

Indisciplinas críticas

La estrategia poscrítica
en Margarita Mateo Palmer y Julio Ramos

Reinier Pérez-Hernández

ALMENARA 

CONSEJO EDITORIAL

Luisa Campuzano	Francisco Morán
Adriana Churampi Ramírez	Waldo Pérez Cino
Stephanie Decante	José Ramón Ruisánchez
Gabriel Giorgi	Nanne Timmer
Gustavo Guerrero	Jasper Vervaeke

© Reinier Pérez-Hernández, 2014

© de esta edición: Almenara, 2014

www.almenarapress.com

info@almenarapress.com

ISBN 978-90-822404-5-0

All rights reserved. Without limiting the rights under copyright reserved above, no part of this book may be reproduced, stored in or introduced into a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the written permission of both the copyright owner and the author of the book.

SOBRE UN TÉRMINO Y SU CONCEPTO

Fue en un ensayo, incluido dentro de una compilación sobre la posmodernidad, donde por primera vez se asomó –hasta donde conozco– el término y el concepto de la «poscrítica», asociados a ciertas prácticas del discurso crítico literario en el interior de un contexto exclusivamente posmodernista. El volumen se titula *La posmodernidad*, apareció en 1985 y lo compiló y prologó Hal Foster (en 1988 apareció en español). El ensayo, con el sugerente título de «El objeto de la poscrítica», construía un nuevo escenario en el que la crítica rompía con las formas tradicionales de su quehacer escritural sobre la base de procedimientos como el *collage* y el montaje en el aparato discursivo del escritor, y a partir del «cambio en la relación del texto crítico con su objeto, la literatura». Las primeras palabras de su texto no pueden ser menos que espectaculares:

Lo que está en juego en la controversia que rodea la escritura crítica contemporánea resulta más fácil de comprender cuando se sitúa en el contexto del modernismo y el posmodernismo. El problema es la «representación», de manera específica, del objeto de estudio en un contexto crítico. La crítica se transforma ahora de la misma manera que la literatura y las artes se transformaron mediante los movimientos de vanguardia en las primeras décadas de este siglo. La ruptura con la «mimesis», con los valores y suposiciones del «realismo», que revolucionó las artes modernistas, está ahora en movimiento (tardíamente) en la crítica. (Ulmer 1988: 125)

Sin embargo, ¿a qué «crítica» se está refiriendo Ulmer? ¿La que se produce dónde? ¿La escrita por quiénes? Son autores ubicados en el contexto teórico y crítico europeo y estadounidense, más específicamente en el campo postestructuralista. Ulmer subraya que en el texto crítico de sus ejemplos se descubre una

forma diferente de asumir el objeto de estudio, un modelo que sus detractores consideran parasitario y solipsista. Lo que haría el «poscrítico» sería «montar» dentro de su texto al objeto literario o artístico y, tocando la cuerda de Barthes, seguir «el camino emprendido por los mismos artistas [tocando] directamente el lenguaje» (1998: 130). Hasta ahora eso no es nuevo para la crítica literaria, cuya escritura siempre ha vivido de esa manera: tomando los textos sobre los que versa, relacionándose con ellos, comentándolos y atravesándoselos, mediante citas directas o indirectas que inserta en su escritura. De este modo, la «poscrítica» de Ulmer permite «comunicar el conocimiento de las disciplinas culturales a un público general, que es lo que afirman desear los críticos normales, los llamados humanistas» (1998: 159).

Resumo aquí los principios que propone Ulmer, que se reducen al modo en que el texto crítico re-presenta –vía el *collage* y el montaje– al texto objeto de estudio en su espacio crítico-literario. Las bases operativas del collage, según la definición del Grupo m que él ofrece, son «tomar un cierto número de elementos de obras, objetos, mensajes preexistentes, e integrarlos en una nueva creación a fin de reproducir una totalidad original que manifiesta rupturas de diversas clases» (1998: 157). La operación se puede dividir teniendo en cuenta los siguientes pasos: corte de mensajes formados previamente o existentes; montaje; y discontinuidad o heterogeneidad. El *collage* «sería la transferencia de materiales de un contexto a otro, y el “montaje” es la “diseminación” de estos préstamos en el nuevo emplazamiento» (1998: 127). El corte de materiales y mensajes preconcebidos serán montados en un nuevo espacio, adquiriendo otras dimensiones. De aquí la discontinuidad y la heterogeneidad.

Uno los autores que toma para proponer este cambio de paradigma crítico es Jacques Derrida, de quien Linda Hutcheon, dicho sea de paso, afirma que sus textos «no pertenecen al discurso filosófico ni al literario, aunque formen parte de ambos de una manera deliberadamente autorreflexiva y contradictoria» (1996: 144). Llama la atención cómo el propio Derrida reconoce una especie de indisciplina en su trayectoria crítica. Lo hace cuando examina sus veinticinco años de labor como «escritor de tesis»:

Estaba claro para mí que la marcha de mis investigaciones no podría ya someterse a las normas clásicas de la tesis. Estas «investigaciones» no reclamaban sólo un modo de escritura diferente, *sino un trabajo transformador sobre la retórica, la puesta en escena y los procedimientos discursivos particulares*, especialmente ese tipo de texto que se llama «tesis»... [Así] me alejé de una escritura guiada por el modelo

de la tesis clásica, esto es, de una preocupación de reconocimiento por parte de las autoridades académicas. (Derrida 1989: 23-24; énfasis mío)

Gregory Ulmer interpreta la estrategia derrideana con el objetivo de pensarlo desde una posición crítico-literaria. Para él, esa estrategia plantea la revisión del tradicional vínculo entre el texto crítico y su objeto de estudio. De esta forma, la escritura crítica pone en juego un nuevo nivel de *representación*, organiza todo un movimiento en el que se pasa

del comentario y la explicación, que se apoyan en conceptos, al trabajo por medio de ejemplos, tanto la sustitución de ejemplos para argumentar en la propia escritura como para abordar el objeto de estudio (cuando es otro texto crítico o teórico) y el nivel de los ejemplos que utiliza. (Ulmer 1988: 135; énfasis mío).

Esta estrategia discursiva, que Ulmer llama mimo, es la formulación derrideana de la nueva mimesis de sobreimposición, lo cual puede traducirse como una forma de concebir el texto crítico a partir de un complejo de relaciones entre este y su objeto de estudio. Lo que me interesa destacar es que esta forma de mimesis, en la práctica del montaje de Derrida, trabaja bajo el supuesto de que «el texto imita a su objeto de estudio» (1988: 137). Y esto será clave en la conformación de ese estilo crítico que provoca afirmaciones como las de Hutcheon.

Antes que se publicaran estas propuestas de Ulmer, aparecía en Francia un ensayo en el que se planteaban ideas similares aunque bajo enfoques distintos y marcados por un concepto en boga, el de la intertextualidad. Titulado «La intertextualidad crítica», el ensayo abordaba la construcción de un *texto crítico* mediante procesos escriturales que permitieran la aparición en el discurso crítico literario de una *verdadera intertextualidad*, según se la entiende desde la perspectiva del discurso poético. De esta manera, «el nuevo texto tendrá él mismo las características de densidad y pluralidad sémica que distinguen al texto poético» (Perrone-Moisés 1997: 187). Es decir, si en el discurso poético se densifica la información y se complejiza a partir de las relaciones con sus intertextos, en el crítico podría suceder lo mismo.

La idea anterior discute los límites establecidos entre obra crítica y obra literaria, justamente porque las fronteras «entre crítica y poesía se mantiene[n]» inalterables (1997: 184), ya que choca con uno de los presupuestos que sigue y persigue la obra crítica: descodificar la información altamente codificada en

el discurso literario. Es decir, que la crítica literaria, como diría Pedro Aullón de Haro, mantenga la condición de ser «aquella [elaboración racional] que predominantemente intenta interpretar o analizar el objeto» (1994: 18).

El problema que introducen las reflexiones de Perrone-Moisés tiene que ver con la identificación de obra poética y obra crítica, lenguaje objeto y meta-lenguaje, y cómo distinguirlos en calidad de textos de una misma *realidad*: el lenguaje. Lo menciona también Roland Barthes –de cuya propuesta se hacen eco tanto ella como Ulmer–, quien concluye que las categorías de literatura y crítica ya no podían mantenerse separadas, que ahora sólo había escritores. La relación del texto crítico con su objeto de estudio debía concebirse no ya desde el punto de vista del sujeto-objeto, sino del sujeto-predicado (los autores y críticos se enfrentan al mismo material: el lenguaje) y el «significado» crítico es un «simulacro» del texto literario, una nueva «floración» de la retórica que actúa en la literatura. Según él, el texto crítico, sugeridor de una transformación sistemática que relaciona las dos escrituras, resulta una analogía de su objeto con una perspectiva distorsionada, a la que, en la poscrítica, se une la analogía del *collage*/montaje trabajado por Ulmer.

Todas estas consideraciones abren la noción de escritor, en la que participan sin discriminación ni límites tanto el poeta como el crítico, ambos actores de lo literario, y ambos con las mismas oportunidades de *valor ante el lenguaje* (cada cual, en cambio, sabrá aprovecharlas y disponerlas mejor o peor). Para resumir: es una práctica escritural la que intenta abolir las fronteras entre dos formaciones discursivas, y que tiene en parte de la obra de los que ellos citan –Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Michel Butor y el mismo Barthes– una especie de paradigma de lo que para Ulmer es la «poscrítica», mientras que para Perrone-Moisés se trata de una crítica que puede ir más allá de la cita y llegar al intertexto.

Cuando Ulmer interpreta las variantes críticas de Derrida, tiene en su horizonte el posmodernismo y la poética que lo ha caracterizado. Pero no es el mismo horizonte que el de Perrone-Moisés (su ensayo es de 1976), aun cuando ella da cuenta de textos críticos cuyas características poseen semejanzas con los que argumenta Ulmer. No se debe perder de vista que el concepto de intertextualidad con el que comienza a trabajar Perrone-Moisés nace en un contexto asociado a algunas de las poéticas que definen el posmodernismo. De hecho, la teoría de la intertextualidad, que no es el mero estudio de las formas de relaciones concretas entre un texto y otro, ni tampoco una «crítica de las fuentes», comienza a generalizarse a partir de los trabajos de Julia Kristeva en

la década de los sesenta y alcanza su esplendor justo entre los años setenta, ochenta y noventa del pasado siglo, al calor de las discusiones y teorizaciones del posmodernismo. De ahí que Desiderio Navarro exprese cómo el término-concepto hizo posible no sólo visualizar nuevos problemas teóricos avecindados en las formas tradicionales y modernas de intertextualidad, como la parodia, el centón, la palinodia, el pastiche, el plagio o el *collage*,

sino también las que están siendo creadas por la praxis literaria viva –la posmodernista, por ejemplo, que ha hecho de la intertextualidad un verdadero objeto de culto, hasta convertirse con frecuencia, más que en la «cámara de ecos» del Texto barthesiano, en un «pla(y)giarism», en un «canibalismo aleatorio de todos los estilos pasados», para utilizar sintéticas descripciones de Federman y Jameson. (1997: vi)

Escudriñar en un término y su concepto entraña riesgos cuando encontramos reflexiones que coinciden en lo segundo pero divergen en cuanto a lo primero. Si bien las reflexiones de Ulmer y de Perrone-Moisés llegan a puntos de coincidencia, no se puede hablar con seguridad –al menos yo no puedo hacerlo– de una definición de la poscrítica. Quizás nunca exista.

Pero otra definición del término aparece entre los críticos, y se argumenta como una

[p]osición crítica que tiene como presupuesto la conciencia por parte del crítico de la inutilidad de la propia función. Según este punto de vista, el crítico pierde el papel tradicional de mediador entre arte y público, deviene irresponsable, pierde cualquier certeza y el rigor de la ideología. Su movimiento es un viaje en sintonía con la obra, justificado en una relación de intenso intercambio, y su mirada no escruta, sino que participa y cala intensamente en la materia del arte¹.

¹ Esta definición aparece en el «VocA.B.O.lario» de *A.B.O. Le arti della critica*, catálogo de la exposición homónima con la que el curador Angelo Capasso homenajeó al crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva. He aquí la versión en su idioma original: «[p]osizione critica che ha come presupposto la coscienza da parte del critico dell' inutilità della propria funzione. Secondo questo punto di vista il critico perde il ruolo tradizionale di mediatore tra arte e pubblico, diviene irresponsabile, perde ogni certezza e il rigore dell' ideologia. Il suo movimento è un viaggio in sintonia con l' opera fondato su un rapporto d' intenso scambio, e il suo sguardo non è scrutatore ma partecipe e intensamente calato nella materia dell' arte». Véase <<http://achillebonitoliva.com/articritica/vocabolario.htm>>.

Esta concepción de la poscrítica queda identificada aquí con un estado de crisis total y completa. Identificación, por cierto, que tiene paralelismo con algunas ideas de carácter similar sobre el posmodernismo, entre ellas la de los supuestos fines: de la historia, de las ideologías, del sujeto, del autor, de la obra, etcétera. Ya los propósitos del crítico no pueden ser mediar entre la obra y el público, o indicar su autoridad, puesto que parece llegarle la hora en que su responsabilidad no es cierta, mientras que su capacidad se reduce a operar en sintonía, y sólo así, con su objeto de estudio.

¿Sólo queda hablar estéticamente de un obrar puramente estético? ¿El texto poscrítico se vuelve entidad autónoma que en todo caso devora a su objeto, aniquilándose a sí mismo dentro de ese «canibalismo»? ¿Ya la crítica no escruta el objeto literario desde su privilegiada razón y desde sus proyectadas distancias –subrayo el plural–, cuando su «autor» lo mantenía a una muy prudencial distancia, de modo que no contaminara el discurso de la verdad del que es portador? ¿Ahora participa de él y absorbe para sí la esencia de la «materia del arte» y de la «ficción»?

Cesare Segre, que discurre acerca de la ficción literaria, no puede escapar a la «crítica», ni referirse a esa actividad racionalizadora e interpretativa que se ha visto enfrentada a la literatura, porque de ella saca sus conclusiones, aunque, cuando lo hace, no pocas veces termina creando una nueva construcción, que «es, sin duda, una ficción, que sin embargo se esfuerza en representar del modo más adecuado los materiales de la construcción literaria: garantizada por una actitud filológica» (1985: 21). Pero Segre marca dos polos de esa actividad. Uno aclara los contenidos; el otro combina, asocia, realiza una prospección en forma creativa del texto, de manera que su creatividad puede llegar al extremo de anular cualquier distinción entre literatura y crítica.

Uno se pregunta entonces si en ese ejercicio poscrítico descrito en ese «VocA.B.O.lario» queda desvirtuado y obsoleto aquello de que «la crítica literaria surge como nueva instancia social de la vida pública burguesa, que intenta legitimarse a través de una necesidad de mediación hermenéutica entre autor, lector y obra literaria» (Schmidt 1996: 36). Y dónde quedan entonces las consideraciones sobre los modelos institucionales o las «autoridades» de legitimación de lo literario, entre los cuales la crítica se reserva y desempeña un papel importantísimo. Sobre la base de esta definición, el cambio de paradigma ya no anularía, sino que revolucionaría las instancias y relaciones culturales de la sociedad y hasta a ella misma.

Como si esa poscrítica fuera una prueba fehaciente de que las interrelaciones ya no serán de orden «burgués», o como se le quiera llamar a las jerárquicas formas de relaciones sociales modernas. Las implicaciones de esta definición italiana alcanzan grados e instancias sociales que en la actualidad no han perdido su función. Bastaría con abrir cualquier publicación periódica en sus páginas literarias para demostrar que esa instancia cultural se mantiene incólume, muy responsable con su objeto y en algunas ocasiones en total sintonía con él.

Casi toda «escritura y pensamiento críticos», sea cual fuere el origen, nunca serán irresponsables, por más que lo quieran aparentar tras las máscaras de ciertos juegos estilísticos. Pudiera haber una poscrítica irresponsable, que haya perdido las vigas ideológicas. Mas si obviamos lo de la irresponsabilidad, la poscrítica que se define en lo de Bonito Oliva parece estar más cerca de lo utópico que de lo real-actual. No obstante ser una de las pocas descripciones que he podido hallar, Perrone-Moisés deja bien claro que ese aspecto positivo, por decirlo de alguna manera, de una crítica que opere participativamente con la materia del arte, está un poco lejos de la realidad, porque

La verdadera intertextualidad sólo será posible cuando los dos muros [que separan la frontera del género, la institucional, y la del texto, la económica] hayan caído, y *eso implica la caída de muros mucho más vastos que los de la literatura*. (1997: 186; énfasis mío).

Sus palabras son de 1976, y hoy mantienen una absoluta vigencia.

*

Se esconde detrás de lo «poscrítico» un juego de trabajo crítico. Es un juego que quizás, y es mi intención, se puede desarrollar y relacionarlo con los procedimientos discursivos intertextuales en la crítica a los que Ulmer y Perrone-Moisés hacen referencia.

Sea académico o no, el sujeto de la crítica puede hacer valer su palabra y su relación con el objeto literario por encima de la negación personal a la que los deberes de crítica lo tenían restringido. Pero en ese «post» parece haber una acción que va más allá de las exigencias de impersonalidad (cero Yo), aunque hoy día hay más conciencia de que la supuesta «impersonalidad» de quienes hacen

la crítica está cuestionada. Porque sea la que sea, la crítica deja sus huellas, sus marcas personales en el transcurso del análisis. Cuando la crítica toma como objeto de estudio un texto o un conjunto de textos y autores determinados, y no otros, ya está visibilizando esa «personalidad», esa «subjetividad» y esos exactos intereses del Yo en el discurso crítico, con su marca estilística y literaria reducida casi a nada y en aras de la objetividad, aparente neutral.

Pero a nivel estilístico, ocurre un acercamiento hacia el objeto literario de modo que se puja la salida del crítico no como una entidad aséptica, sino, al decir de Graziella Pogolotti cuando la segunda edición de *Ella escribía poscrítica*, como «barco ebrio estremecido por las tormentas» que afectan su propia vida y que se trasluce como un jardín de orquídeas, plantas parasitarias que también son hermosas².

Hasta aquí, digamos, seguimos en la misma órbita. Pero el «movimiento crítico» que quiero describir va más allá. Puede hallar sus procedimientos discursivos en los que Ulmer y Perrone-Moisés consideran en sus respectivos estudios. Mas no basta con descubrir tales estrategias intertextuales. A la relación se le añade también un componente importante. Esta relación de intertextualidad crítica, esta operación «poscrítica», se puede redefinir en términos de una asimilación al estilo derrideano, que implica, y lo recalco, un modo *performativo*, es decir, no sólo *qué* se dice, sino *cómo* se dice ese *qué*. Por supuesto, habría que revisar ese *cómo*.

A esto lo he llamado *asimilación discursiva*, una estrategia cuyas características intentaré mostrar como un texto crítico que asimila el discurso de su objeto de estudio y lo incorpora en su escritura mediante una estrategia intertextual. Manteniendo la «actitud crítica», el autor puede asumir de manera poscrítica un postulado como el que fijó un crítico mexicano: «La exaltación de la prosa crítica como escritura asimismo literaria» (Curiel 1996: 519). No significa con esto que la única vía para que la crítica alcance esta constitución literaria sea reaccionando como poscrítica. La muerte de la tragedia, de George Steiner, no se inscribe dentro de estas coordenadas «poscríticas». Sin embargo, deviene uno de los mejores ejemplos de «prosa crítica como escritura asimismo literaria». No se trata, tampoco, de que la escritura crítica esté obligada a la ficción, a la narración, para alcanzar dicha constitución. Lejos quiero estar de cuadrar una receta para entender qué es la poscrítica.

² Graziella Pogolotti: «La emancipación del sujeto crítico». Palabras pronunciadas en un panel sobre la crítica literaria contemporánea. Inédito.

Hay un libro y dos ensayos con características comunes a lo que hasta ahora he comentado. El libro es *García Márquez, Hawthorne, Shakespeare, de la Vega & Co. Unltd.*, del colombiano Carlos Rincón; los ensayos, «Dispersión / Falsas notas (homenaje a Lezama)» y «Bosquejo para una lectura erótica del Cántico espiritual seguido de Imitación», del cubano Severo Sarduy. Una nota curiosa denotan esos textos, cuya lectura pudiera servir para confrontar esos modos escriturales en la crítica literaria hasta ahora vistos en el examen teórico.

El libro de Carlos Rincón interroga la conformación de un «discurso narrativo postmoderno» a partir de ciertas marcas e indicios textuales e ideológicos que el autor va rastreando a lo largo de la novela moderna, desde Balzac y Stendhal hasta García Márquez y Umberto Eco, pasando por los franceses Michel Butor y Raymond Queneau. El objetivo de su autor es mostrar, tras largos análisis textuales y comparativos, que *Del amor y otros demonios*, o para ser más precisos, su personaje principal, Sierva María-María Mandinga, «alegoriza la existencia híbrida del Caribe». Hay toda una serie de lecturas, relecturas y contrapunteos con los estudios poscoloniales, subalternos y culturales. Sin embargo, quiero llamar la atención no tanto sobre el nivel conceptual, sino sobre la manera en que escribe su análisis, el modo en que Carlos Rincón «comunica» las ideas sobre las que sustenta su tesis.

Concebido como la historia o el relato del descubrimiento que hace Carlos Rincón de los valores que entrañaba la novela de García Márquez, es casi una «ficción» del crítico Carlos Rincón, quien se convierte en personaje él mismo, en una especie de investigador cuyo trabajo sobre diferentes terrenos literarios o espaciales (Berlín, México, Estados Unidos, Colombia...) le va proporcionando pistas y huellas que al final lo conducen a desentrañar los sentidos culturales que se esconden en *Del amor y otros demonios*. Es un juego crítico, de estilo detectivesco. El libro culmina concibiéndose como un texto cruzado por varios discursos: el de la ficción, el de la crítica y el de la teoría, aunque el primero con una buena dosis de matices literarios, porque no se trata de una novela, ni de un cuento... tal vez un relato, en su sentido etimológico.

La escritura de Carlos Rincón asume algunas de las propiedades de los textos que él está analizando. Por muy sencillo o elemental que parezca, este singular libro fija su atención en este aspecto:

El trabajo intertextual como búsqueda asumida, como agente de una escritura que, con esa puesta en escena ficcional, busca cumplir lo que de repente parecía

revelarse como una urgentísima tarea de conocimiento, adquiriría de esa manera una función exploratoria, para ir más allá de los «reflejos en el espejo» y ser «espejo hablado». (1999: 99)

El texto de Rincón hace lo mismo que dice «metalingüísticamente»: va más allá de ser un reflejo en el espejo para llegar a ser un espejo hablado. Porque su escritura habla, pone en escena y refleja los mismos aparatos ficcionales que se analizan. Tomemos dos ejemplos. Uno de sus análisis aborda el modo en que los narradores realistas del XIX abrían sus narraciones: precisando el cuándo, el dónde, el quién y el qué con los que se situaba el mundo narrado. Datos para ubicar la narración y darle un carácter realista, veraz. Era un lugar común que poco a poco –le dice Rincón al lector– la narrativa posterior fue poniendo en crisis. Pues bien, el autor regresa a la técnica de esos narradores: la apertura de su libro está marcada por todo ello: «A mediados de mayo pasado, un día de una fiesta religiosa, encontré de mañana en la secretaría del Instituto un paquete...».

El otro ejemplo es el de la presencia de los prólogos, y el uso que diversos narradores han hecho de él, como Umberto Eco, García Márquez y Cervantes. Sus prólogos narran desde el plano de la ficción un detalle «real»: el hallazgo de un manuscrito donde estará, finalmente, la historia narrada. Carlos Rincón introduce su libro con un prólogo donde «contará» el hallazgo del libro de García Márquez, lo que desencadenará una serie de hechos que conducirán a Carlos Rincón a pensar y repensar, primero, la novela garciamarquiana, luego la novela latinoamericana y, finalmente, la narrativa posmoderna. Son unas pocas coincidencias dentro de un texto que subraya una suerte de «indisciplina» en lo escrito por él. En octubre de 2002, en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, el propio autor me confesó que había escrito este libro como reacción a uno de Josefina Ludmer sobre *Cien años de soledad*. Su pretensión era sencilla: aplicar una *diversión*, frente al peso cientificista del que escribió la escritora argentina, y provocar: «jugando» y ensayando con la escritura se podía pensar un libro que analizara los valores de la novela de García Márquez y escribirlo.

Esas singulares estrategias de la crítica, esas particulares escrituras de la crítica, que disuelven las nociones del lenguaje crítico y del literario y se resuelven en una especie de lenguaje mayor que los abarca y abraza, son llevadas a la escena escritural por Sarduy en «Dispersión / Falsas notas (homenaje a Lezama)» y «Bosquejo para una lectura erótica del *Cántico espiritual* seguido de *Imitación*».

Significativa y, sin duda, algo extraña es la introducción del «Bosquejo...», literalmente hablando, en la sección «Poesía» de sus *Obras completas*.

En ese texto poético, según se infiere por el contexto en que se ubica, Sarduy deja dicho que, ante la imposibilidad de glosar o comentar el espíritu de Dios en el *Cántico espiritual*, lo cual es lo primero que enseña, «la otra actitud posible, por definición blasfematoria o infatuada, es la de librarse a una imitación. Mimesis en lugar de lectura; doble y simulacro en lugar de interpretación». Su texto comienza por lo *imposible*: una voz racional, extremadamente legible, glosa el *Cántico espiritual*. Pero concluye, y el referente —el espíritu de Dios y su palabra— se vive en la voz de Sarduy, se escribe dentro de su escritura. Sarduy blasfema: imita el *Cántico*, y de este modo está llevando el deseo de la crítica hacia esa zona en la que no puede entrar o le es difícil, pues cae en el peligro de ser negada como crítica. El texto del *Cántico*, o mejor dicho, su espíritu, están dentro de la Imitación de Sarduy.

«Bosquejo...», de 1992, repite el gesto de «Dispersión...», que es de 1968. Y su discurso crítico, en lugar de mostrarse sin fisuras, sin tachaduras, sin contradicciones genéricas, vuelve a mostrarlas, a explotarlas. Tanto en el ensayo de 1968 como en el de 1992, el *collage* arma la escritura, y la crítica roza con lo literario, o lo «crítico» se hace literario casi por contigüidad. Hay fusión, confusión. Pero, por encima de todo, hay una apropiación de los textos que se comentan. Todos confluyen en la escritura de Sarduy.

«Dispersión...», al igual que «Bosquejo...», es una práctica «extraña» a la crítica literaria, que no la permite sino bajo la rúbrica impresionista. El texto mostrará cómo la crítica mueve sus fronteras, se dispersa, como el mismo título señala. Discurso crítico literario y discurso poético en un mismo espacio, dialogando, interactuando. Este ensayo viene a realizarse como texto-tejido-entramado-tapiz, en el que la intertextualidad crítica se integra al propio discurso de Sarduy, en un fenómeno de *collage*/montaje y absorción. La voz de Cintio Vitier, Michel Butor, Roland Barthes, Octavio Paz o Roman Jakobson, Lezama Lima y del propio Sarduy, en tanto textos, se unen a otras ficticias, personajes de su obra narrativa, y el resultado es el desplazamiento y la dispersión de la lógica crítica para instalar en su *cuerpo* otros *cuerpos* textuales. Si Lezama fija, como dice en su ensayo, Sarduy dispersa. La dispersión fija los textos y la fuerza creadora de Lezama.

En estos detalles «poscríticos» se puede revisar una singular actitud ensayística que Luis Álvarez Álvarez reconoció en «Tres ensayistas sobre el Neobarroco». La traigo a colación por lo que podría aportar en el intento por compren-

der cierto «modelo» de poscrítico, sin que lo anterior signifique que Lezama, el de esa «actitud ensayística», o su obra sean considerados «modelos».

Dentro de las reflexiones sobre el barroco, Góngora y su recepción desde una cultura americana, propia y no subordinada, Lezama deja entre líneas algo que Luis Álvarez descubre y que guarda mucha relación con la manera en que el autor se va a vincular con su objeto de estudio. Una de las características que lo regirá se basa en una intensa intertextualidad, «pero no en el sentido de asumir un texto concreto de otro autor», dice Luis Álvarez, «sino una entonación cuya función es convocar, en el nuevo texto, rasgos que, en su nueva matriz, quedan refuncionalizados³» (2003: 72).

Hago notar que, cuando se habla aquí de «nuevo texto», se hace referencia a un texto o discurso crítico literario en el que se combinarán a manera de diálogo el tono y las características del objeto de estudio. Tal estrategia de escritura, por llamarla de algún modo, aparece bien perceptible en el ensayo «Sierpe de don Luis de Góngora», incluido en *Analecta del reloj* (1953). Es verdad, como apunta Luis Álvarez, que se trata en primer término del estilo personal, pero debajo de ese estilo subyace el modo poético de Góngora, que es, reitero, el objeto de estudio. El acercamiento a Góngora que Lezama está reclamando «más allá de la crítica», no sólo tiene que ver con el grado de independencia y madurez de una cultura como la latinoamericana, sino también –y es lo que me interesa subrayar– con el grado de espesor y diálogo que la escritura del crítico logre mantener con el texto literario, de modo que a través de ella se respiren la luz y las sombras que la creación poética gongorina desprende. «¿Capricho mimético o voluntad de subrayar el derecho personal a establecer esa intensa confluencia de escrituras?», pregunta Luis Álvarez, y responde: «Parece más posible adherirse a la segunda posibilidad. De un modo u otro, en otros ensayos críticos [dedicados a autores diferentes] el estilo de Lezama no procura confundirse con el del artista comentado» (2003: 72).

Estas palabras permiten comprender mucho mejor a qué me refiero con la idea de la indisciplina crítica y con la tendencia a modelar unos rasgos de la poscrítica. Otra vez volvemos con la historia de las actitudes anticipadas o las coincidencias artísticas. No se trata de formular en la escritura procedimientos propiamente literarios, ni tampoco de tramar un nuevo estilo de prosa que

³ Por cierto, en ese mismo lugar se advierte sobre las coincidencias que esa forma de intensa intertextualidad lezamiana guarda con las que se definen como posmodernas. Véase, junto con Luis Álvarez, Pavlicic 1991.

entrega el autor de la crítica literaria. Eso es el ensayo, que domina la libertad escritural. Lo que importa son las particulares relaciones que un metalenguaje como el de la crítica establece con su lenguaje objeto, en este caso la literatura, llevándose a traspasar esas fronteras que tan bien e implacablemente se han situado en el horizonte cultural en que habitamos.

Alejandra Laera –ya lo leímos– se pregunta si el libro de Julio Ramos pudiera verse como una suerte de modelo de la «poscrítica», es decir, «construido entre el ensayo y la ficción, en el que se traman hipótesis literarias, artísticas y culturales». La respuesta pudiera ser afirmativa, pero, como todo, los modelos surgirán para acatarlos o para pervertirlos. No quisiera asegurar que *Por si nos da el tiempo* o *Ella escribía poscrítica* sean modelos, entre otras razones porque existen otros textos que participan de esta forma «poscrítica» de ensayar la crítica, mas no comparten iguales formulaciones (¿o debería decir fórmulas?). Por otro lado, una comprensión y concepción del concepto de poscrítica pudiera quedar inoperable si pensamos que por tal se pueden incluir textos que de modo genérico y convencional se definen como crítica literaria, pero que incluyen narraciones, anécdotas, reportajes, testimonios y discursos autobiográficos, tal como se ha reconocido en libros como *¡Ay vida, no me mereces!*, de Elena Poniatowska, o *Último round*, de Julio Cortázar.