica: trabajar sobre aquello que el público puede entender y que, por lo tanto, conviene que sepa. Sobre este concepto, el plano de lo que se dice confluye con el plano de lo que se escribe: lo que conviene que el público sepa constituye la materia del libro en el cual el crítico parece realizarse como tal. La carta final —el otro instrumento de lo escrito— que alguien manda para comunicar la muerte de Johnny, viene a corroborar la coherencia de esta operación reductora. Comparando los dos instrumentos, se advierte que la imagen que proporciona la carta no perturba para nada la imagen que el libro acaba de proporcionarle al público con la satisfacción que otorga el éxito. Después de leer la carta, el crítico-narrador dice: “Todo esto coincidió con la aparición de la segunda edición del libro. Pero por suerte tuve tiempo de incorporar una nota necrológica redactada a toda máquina y una fotografía del entierro, donde se veía a muchos jazzmen famosos. En esta forma la biografía quedó, por decirlo así, completa. Quizá no esté bien que yo diga esto pero, como es natural, me sitúo en un plano meramente estético. Ya hablan de una nueva traducción, creo que al sueco o al noruego. Mi mujer está encantada con la noticia”. El relato concluye de este modo, como una culminación de todo un sistema de reducción que tiene al libro como objeto y espacio.

Podemos contar, de este modo, dentro de nuestro plan de análisis, con un rasgo de esa crítica: no ya del crítico como personaje singular y singularizado sino de la crítica que practica y, por extensión, de la crítica literaria. Dicho rasgo sería el siguiente: entre lo que se sabe y lo que no se sabe no se establece ningún continuo de tipo cognoscitivo, no se propone ninguna hipótesis que trate de esclarecer lo que no se sabe a partir de lo que se sabe. O sea que las zonas ocultas, cuya presencia se admite como amenazante, se disuelven en lo explícito, son recluidas en lo superficial.

MISTERIO

Queda sin responder todavía una pregunta anterior: ¿qué se le escapa a Bruno? Podemos insistir en este aspecto porque se asume, como un honesto reconocimiento, que algo importante escapa a la sagacidad crítica. ¿Qué es? Creo que lo que escapa —y que justamente se quiere disimular en el “honesto” reconocimiento— es la comprensión de la especificidad de la producción artística; nada menos que eso. La operación “disimulo” consiste, precisamente, en presentar lo huidizo que tiene la especificidad de la producción artística como un misterio. Ahora bien, considerar misterio a aquello que no se puede racionalizar de la producción artística es, por un lado, admitir la racionalización como una pertinencia y, por el otro, negar la idea de producción. Ese misterio tiene la forma del aislamiento, está fuera de toda norma y, por consecuencia, es inefable, intocable, inexplicable. De aquí surge un rasgo más de la ideología del crítico, esta vez en relación con el objeto que de todos modos debería tratar de conocer: pierde de vista lo inherente al objeto que se le hace fugitivo y, por consecuencia, pierde de vista lo inherente a su propia producción poniéndose de este modo al margen de toda idea de producción tanto en el campo de lo artístico como de la crítica. Recurrir al “misterio” implica anular la perspectiva de una producción, giro que conduce, muy naturalmente, a la autodefinición del crítico como satélite: “Las mujeres se pasan la vida dando vueltas alrededor de Johnny y de los que son como Johnny. No es extraño, no es necesario ser mujer para sentirse atraído por Johnny. Lo difícil es girar en torno a él sin perder la distancia, como un buen satélite, un buen crítico”.

Esta categórica analogía —crítico=mujer— remite a otras declaraciones de Cortázar que nos permitirían leerla en su revés; así, básicamente, en *Rayuela*, donde detrás del antagonismo “lector-macho”-“lector-hembra” se tiende una teoría de la lectura cuyo núcleo central reclama una actividad, un trabajo y rechaza la aceptación, la pasividad. De todos modos, en lo que nos importa ahora, la vinculación crítico=mujer constituye el fundamento metafórico

de la imagen del crítico como satélite: alguien que da vueltas en torno a un centro de atracción sin poder acercarse a él ni separarse de él, una especie de sujeción tantálica que parece una condena. Esto corrobora una afirmación anterior sobre la crítica literaria, considerada como una práctica al mismo tiempo distante y sometida, en suma satélite.

Con este material, con lo que sabe y con lo que se le escapa y a través de las definiciones que va proponiendo, el narrador prepara la figura de los dos roles: no solamente la suya propia de crítico, también la del artista. Con lo ya hecho, poseemos un rasgo de cada una de las figuras: el crítico —o mejor dicho la crítica— tiene como función esquematizar y reducir; el artista —o mejor dicho el arte— se califica por el misterio de su producción; de ahí, sendos rasgos secundarios: el crítico es satélite; el artista, está aislado.

PRETÉRITO Y PRESENTE

Se presenta ahora un nuevo problema metodológico. Estamos percibiendo que estas dos figuras, crítico y artista o crítica y arte, necesitan completarse con más datos, naturalmente provenientes del texto. Para lograrlo debemos, en consecuencia, analizarlo recorriéndolo y recogiendo lo más minuciosamente posible todos los indicios que estén a la espera. Trabajo exhaustivo que damos como una necesidad y una suposición, extensivas a todo trabajo crítico: algo así como un acarreo y un desbrozamiento que se realiza en otra parte pero sabiendo que se hace. El resultado de esa labor previa o aparte (que consiste en la búsqueda de indicios —lo mismo que en la determinación de ciertos puntos nodales y, desde luego, ciertos comportamientos verbales—) puede constituir la base indispensable de una estructuración del texto que descubra lo que la literalidad oculta y promete.

Cualquiera de los tres caminos es abordable puesto que integran la masa verbal que inscribe el relato; por eso, elegiremos el tercero, el de los comportamientos verbales que progresan de manera reveladora. El relato empieza con una fórmula que se sigue usando ritualmente (en el sentido del rito narrativo) todo el tiempo: "Dédée me ha llamado por la tarde diciéndome que Johnny no estaba bien, y he ido en seguida al hotel. Desde hace unos días Johnny y Dédée viven en un hotel de la rue Lagrange, en una pieza del cuarto piso. Me ha bastado ver la puerta de la pieza para darme cuenta de que Johnny está en la peor de las miserias; la ventana da a un patio casi negro y a la una de la tarde hay que tener la luz encendida si se quiere leer el diario o verse la cara". Se advierte de inmediato un uso bien diferenciado y aun de alcance opuesto de un pretérito perfecto y de un presente. Mientras el pretérito difunde

subjetividad acaso condicionado por la persona (“me ha bastado ver” condensa en el sujeto de la acción el objeto de la acción) el presente es empleado sistemáticamente para todo aquello que no puede ser confundido con una opinión, con la singularidad de una intimidad: “la ventana da a un patio oscuro”.

Nuevas oposiciones estimulantes a medida que se hacen jugar sus posibilidades semánticas: de este modo, el pretérito perfecto se inscribe en la opinión y el presente en la realidad. En cuanto a la primera remite a la “doxa” que no es solamente la del sujeto sino también una generalidad: es el público quien tiene opinión y desea verla corroborada; en este primer recorte, el pretérito perfecto es el necesario vehículo que sustenta la práctica ideológica de cierta crítica. Pero, visto desde otro lado, la subjetividad —en tanto opinión— es el campo de lo fragmentado, de lo suelto, de lo repentino: las acciones o gestos a que da lugar aparecen por lo tanto encerrados en esferas perfectas, immanentes y, por lo tanto, sin establecer vinculaciones unas con los otros. En otras palabras, si escribe “Dédée me ha dicho” esta acción concierne a Dédée y, correlativamente, si escribe “me ha bastado” le concierne a él. La subjetividad del pretérito perfecto (originada quizás en el verbo auxiliar) es intransitiva e indica cierre de esferas que no tienen por donde comunicarse, salvo teóricamente por relaciones de tangencialidad. Pero esta separación generada por la acción del pretérito perfecto produce un segundo nivel de separación entre el pretérito perfecto y el presente: el comportamiento verbal del relato entero sigue el modelo fijado por el perfecto. Voy a retomar esta veta más adelante. Ahora consideraremos el segundo camino de abordaje, a saber los puntos nodales, o lo que podemos considerar tales.

ARRIBA Y ABAJO

¿Qué son los puntos nodales? Sin perjuicio de definiciones más abarcadoras, llamaremos de este modo a todos los instantes del relato en que se precisan, directa o alusivamente, caracteres relativos a las figuras del crítico y del artista. Más que precisiones definiciones, afirmativas, en las que puede ser desechada casi por completo la ambigüedad. Veamos, por ejemplo, este pasaje: “Pero aquí, con esta taquigrafía garabateada sobre una rodilla en los intervalos, no siento el menor deseo de hablar como crítico, es decir de sancionar comparativamente”. ¿Cuál podría ser el punto nodal o, mejor dicho, qué podría ser? Mi hipótesis es que “sancionar comparativamente” crece en tamaño y asume esa función de atracción porque, conceptualmente, es uno de los rasgos que definen la pertinencia del crítico. Desde luego que tendríamos que proporcionar su fundamento a esta idea de los puntos nodales; me limito ahora a proponer este

camino como una salida metodológica cuya teoría no puedo sino dejar en su zona de origen, sin actualizar. Dicho de otro modo: terminología de fondo freudiano propone un desarrollo o adaptación en el campo de la teoría del trabajo crítico a plantear en otra parte.

Veamos ahora algo relativo al tercer camino de abordaje posible, el de los indicios; partimos también de un fragmento textual: "No hay nada aquí dentro, Bruno, lo que se dice nada. Esto no piensa ni entiende nada. Nunca me ha hecho falta, para decirte la verdad. Yo empiezo a entender de los ojos para abajo, y cuanto más abajo mejor entiendo. Pero no es realmente entender, en eso estoy de acuerdo". ¿Cuáles pueden ser los indicios en esta declaración que sobre sí mismo hace Johnny? Uno parece fácilmente registrable, es el sistema integrado por "arriba/abajo". "Yo empiezo a entender de los ojos para abajo" es una afirmación que supone un contrapuesto "arriba"; haber elegido "abajo" implica un corte que hace que la relación entre ambos términos sea presentada como un entender sin entender. El "abajo" sería el campo de un entender afectivo, intuitivo, que nada tiene que ver con el entender de los ojos para arriba, lo que sería el fundamento del entender racional. Esta oposición significante debe hallarse también en otros niveles en tanto implica una afirmación parcial de la ideología del binomio "superior/inferior". Pero, entrando más en los detalles: si hablamos de "arriba/abajo" estamos haciendo ante todo una localización puramente espacial; encuadrada en lo "superior/inferior" la espacialidad queda muy connotada en el sentido de que lo "superior" aparecería como lo "exterior" y lo "inferior" como lo "profundo". Correlativamente, lo de arriba, superior y exterior remitirían a lo racional, mientras lo de abajo, o sea lo inferior, enviaría a lo profundo o, lo que es lo mismo, lo no-racional, acaso lo afectivo pero, más aún, lo transracional/afectivo. En una aplicación directa, el crítico aparecería como un ser de lo alto, de lo limitadamente racional, y el artista como un ser de lo bajo y profundo, o sea un desbordado, visceral.

A partir de ahí, se desencadenan los rasgos integrantes de los retratos que perseguimos. El artista, junto a su visceralidad, es metafísico (en largos párrafos el músico se manifiesta preocupado por el tiempo y por la relación entre un tiempo actual y un tiempo metafórico), es arbitrario (rompe contratos, no le importan las responsabilidades que asumió, etc.), es distraído (pierde su saxo en el metro), es diferente (no le importa lo real cotidiano, atiende a otra cosa), es vidente ("esto lo estoy tocando mañana"; el crítico cree entender esta frase aunque lo que entiende —y que en una primera lectura se puede entender— en realidad no tiene tanta importancia como que permite determinar que el artista, según la mejor tradición, es vidente. Recordemos, de paso, la autodefinición de

Rimbaud), es enfermo y está triste (se ignora qué enfermedades padece), es sexualmente potente (todas las mujeres del relato pasan por él), es drogadicto (probablemente sus éxitos como sus fracasos se sitúen en el cruce de la droga), es repentino (llega sin ganas al estudio y de pronto ejecuta "Amorous" agotándose después de la ejecución), además es misterioso, seductor, poco inteligente, pobre, egoísta; la enumeración podría evidentemente seguir aunque conviene destacar que estos rasgos no son meramente psicológicos sino integradores de una determinada concepción de lo que es el artista y el arte por consecuencia.

¿Qué retrato es éste? ¿De qué es significativo? Aun a riesgo de herir alguna susceptibilidad, mi respuesta es que todos estos datos configuran una imagen que significa el mito del artista tal como ha sido codificado en la época de la concepción burguesa del arte, esencialmente durante el siglo XIX, y que se sigue perpetuando a través de una ideología de la producción: estamos, en esta figura, en pleno Murger. Hay que decir, de todos modos, que aquí la imagen, como ya lo hemos destacado, se construye tanto con rasgos explícitos como con rasgos semiexplícitos que se articulan todos a través del análisis situado en la confluencia de comportamientos verbales, puntos nodales e indicios.

MERODEADOR

Pero, como ya lo señalamos, además de los rasgos explícitos y semiexplícitos hay una especie de "plus" que se le escapa notoriamente al narrador; esto puede confundir a ciertos lectores con mucho sedimento ideológico pues eso que "escapa" remacha una imagen más o menos vigente que se liga a la idea del misterio de la creación artística. Lo que se escapa es reconocido públicamente por el crítico con gran honradez: "Envidia a Johnny, a ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa qué es exactamente ese otro lado". Es evidente que aquí se señala la relación que se establece convencionalmente entre el lector común, siempre al borde de la comprensión, y el artista, situado en un más allá inaccesible, admitido y al mismo tiempo rebajado en su valor. Sobre esta relación se insiste: "... algo que todo el mundo puede llegar a comprender y admirar pero que encubre otra cosa", o sea ese "plus" que desbordando lo explícito y semiexplícito no obstante forma parte de la obra y, en consecuencia, alimenta el mito del artista burgués, es decir el mito burgués del artista.

Ahora bien, lo que define al artista tiene un carácter transitivo; los rasgos —que establecimos— de su personalidad se transfieren a la cosa que produce y, por lo tanto, algo misterioso brilla en su

aislamiento, yace, para usar una fórmula dudosamente poética, en el secreto misterio de su producción.

Vistas las cosas desde otro lado, por los rasgos que definen al artista se define correlativamente el crítico. ¿Cómo se completa su retrato? Antes lo habíamos iniciado señalando su carácter distante: usa vagas y pobres palabras para definir la riqueza de la música, de modo que su código, metafóricamente, no tiene nada que ver con el objeto al que se refiere (claro que esta separación tiene valor si se la acepta también metafóricamente: es lógico que la palabra no pueda dar cuenta del sonido musical); necesita, como ya se ha dicho, sancionar ("sancionar comparativamente"), declarar qué está bien y qué está mal; también necesita reducir eliminando la complejidad de la textura para que el texto confluya en una entidad entendible que el público pueda aceptar; además gira en torno del artista, busca prestigiarse con su proximidad física, es en definitiva un merodeador pues ¿qué puede significar para el crítico la intimidad de un artista y por qué puede querer residir en su intimidad?; por otro lado, a partir de este rasgo se instaura otro que tiene que ver con lo que hace el crítico, con los límites de su propuesta: "En esta forma la biografía quedó, por decirlo así, completa. Quizá no esté bien que yo diga esto, pero como es natural me situó en un plano meramente estético", lo que implica una transferencia de lo que se entiende por estético a la biografía que aparece como lo natural de la práctica estética, como lo que la subsume y le da cuerpo y realidad: la sacralización de ambos términos reproduce el inmemorial gesto ideológico (la estética como lo abstracto, quizás el contenido, la biografía como lo que lo encarna, quizás la forma) y la biografía es la coronación del sistema. Ahora bien, la biografía, ya se sabe, es en el mejor de los casos, un desvío de la crítica; en el peor es una caricatura de lo que la crítica puede ser como trabajo.

Desde luego que hacer crítica es o debería ser otra cosa; en este sector del texto, en el que su ideología se manifiesta, no es más que una triste racionalidad en la cual lo racional es un lastre porque no sirve, no satisface y, en consecuencia, su instrumental queda depreciado frente a la magnífica polivalencia del instrumento artístico. A esta nueva verificación le debemos añadir otro elemento, a saber, que esta crítica es comparatista ("sancionar comparativamente") lo que, además, parece constituir el fundamento metodológico del sentido profesional de la actividad ("En fin la cuestión es que he ido inmediatamente a casa de Delaunay para pedirle que me haga escuchar *Amorous* lo antes posible. Vaya a saber si *Amorous* no resulta el testamento del pobre Johnny; y en ese caso, mi deber profesional...") que es mecanicista puesto que lo tangible de un texto son las relaciones de causa a efecto ("Johnny ha abandonado el lenguaje *hot* más o menos corriente hasta hace diez años, porque

ese lenguaje violentamente erótico era demasiado pasivo para él"): cuando no se pueden aplicar, cuando hace presencia algo irreducible, eso que no se puede reducir aparece como limitación subjetiva, no como defecto del sistema; es como si dijera: "en la medida en que esto es diferente reconozco honradamente que está más allá del causalismo", concepto que, por el contrario, se afirma cuando quiere explicar, por ejemplo, cuáles son las tensiones inherentes a cierta evolución artística, es decir donde podría efectivamente entrar a discernir un objeto preciso; y, finalmente, esta crítica es social en el sentido de que tiene una relación concreta con su público porque sabe lo que le pide y se lo da: es respetuosa del pedido social.

En suma, todos estos rasgos condensan su tentativa de ser lo que quiere ser, un buen satélite, un buen crítico: quedaría de este modo definido lo que en el título de este trabajo se denomina "crítica".

TRABAJO CRÍTICO

En el plano de lo explícito (en el que estamos) a artista burgués —puesto que los rasgos apuntados definen al artista de acuerdo con el mito burgués del arte— y a objeto producido desde un sistema de producción burgués, corresponde crítico burgués y crítica producida desde un sistema de producción burgués: estas correlaciones son reforzadas por todos los rasgos atribuidos al crítico y a la crítica. Sin embargo, podríamos indicar en esa perfecta correspondencia por qué esa crítica sería burguesa: porque no se piensa como sistema de producción ni en su objeto ni en su objetivo sino que, ocultando esta posibilidad, se ofrece como una mera práctica (aunque privilegiada) sin teoría y que conduce al callejón sin salida de la insignificancia, o sea del satelismo.

La figura del satélite, según la relación gráfica que imaginamos, muestra este acuerdo entre crítica y objeto subrayando la imposibilidad tanto de desprenderse como de aproximarse. Pensamos que este esquema sencillo define toda la crítica burguesa que ni hace conocer su objeto ni se autonomiza como disciplina: no poder aproximarse es imposibilitarse el conocimiento y no poder desprenderse es vedarse la autorrealización. En este círculo la crítica, que se ve neutralizada en su acción posible, despoja de significación a la literatura porque se postula a sí misma como insignificante. Sin perjuicio de una mayor profundización de este tema quedan claras, por lo menos, dos líneas: una, la de las vivencias y experiencias de la conexión con la literatura en el nivel de la lectura; dos, la del papel que juega la literatura en una sociedad como ésta. Sea como fuere, se puede verificar que aun en esta relación hay algo común a ambas

esferas, a crítica y obra, y es que poseen un mismo constituyente y comparten un elemento, puesto que la imagen del artista y de lo que le es propio permiten, por contraste, elaborar la imagen del crítico y de la crítica. Ese elemento es, naturalmente, la concepción que las rige, que no es algo abstracto que se tomaría total o parcialmente para aplicarlo sino que toma cuerpo a partir de una relación concreta alimentada por la idea que se tiene del objeto y, por lo tanto, por la forma en que se lo trata e, igualmente, por lo que se piensa de la crítica y cómo se la concibe y se la practica. En este caso, la concepción consistiría en una tentativa de cristalización de las dos funciones con el objetivo de que persista la relación de satelismo.

Podemos denominar a esa concepción "ideología": toda crítica que se constituya según sus exigencias tiene como meta y límite el satelismo. En ese sentido, esa ideología tiene un efecto oscurecedor porque encarna lo improductivo de una relación que si, por el contrario, es sometida a una operación de descubrimiento, va a dar lugar a otra dimensión, a otra perspectiva, a otra posibilidad: la de lo que llamamos "trabajo crítico". Justamente, el "trabajo crítico" se va a constituir sobre lo que hay de común entre el objeto y su disciplina pero en el sentido del descubrimiento de eso común y de la actividad que realiza eso que es común a ambas esferas. En la medida en que se logre descubrir el constituyente compartido por ambas se romperá el satélite, pasivo, estéril y cristalizante.

OBJETO

Entre el "trabajo crítico" y su objeto —que trata de conocer al tiempo que intenta constituirse como disciplina— se establece una relación que podemos designar como epistemológica. En ese sentido, el trabajo crítico acompaña su inscripción en la realidad al ritmo de otras disciplinas que intentan, entre todas, descubrir y conocer la realidad. Es obvio que, en la medida en que la crítica vela su relación con su objeto, no se integra a las otras disciplinas, se reserva un aislamiento que es al mismo tiempo muy pobre y muy privilegiado.

También este tema exigiría desarrollo y profundización. Por el momento, podemos adelantar que la relación "trabajo-crítico"- "objeto" aparece en esta perspectiva como una relación de dos sistemas de producción que no intentan silenciarse recíprocamente ni superponerse, como ocurre en la versión, síntesis por otra parte de lo tradicional, que en la narración de Cortázar aparece en lo explícito: el crítico como artista fracasado o impotente o resentido y el artista como el ser que no se entiende a sí mismo, que necesita que otro venga a aclararle lo que quiere o quiso decir. Culminación en una

estampa (“...a Johnny se le escaparía lo que para nosotros es terriblemente hermoso...”), resultado de una ideología que tapa las posibilidades de un sistema de producción cuyas dos vertientes se vinculan estrechamente pero también se desarrollan en forma autónoma produciendo cada cual lo que puede producir y tratando de llegar al máximo de su capacidad. A partir de esta reflexión se entiende que el espacio que separaba las dos líneas paralelas tenga densidad ideológica, no sea un vacío teórico.

Pero también hay que decir que es tan evidente este espacio de la ideología que uno se siente obligado a pensar si la relación epistemológica que se empieza a tender es sólo virtual o reside debajo de esa evidencia y de esa convencionalidad. La hipótesis que toma cuerpo es que en este relato lo convencional —que culminaba en la relación crítica literaria-obra— tapa la otra relación, trabajo crítico-objeto.

TRADUCCIÓN

Para verificarla cabe formular una pregunta metodológica: ¿de qué manera existe este nivel segundo en este relato? Si el análisis de lo explícito, que era también el análisis de un campo de significaciones convencionales, mostraba la existencia de una relación improductiva —puesto que terminaba en la biografía— y oscura —puesto que no discernía su propio papel—, es lícito imaginar un revés en el que la misma relación se descubra productiva e iluminada. Podemos pensar, en consecuencia, que el trabajo de análisis que se nos abre consiste en una propuesta de sucesivas hipótesis que engendran otras nuevas y todas tienen por objeto adelantar en el conocimiento (de alguna manera en eso consiste el edificio que hemos venido montando hasta aquí). La primera de ellas es la ya anunciada de la existencia de un revés de lo explícito para lo cual tenemos que llegar “al otro lado” de lo explícito o sea, dicho más precisamente, al “texto”.

Pero el texto que tenemos es el texto de un discurso emitido por un narrador: el discurso que produce se presenta como traducción de lo oral a lo escrito, como dos planos separados, que se sirven mutuamente. De este modo, lo escrito se manifiesta en lo que queda impreso y hay que leer pero el efecto que se quiere lograr es el de la narración oral, una boca imaginaria que discurre ante un oído probable. Pero no por ello lo escrito desaparece: esa tensión es lo que llamamos “traducción”. En cuanto a lo escrito, podemos describirlo, ver qué rasgos tiene. Ante todo, se trata de un texto de tipo explicativo en el que la historia consiste en dar detalles acerca de lo que ocurrió, cómo el narrador encontró a Johnny, cómo no lo halló, cómo perdió su saxo, qué dijo Art o Dedée, etc. Pero estas

explicaciones no son inertes, se registra un matiz de justificación (“Yo que me he pasado la vida admirando a los genios, a los Picasso, a los Einstein, a toda la santa lista que cualquiera puede fabricar en un minuto...”) lo que lleva a determinar el carácter apologético del texto que no se diferencia, salvo en cuanto a las trampas de los códigos modernos, de la apologética conocida: lo particular aquí es que lo defendido no es una persona sino una actividad. Visto de otro modo: si el texto es apologético, en tanto el apologista es un crítico lo que se muestra no es su práctica crítica sino la apología del libro en el que presuntamente confluye su actividad, el sitio en el que lleva a cabo su práctica; todo su discurso, pues, enmarca el libro que es como el espacio en el que se deposita su ser de crítico. El discurso, entonces, que “presentaba” mucha “realidad”, viene a compensar, acolchonar y explicar la producción del libro en el que cree hacer crítica.

En conclusión, hay una especie de división del destinatario del discurso. Antes señalamos que el libro donde culminaba lo que se dice sobre Johnny y el discurso no difieren dentro del circuito crítico-obra, o sea que son la misma cosa o apuntan al mismo fin, pues todo lo que persigue un efecto verbal concluye en algo que está escrito (el libro). Pero a pesar de ello hay ciertamente dos campos diferentes: lo que está dicho y, por otra parte, el libro escrito del que se habla como de una cosa que está en otra parte y que no modifica la lectura que se hace de lo que se dice. Sin embargo, en algún momento hay que hacerse cargo de la coherencia del sistema que culmina en el libro. En esto consiste lo apologético y por eso puede hablarse de un doble destinatario, porque estando el libro afuera es o debe ser leído por alguien que está también afuera mientras que los que escuchan el cuento no tienen tal libro ante sus ojos ni pueden tenerlo ya que el libro es sólo una referencia: el discurso es entonces necesariamente explicativo puesto que la gente a quien se le dirige no está leyendo sino escuchando lo que se le dice a propósito de un libro. De ahí que haya una especie de apelación a la complicidad que estilísticamente podría determinarse como un teñido afectivo del discurso.

¿Qué es esa complicidad? Un tratar de comprometer al oyente en algo que se supone, sin mayor comprobación, compartido pero que no se verifica en ningún nivel, salvo en el de una aquiescencia figurada y puramente verbal. Pero, de todos modos, la complicidad requerida no es puramente un efecto interpretado sino una red que va entretejiéndose en el significante; así, podría hablarse de un primer campo, muy amplio, en el que se inscribe, a saber la lengua (código compartido pero también poseído y, por lo tanto, especificado por la complicidad que la apropiación tiende); pero hay campos más específicos, personales, sociales, clasistas, familiares, cultu-

rales, profesionales, etc., por los que circula una afectividad que liga sin declaración a quienes los conocen y aceptan más allá del carácter de subcódigos en su alcance de valores que identifican y distinguen.

¿Cuáles serían aquí, en este recodo del relato? Como aproximación, podemos computar giros que tienden a marcar la displi-cencia, la habilidad, el cansancio y, en general, un sistema de con-notaciones admitidas por un grupo social muy específico como lo que está en curso, una intralegalidad; dichas connotaciones consti-tuirían las notas básicas de un código de complicidad que, a la vez, es el respaldo psicolingüístico de la apología que se está llevando a cabo. Este pasaje lo ilustra: "Pasarán quince días vacíos; montones de trabajo, artículos periodísticos, visitas aquí y allá —un buen re-sumen de la vida de un crítico, ese hombre que sólo puede vivir de prestado, de las novedades y las decisiones ajenas. Hablando de lo cual una noche estaremos Tica, Baby Lennox y yo en el Café de Flore, tarareando muy contentos *Out of nowhere* y comen-tando un solo de piano de Billy Taylor que a los tres nos parece bueno, y sobre todo a Baby Lennox que además se ha vestido a la moda de Saint Germain-des-Près y hay que ver cómo le queda". Este lenguaje es, evidentemente dirigido y tiende a hacer admitir algo: murmullo, complicidad y crítica.

VOZ Y ESCRITURA

Este discurso es, pues, el de una voz monótona que persigue cierta complicidad en lo convencional: el objetivo es circunscribir al oyente al sistema que en lo convencional se defiende. En esa direc-ción, el narrador habla y habla, constantemente, como el conferen-ciante que quiere convencer: intento que parece inherente a lo vo-cal mismo en su instantaneidad, la voz quiere hacer admitir su ya y su aquí y diluir su articulación. Pero en el texto tenemos una figuración de una voz, no la voz; o sea que esa voz es leída en su sonido, no escuchada, lo que significa que la figuración de la voz representa la supervivencia de lo verbal a través de su transcripción en la escritura. Es en la escritura que nosotros percibimos —o ima-ginamos percibir— esa voz que nos quiere hacer oír aquello que quiere defender. Ahora bien, en el rumor de lo que quiere hacer oír tapa el rechazo y la posible discrepancia y oculta lo que está más allá del hacer oír, oculta lo que es de la escritura propiamente dicha en tanto persigue un predominio de lo verbal.

Acaso este ocultamiento tenga su revelación en el epígrafe de Dylan Thomas, puro espacio de escritura, *O make me a mask*: lo que quiere tapar otra cosa es una máscara, se hace máscara que funciona en el texto como un aviso, una advertencia al lector para que

de alguna manera entienda que esa otra cosa existe y no acepta ser definitivamente anulada por el ronroneo seductor de la voz. Esa otra cosa bulle, es intranquilizante, quiere salir y se niega a la precaria certeza que se logra con la complicidad, trata de romper el falso equilibrio.

Citando a Pierre Klossowski, llamaré "motivo" a eso que trata de emerger. El "motivo" es como un espacio, físicamente hablando, que quiere abrirse paso no a través del *hacer oír* sino mediante un *hacer ver* que a su vez necesita también de un espacio para manifestarse. Ya Gorgias, como recuerda Klossowski, señalaba que lo que corresponde al oído no es lo mismo que lo que corresponde a la vista y, correlativamente, lo que corresponde a la vista no lo podemos entender por el oído. Pero el lenguaje absorbe las dos posibilidades y, por lo tanto, presenta una duplicidad en la que se ha dado una jerarquía: el lenguaje es tanto visual —en la escritura— como auditivo —en la voz— y aunque se trata de dos subcódigos, desde Aristóteles hasta hoy el oral ha sido considerado como más esencial, como lo que está más cerca del alma. Aquí, la voz del narrador que traduce de uno a otro código, reproduce la relación jerárquica convencional pero además su insistencia voluntaria en crear una imagen oral mediante su tentativa de *hacer oír* tapa nítidamente el otro código, es como si se quisiera que desaparezca o que no se note pero ocurre que el otro código se quiere abrir paso como un espacio que quiere *hacerse ver* tal cual.

REPETICIÓN

El esfuerzo por *hacerse ver* culmina, obviamente, en el cuadro que el discurso traza al mismo tiempo que trata de diluir en la medida en que intenta hacer prevalecer sus elementos. La escritura se percibe inicialmente de manera visual, de ahí la noción de espacialidad que le es inherente pues la vista recorre y sitúa. Entonces, lo que se denomina "motivo" es un espacio que quiere abrirse paso y que aparece en consecuencia como algo diferente en esa voz defensiva y comprometedora. Recordemos ahora la pregunta inicial: ¿acerca de qué está escribiéndose este relato?, ¿está enfrentando a un hombre bueno con uno malo, el blanco como malo, el negro como bueno?, ¿qué está proponiendo realmente? Lo que se propone está en ese espacio y, por lo tanto, es algo que trata de mostrarse y en ello de espacializarse: es el cuerpo lo que es escrito, lo que se puede desarrollar en la espacialidad corporeizante de la escritura. Naturalmente, este pasaje nos envía de lleno a la escritura, sus condiciones y sus exigencias: el cuerpo no es sino corporeidad escrita, un espacio particular en el que el cuerpo se sitúa y se promueve; la voz, por el contrario, la *phoné*, sería lo más cercano al *ánima*, como

aire que es, como soplo, en la línea de las precisiones enaltecedoras que ha hecho la filosofía desde Aristóteles a de Saussure pasando por Hegel. La corporeidad de lo escrito es entonces lo material, la voz remite a la espiritualidad.

En este marco volvemos a la oposición entre un *hacer oír* como voluntad del narrador y un *hacer ver* que surge del texto. En un primer momento, el que "hace ver" silencia su voz y el que "hace oír" tapa con su voz el cuerpo que de todos modos está. La pregunta es ahora ésta: ¿por dónde aparecería en este discurso en particular, el de este relato, el "hacer ver" como el "motivo", como la exposición del "motivo"? ¿Y cuál es el motivo? Justamente, es el descubrimiento que se va haciendo en sucesivos niveles de la relación oculta en la relación convencional entre crítica y obra. Ahora bien, si el discurso del narrador fuera absolutamente homogéneo y sin fisuras no podríamos ni siquiera imaginar la forma del "motivo" pero es posible que no lo sea tanto y que tenga una quiebra, o un sistema de quiebras, por donde se ingrese a su revés, al otro lado, como en la historia de Lewis Carroll.

Para ver la o las quiebras tendríamos que volver a aplicar el sistema de los indicios que nos sirvió para lo explícito. Lo óptimo sería un análisis particular y exhaustivo pero no menos bueno será poner en movimiento, en un sector en particular, las líneas que podrían eventualmente suministrar esa exhaustividad. Tomaremos un párrafo para decodificarlo e instaurar un análisis: "No sé por qué (no sé por qué) creí en un momento que Johnny...". Notemos ante todo que hay una repetición en la que el segundo término está encerrado entre paréntesis y la palabra "sé" está en bastardilla. Aunque más no sea por el énfasis que produce el subrayado hay aquí un indicio, como un latido (en el doble sentido) del pasaje del "hacer oír" constante de esa voz sin relieve a un tenue "hacer ver" gráfico: paréntesis y bastardilla. La grafía resulta indicial porque propone lo diferente de lo similar que es la repetición que de este modo se explica y se justifica. Vemos aparecer un sentido en la reiteración diferenciada en lo gráfico porque se pasa del enunciado a un intento de hacer visible en su alcance semántico. Ese "no saber" del narrador (que por otra parte es "el que sabe", el "gnarus") que da sentido a la frase aparecería, pues, a través de la imagen gráfica como una imagen espacializada y rompería de este modo la hegemonía ocultadora de la voz. Esta filtración en lo declarativo sería, en consecuencia, un indicio de la aparición de lo oscuro y subyacente a través de lo claro y explícito. Lo cual nos lleva a suponer que existe una tensión del texto mismo que hay que recuperar en su capacidad productora o sea que hay que poner en evidencia por sobre la evidencia de la voz que quiere negarla o disminuirla.

DARSE VUELTA

En esta dirección, estableceremos una secuencia de cinco fragmentos:

1. "Lo único que hago es darme cuenta de que hay algo. Como esos sueños, no es cierto, en que empiezas a sospecharte que todo se va a echar a perder, y tienes un poco de miedo por adelantado; pero al mismo tiempo no estás nada seguro, y a lo mejor todo se da vuelta como un panqueque y de repente estás acostado con una chica preciosa y todo es divinamente perfecto".

Retengamos aquí la palabra *sueño* y la frase *todo se da vuelta*.

2. "Sus conquistas son como un sueño, las olvida al despertar cuando los aplausos lo traen de vuelta...".

Si en el fragmento 1 el sujeto enunciador representado era Johnny a través de la voz de Bruno, en éste la propia voz de Bruno recupera los mismos núcleos semánticos.

3. "... y que con ellos no hay que extrañarse de nada. Son diferentes, no hay vuelta que darle".

4. "Dan ganas de decir en seguida que Johnny es como un ángel entre los hombres, hasta que una elemental honradez obliga a tragarse la frase, a darla bonitamente vuelta, y a reconocer que quizá lo que pasa es que Johnny es un hombre entre los ángeles, una realidad entre las irrealidades que somos todos nosotros".

En la persistencia del *dar vuelta* se incluye explícitamente lo que lo complementa, a saber, *tragarse la frase*.

5. "Pero es lo de siempre, he salido del hospital y apenas he calzado en la calle, en la hora, en todo lo que tengo que hacer, la tortilla ha girado blandamente en el aire y se ha dado vuelta".

La mera reaparición de palabras o ideas no confiere desde luego la calidad de indicio sino la función que puedan desempeñar. En ese sentido, los elementos reiterados tienen un desarrollo y terminan por ser indiciales. En el sueño, por ejemplo, las cosas son otras, están en otra dimensión, lo que equivale a decir que "se dan vuelta". Esta mera relación es ya productiva tanto porque crea una relación entre dos fórmulas (sueño y dar vuelta) como porque esta relación significa un movimiento de transgresión: el sueño ataca el establecimiento convencional y da vuelta sus elementos. Ahora bien, el discurso lleva hacia determinado lugar que aparece consagrado en un momento de esta secuencia por la frase "no hay vuelta que darle", frase hecha, lugar común que, dentro de la economía del relato, no es imprescindible. Llegado a ese sitio, el discurso prosigue recogiendo en su interioridad: "la honradez obliga a tragarse la frase", fórmula que no propone otra cosa que el silencio. "Tragarse la frase" es exactamente lo contrario de "emitir una frase" lo que implica, en cuanto a la frase, un darla vuelta en el

silencio que sucede al hablar o, lo que es lo mismo, al tragarla sacar afuera y mostrar su parte sombría. *Panqueque y tortilla*, que abren y cierran la secuencia, tematizan este proceso pero no unívocamente: ambos se caracterizan por "darse vuelta" pero el primero está en la apertura de las operaciones que rompen lo convencional de la voz para llegar al silencio mientras que la segunda se sitúa en la fractura del silencio que permite volver a lo convencional. Abrir y cerrar como un ida y vuelta o, más aún, como una vuelta de la vuelta, en un proceso deconstruible que nutre la metodología misma que estamos empleando. Pero, de todos modos, entre la ida (abrir), que es el comienzo de un "dar vuelta", y la vuelta última (que es un retornar a lo previo al movimiento primero de dar vuelta) hay un alto en el discurso que permite ver lo que está en su revés: es justamente esa posibilidad de "darse vuelta" del discurso y de "ser silencio", potencialidad que define la interioridad misma del discurso. En este sentido se puede entender la escena de la frazada: "...y es que cuando me estaba despidiendo de Dédéé y le daba la espalda a Johnny he sentido que algo ocurría, lo he visto en los ojos de Dédéé y me he vuelto rápidamente ... y he visto a Johnny que se ha quitado de golpe la frazada con que estaba envuelto, y lo he visto sentado en el sillón completamente desnudo, con las piernas levantadas y las rodillas junto al mentón, temblando pero riéndose, desnudo de arriba a abajo en el sillón mugriento". Entre el "hablar" (hacer oír) de despedirse y un segundo "ver" (el primero es por reflejo en los ojos de Dédéé) se interpone como paso necesario el "darse vuelta"; por otro lado, lo que se ve es un cuerpo desnudo, es decir descubierto, lo cual tiene sentido en cuanto estamos hablando constantemente de descubrir lo que está oculto, la corporeidad de la escritura del texto detrás del zumbido de la obra y su figurado discurso. Johnny desnudo bajo la frazada descubre lo que se ocultaba, su cuerpo, como culminación de un proceso en el que callar es el puente obligado.

EL COLOR DESCUBIERTO

En la escena de la frazada hay algo más: el cuerpo que se muestra aparece en una posición fetal o en una posición que interpretamos como fetal porque una rodillas con mentón: la imagen que se nos ofrece no es verbal sino espacial tanto porque la posición en que está ese cuerpo imaginario remite al feto como porque sugiere algo más espacial-material todavía, a saber, un recipiente en el que ese cuerpo estaría metido. El indicio va construyendo una lectura o, mejor dicho, muestra su productividad.

Pero permite, no obstante, un abordaje por otra parte; volvamos al relato y a su perspectiva que es también una función decisiva, es

decir, al narrador; recordemos que se producía un desdoblamiento, el narrador como narrador y como personaje, es decir, como el crítico: un rasgo ligaba las dos vertientes, era la “toma de distancia” desde la que narraba y que permitía hacer un esquema de la crítica convencional, “literaria”, que practicaba. Ahora podemos verificar que existe un comportamiento concreto de toma de distancia. Para ello hay que analizar la perspectiva en la que se sitúa: la primera necesita de la primera persona del singular: “Me ha bastado ver la puerta de la pieza para darme cuenta de que Johnny está en la peor de las miserias; la ventana da a un patio casi negro, y a la una de la tarde hay que tener la luz encendida si se quiere leer el diario o verse la cara”. De este fragmento destaco dos momentos: *Me ha bastado ver y si se quiere verse la cara*, que instauran un juego de verbos significante; desde el punto de vista de la persona, no del tiempo (como se destacaba en *pretérito/presente*) hay una primera acaso condicionada por el tiempo perfecto y una tercera que, en cambio, no llega a perfilarse, acaso diluida por la reflexividad. Sin embargo, de pronto, después de un singular que permite tomar distancia —ayudado semánticamente por la alusión a la luz, cuya ausencia o cuya llegada ratifica la imagen del aislamiento— aparece en el relato un plural que podríamos llamar “unitivo”: “Por fin Dédée se ha levantado y ha apagado la luz. En lo que quedaba, una mezcla de gris y negro, nos hemos reconocido mejor”. La ampliación del sujeto —pluralización— abre el camino para una serie de relaciones en un plano no verbal: si antes, a la una de la tarde, la luz era insuficiente para *verse* la cara y ahora, en lo que queda de luz después de apagarla *nos hemos reconocido mejor*, “iluminar” y/o “apagar”, “color negro” y “color gris y negro” establecen relaciones que no podemos desechar. Sobre todo si consideramos algo que viene después: “Entonces he sacado el frasco de ron y ha sido como si encendiéramos la luz”. La secuencia unitiva se completa: iluminar/verse/singular (toma de distancia y aislamiento) y apagar/reconocerse/pluralizar/iluminarse desde adentro.

Pero el sistema verbal permite más avances: el pasaje de la primera a la tercera persona en el primer párrafo permite reconocer, por ejemplo, que la primera persona (“Me ha bastado ver”) impone una relación de exclusión con el complemento (“Johnny”) o, si se quiere, de diferenciación mientras que la tercera (“verse”) diluye el complemento por medio de una inclusión que lo torna sujeto (“nos hemos reconocido mejor, como si encendiéramos la luz”); se produce, por lo tanto, una transformación de dos entidades que surgen diferenciadas en una sola. Y, además, se puede extraer una segunda consecuencia: en el bolsillo, y por lo tanto oculto, estaba el frasco de ron que, al salir, genera el plural unitivo al recortarse sobre el ya apuntado juego entre “ocultar” y “descubrir”: la salida

a la superficie del ron es causa de una iluminación que tiene en el plural una correa de transmisión. Y aún, en tercer lugar, podemos observar que al pasar de la primera a la tercera persona (“me ha bastado... verse la cara”) la distancia creada toma una forma reflexiva; al apagarse la luz, en cambio, se produce un plural que, ron mediante, ilumina a todos: es necesario que se extinga la luz física para que aparezca otra clase de luz que reside, dicho sea de paso, en la zona de lo oculto. Y, más todavía, en cuarto lugar: lo que define al exterior (“la ventana da a un patio casi negro”) reaparece adentro cuando se apaga la luz (“Por fin Dédée se ha levantado y ha apagado la luz. En lo que quedaba, una mezcla de gris y negro, nos hemos reconocido mejor”): en el singular adentro y afuera se ligan por lo que no es del todo negro mientras que en el plural predomina lo definitivamente negro, inequívocamente, sin contar con el hecho de que lo que realmente aparece con la nueva iluminación es un negro verdadero que, por añadidura, está desnudo en la plenitud de su color. Podemos decir entonces, y como quinta consecuencia, que se propone una relación diferente a descubrir entre lenguaje del narrador como metalenguaje crítico y cuerpo observado (objeto, escritura) o, lo que es lo mismo, se propone una relación entre lo que llamábamos *trabajo crítico* y su objeto, que al tiempo que descubre supera las relaciones a que la crítica convencional se reduce reduciéndolas.

EL COLOR ENCUBIERTO

En este punto convendría volver (dar la vuelta) al papel que juega el sueño para completar este modelo. Dijimos que “el sueño es el revés”: en la secuencia de los cinco fragmentos tiene connotaciones de anuncio, rasgo (o significado) que se acentúa cuando Johnny empieza a hablar de algo que “ha visto” en sueños, urnas enterradas que contienen cenizas de muertos que son “como un polvo gris”.

En primer lugar, no puede dejar de ligarse la idea de urna a la de recipiente, una urna lo es. Por otra parte, haciendo una superposición de imágenes, el cuerpo desnudo de Johnny (feto y/o recipiente) podría ser también considerado, en tanto objeto, como un jarrón o como un cuerpo que, metido imaginariamente en un jarrón, engendra la forma de un jarrón. Surge de aquí una primera evocación, la de la forma de entierro de los muertos en determinadas culturas y, psicoanalíticamente, una segunda: la urna como el vientre en tanto encierra un cuerpo. En suma, que no parece abusivo establecer una relación entre la forma que genera Johnny por su posición fetal y la urna que está buscando en el sueño. Y si además recordamos que la urna contiene una ceniza gris y negra no

podemos dejar de adjudicar un cierto carácter productivo al color puesto que el cuerpo de Johnny es negro y lo negro y gris (lo casi negro) ligaba, a través de iluminar/apagar, el afuera y el adentro. Además, el color reúne a Johnny desnudo (y negro) con las urnas de muertos y por lo tanto lo que resultaba del juego de la luz así como de la actividad onírica.

El sueño, entonces, es un escape en el discurso del narrador; allí el artista no es su mito burgués y rompe la imagen definida por los rasgos que arriba hemos enumerado; correlativamente, aparece movido no por "caracteres propios del artista" sino por una pulsión tanática, lo que implica una recuperación del centro productivo artístico, una desconventionalización, pues el convencionalismo hace justamente desaparecer todo centro productivo, todo origen.

Si ahora reunimos en un conjunto todos los significantes obtenidos (urna, cenizas, color gris y negro, Johnny destapado-desnudo-en cuclillas como un feto/como un jarrón-de color negro, en la penumbra gris-"iluminada", un singular distanciante y un plural unitivo) se impone una salida que organizando todos los datos del conjunto proponga un más allá en el texto: "Entonces me acuerdo que me agaché y me puse a cavar con las uñas hasta que una de las urnas quedó a la vista. Sí, me acuerdo. Me acuerdo que pensé: «Ésta va a estar vacía porque es la que me toca a mí». Pero no, estaba llena de un polvo gris como sé muy bien que estaban las otras aunque no las había visto. Entonces... entonces fue cuando empezamos a grabar *Amorous*, me parece".

Ahí lo tenemos, ese más allá es la producción artística concreta tal como se da en la articulación tanática primera: producir ya no es, pues, resultado de la inspiración, la genialidad, la arbitrariedad y todo el sistema mítico-burgués en el que el artista aparecía enmarcado. La frase "me parece", que hace de eje entre el sueño y la producción, actúa por lo tanto como una doble propuesta para el crítico; por un lado, a abandonar lo exterior y, por el otro, como campo preciso, a determinar qué relación puede haber entre el sueño y la producción artística concreta; y aún más, en la medida en que se pueda advertir, qué puede haber de común entre producción artística y producción crítica. Se abre, pues, un haz de perspectivas nuevas, ampliables unas a partir de las otras.

Pero además, del discurso mismo del crítico se escapa otro elemento que trasciende su propia capacidad de hacer crítica: "En su caso el deseo se antepone al placer y lo frustra, porque el deseo le exige avanzar, buscar, negando por adelantado los encuentros fáciles del jazz tradicional". El placer, como la aquiescencia del sistema, se nutre en lo fácil, lo andado, lo ya reducido, en suma lo convencional: es antagónico del deseo que aparecería como el mo-

tor verdadero de la producción. Esta distribución, apenas esbozada por el crítico y como a su pesar, consagra el reconocimiento de un impulso erótico que no podemos dejar de integrar con la pulsión de muerte para constituir cierta teoría que sitúa la producción artística en lo no aparente: en el encuentro de ambas direcciones, en su cruce, se hallaría el punto ideal en el que comienza el texto, la escritura, toda escritura. Lo decisivo, como pensamos que se ve, no es la reducción material de ese punto, en una actitud positivista, sino el proceso de determinación del sistema de producción que lo comprende. Proceso que determina por develamiento de planos segundos, ocultos, un proceso de constitución de un objeto por desarrollo de planos segundos.

TRABAJO CRÍTICO/OBJETO/PRODUCCIÓN

Y al permitir que estos términos —muerte/deseo— avancen por la fractura del discurso que situábamos en el “darse vuelta”, se da vuelta también la relación entre “crítica literaria” y “obra de arte” para anunciar la posibilidad de una relación descubierta entre algo que llamamos “trabajo crítico” y su “objeto”. Y este anuncio está en el sistema analítico mismo, es decir, que aquello que se da vuelta en su sentido se da vuelta también en el plano del texto por medio de una hipótesis que liga lo convencional con lo convencional, lo que extrae en suma el texto de su sociabilidad estructuralizada. Esto es ya “trabajo crítico” y propone una relación nueva con su objeto que permite por un lado que el objeto se reconozca en su constitución y, por el otro, que el trabajo crítico se constituya sobre los mismos movimientos que constituyen su objeto. En este caso, si el punto de constitución del texto está en el cruce entre impulso erótico y pulsión tanática —como postulación que tiende a definir la producción textual— el trabajo crítico que lo distingue se constituye según las mismas fuerzas que, en su caso, serían abarcamiento —como acercamiento, como hipótesis— y pasaje a nuevos planos —como destrucción.

Es evidente que esta relación entre trabajo crítico y objeto constituye a su vez un campo de análisis para nosotros, que desde afuera tratamos de hallar el texto en lo que ofrece y oculta. En este sentido, podemos señalar que el crítico Bruno, a pesar de su definición antiproducción, aunque trata de tapan la zona oscura y no dejarla avanzar, sin embargo la está acechando, la cubre como a una inminencia absolutamente deseable; cuando la inminencia pesa demasiado lucha para obnubilar sus efectos y volver a la sucia claridad conocida y dominada: “Pero es lo de siempre, he salido del hospital y apenas he calzado en la calle, en la hora, en todo lo que tengo que hacer, la tortilla ha girado blandamente en el aire y se ha dado

vuelta". Retorno que persigue la clausura de una pérdida de control posible, de un gesto que estaba retenido, impedido de tomar forma. Y ese gesto es como el esquema de un movimiento que tendría algo del amor y algo de la muerte en tanto se trata de tapar el deseo surgente de descubrir el objeto perseguido. Habría entonces un mismo constituyente en las dos instancias: su reconocimiento crea una dimensión teórica distinta, una nueva relación entre una actividad que ha sido y es mistificada y un objeto —el texto— que en esa mistificación es apagado, trivializado, insignificantizado.

LA TERCERA LÍNEA

Aquí, en "El perseguidor", este sistema cuyos elementos ponemos en descubierto permanece soterrado, no desarrolla su teoría, la mantiene encapsulada. Tampoco un texto tiene por qué "hacer" lo contrario. Lo importante, en cambio, consiste en que la propuesta puede construirse mediante, en y a través de este texto; importante porque esa propuesta configuraría la tercera línea, que necesitábamos imaginar casi al comenzar, en *El "lleno" ideológico*, puesto que entre las dos primeras se tendía un espacio ideológico que inicialmente no podíamos recuperar. En el texto el espacio ideológico actúa, no se "manifiesta", creando las condiciones para su determinación en todo el esplendor de sus mediaciones. Corresponde a la especificidad del trabajo crítico potenciar los requerimientos y las energías de la ideología que intervino. Con lo cual potencia su propia ideología interventora.

NOÉ JITRIK

Universidad Nacional de Buenos Aires.
El Colegio de México.