

LA TAREA DE LA CRÍTICA¹

Pablo Oyarzún R.

¿Qué es la crítica de arte, cuál es su función, cuáles sus caracteres?

Hay una vieja distinción que sigue pareciendo propicia para abordar estas preguntas. Es la distinción entre el juicio y la obra. La crítica es juicio. Con esto se acredita algo que, a pesar de su aparente obviedad, creo de primera importancia: la posición de la crítica es la de un discurso de segundo orden. Se podrá definir como se quiera el conjunto de las relaciones que ella entabla con la obra, se las podrá pensar con mayor o menor sutileza, pero la secundariedad del discurso crítico queda impresa siempre con sello indeleble. Ésta ya es una sugestiva razón para atenuar todo ímpetu fundacional en el campo de la crítica, que a veces quiere, impulsivamente, hacer valer unos ciertos derechos putativos al respecto. Con todo, dar cuenta precisa de esa secundariedad no es fácil, porque no define un rango, sino una relación, que en sí es compleja.

Lo esencial de esta complejidad consiste en lo siguiente: si bien el discurso crítico requiere la existencia de obras, si presupone su producción, ninguna crítica se sigue analíticamente de la constancia de las obras.² Quiere decir esto que ninguna obra dic-

¹ El presente texto corresponde a una ponencia que presenté en el Seminario Internacional Arte, Crítica y Filosofía, Cátedra UNESCO de Filosofía y Facultad de Artes, Universidad de Chile (12 y 13 de noviembre de 1997). Forma parte de un ensayo inédito escrito —en su mayor parte— en el verano de 1989 (17 y 18 de febrero), bajo el título: *El habla de la crítica*; para esta ocasión, dicha parte ha sufrido diversas modificaciones. Aquel ensayo sirvió de base para una conferencia con el mismo título pronunciada en el ciclo Estética y Filosofía, que dicté en el Museo de Bellas Artes de Caracas, entre febrero y marzo de 1993.

² Así como la falta de éstas, viceversa, tampoco la impide.

ta su crítica, que ninguna crítica podría estar inmediatamente contenida en la obra, razón por la cual el solo hecho de referirse a la obra no la garantiza de antemano. A fin de que la crítica sea posible, siempre será preciso agregar a la presencia de la obra, y a la impresión de esa presencia, el pliegue de un deseo, la instancia de una voluntad: el deseo, la voluntad de decir la obra —de aprehenderla, comprenderla, interpretarla, de re-presentarla en el discurso, todo lo cual se resume, finalmente, en un deseo de verdad³—, si ha de llegar a articularse un juicio sobre ella. Exponer, sin garantías sustanciales, ese deseo y esa voluntad, exponerse a ellos, es el inevitable riesgo que debe correr la crítica para construirse como discurso.

Luego voy a retomar esto que digo. Por lo pronto, lo que me interesa insinuar con la mención de la secundariedad es que el discurso crítico es siempre un discurso temático (aun el de la crítica “formalista”), en la misma medida en que es un discurso sobre..., acerca de..., hacia... la obra. Tal secundariedad es su diferencia con la obra, y en esta diferencia queda cifrada la posibilidad propia de la crítica de desplegarse originariamente como discurso.⁴ La obra, en cambio, si puede concebirse como discurso, si puede decirse que ella habla —y esto se podrá decir siempre, aunque siempre de una manera limitada—, lo hace bajo la condi-

³ En momentos ulteriores de mi argumento se verá que no entiendo esta ¡verdad! como una congruencia entre la enunciación de la crítica y la constancia de la obra. Tal congruencia es, en efecto, impensable, por razones sustantivas que intentaré sugerir. La verdad de que hablo no consiste en atinar, a partir del dato de la presencia de la obra, a lo que ella es o a la ley que la rige, sino en agregar a dicha presencia un suplemento de discurso que le permite ser re-presentada, es decir, referida a aquello desde donde ella se da. Esta dimensión originaria ser designada, más adelante, como la dimensión de lo no-sabido, hacia la cual tanto la obra como la crítica permanecen imantadas, de modos tan esenciales como diferentes. A partir de la doble y diferente remisión a lo no-sabido, la relación entre la crítica y la obra no es descriptiva ni prescriptiva, sino que posee la índole de la alusión y de la colusión, de la complicidad.

⁴ Digo, de manera enfática, “originariamente”, para llamar la atención sobre el hecho de que aquello que llamo la “secundariedad” de la crítica no puede entenderse, en modo alguno, como derivación. En pasos posteriores de este ensayo trataré de explicar por qué.

ción originaria —de acuerdo a una originariedad que es ciertamente de otro carácter al que podemos atribuirle al discurso de la crítica—, bajo la condición, digo, de significarse a sí misma.⁵ Esa diferencia implica que el tema, el asunto sobre el cual versa en cada caso la crítica, es la medida de ésta, y que el desideratum, por así decir, congénito de la crítica es ser conmensurable con su objeto: aspiración, seguramente, tan imprescindible como desbordada, pues aquello mismo que la hace posible —la diversidad radical de los modos del significar (de la obra, de la crítica)— es también lo que la mantiene esencialmente en suspenso, incumplida. Permanecer en este suspenso sería la tarea más propia de la crítica, balanceada entre los dos extremos de un ideal de transparencia —en que su significar se fundiese con el de la obra, borrando la diferencia— y de un ideal categórico —en que el significar de la crítica contuviese, como absorbiéndolo, el de la obra. En cualquiera de las dos formas, la tentación más peligrosa de la crítica sería implicar en sí misma la obra, sustituirla, proponiéndose, así, como un discurso “primero”.

El discurso de la crítica es temático como lo es todo juicio. De hecho, un juicio que hable de sí mismo, que haga de sí su propio tema, adopta en general la forma de la paradoja. Esto puede explicar el aspecto que ostentan ciertas críticas autorreferentes, que quieren llevar la cuenta de todo lo que hacen y madrugar así todo control a que pudiere someterlos la lectura. Son, pues, auto-críticas de una manera paradójica: no para tomar distancia res-

⁵ Subrayo la posición desde la cual establezco mi enfoque en este ensayo: examino a la crítica como discurso, la sitúo —y no pareciera poder procederse con pertinencia de otra manera— en el plano de la significación, y la visualizo como un determinado modo de significar. Entonces, si alguna relación efectiva ha de poder postularse entre la crítica —así concebida— y la obra, esto requiere que la obra también sea analizable desde el punto de vista de la significación, descriptible internamente como otro determinado modo de significar. Con ello no estoy resolviendo que la obra sea, de punta a cabo, significativa. Más adelante argüiré —indirectamente— a favor de lo contrario, es decir, en pro del cuidado esencial que merece aquello que en la obra se resiste a toda inversión significativa, la indispensable consideración de una insignificancia prioritaria que tiendo a atisbar como lo más inalienable de la obra.

pecto de sus propias operaciones, sino para mantener a raya toda aproximación a éstas.

El discurso crítico es, como todo juicio, temático: su destino, y asimismo el principio de su sentido, la ley que rige su destinación al sentido, a buscarlo, a descubrirlo, a producirlo, es el tema, su tema, es decir, aquello que —en general y un poco desprevénidamente— llamamos la obra. Respecto de ella se afina la secundariedad de que hablo. Seguramente no hay caso en que ésta se evidencie más que cuando la crítica se ocupa de obras meritorias. En efecto, si la crítica no ha de aletargarse en la inercia de su profesionalismo, su principio debe necesariamente ser el mérito. Pero por tal no entiendo alguna excelencia canónica de la obra, o alguna mayor altura comparativa, nada que pudiere ser sometido a un patrón de mediciones y catálogos, sino justamente aquello se le sustrae tenazmente: el mérito de una obra es su singularidad, lo irreductible de su singularidad. Y precisamente el merecimiento de la obra —de aquello que ante todo merece ser llamado una obra— resulta ser, al mismo tiempo que su peculiar dehisencia, su insistente incitación, su provocación, y ya habría que decir, su sollicitación de discursos que la atestigüen, la diluciden, la esclarezcan en su condición de obra, que —si podemos expresarlo de este modo— quieran hacerla coincidir con su sentido, afirmándola en la originariedad de su significar. Sólo que aquí debe subrayarse lo siguiente: el sentido es, precisamente, aquello de lo cual la obra no dispone en el modo de la posesión o la certeza. Y con más exactitud ha de decirse que la obra no dispone del sentido, que no lo posee sin más. En una medida que me parece esencial, toda obra genuina es indiferente a “su” sentido, por más que provoque a su obsesiva, a su tenaz interrogación. Se hace esto palpable en el ser absorto de la obra en su propio cuerpo y su propia textura,⁶ y que constituye en ella, como condición de sentido, su pura (ad)mirabilidad. Este desposeimiento de sentido de

⁶ Digamos, lo que la tradición reconoce —aunque limitadamente— como su materialidad, su entereza sensible. Limitado es ese reconocimiento, porque permanece atenido a la sanción de la forma, del sentido y del espíritu.

la obra puede ser descrito así: la obra no quiere decir lo que quiere decir. Este decir inintencionado es el enigma de la obra.⁷

Si puede atribuírsele a la obra un decir, éste brota, pues, de una originaria renunciación, que se acuña y eclosiona en ella como su cuerpo. De ahí que a la obra, desasida de su sentido, no le haga falta, sin embargo, éste, que no le haga falta para su presencia. Más bien es él la espuma de su pletérico desborde. Lo que antes señalamos a propósito de la operación esencial de la crítica, en virtud de la cual ha de separarse de su objeto, tiene su fundamento aquí, en este estar separada la obra de “su” sentido o, mejor dicho, de sus sentidos posibles, puesto que debido a esa misma separación, su significar permanece interminable, inabarcable, irresumiblemente abierto.⁸ Y porque está separada de sus sentidos posibles, la obra, como decíamos antes, no contiene jamás inmediatamente un juicio sobre sí misma. Por eso, también, nunca puede acogerse el juicio crítico a un parámetro susceptible de ser estipulado, que pudiese decidir su pertinencia. El juicio, que es en general la instancia articuladora de la decisión,⁹ encuentra en la obra el límite de su ejercicio, que lo encara con su propio fondo caviloso y, por eso, con la vacilación esencial que precede y determina a todo decidir, aun al más enérgico.¹⁰

⁷ Con esta precisión, que intenta caracterizar ese “otro modo de significar” que sería propio de la obra, y que consistiría en el hiato entre el deseo, la intención o la voluntad de decir y el decir mismo, entro en ciertas consideraciones sobre la obra: una pregunta por la crítica —o por su espacio, también— supone una pregunta por la obra.

⁸ Pero no “abierto” en el modo en que, por ejemplo, Umberto Eco le adjudica al modelo de la “obra abierta”, es decir, no “abierto” en el modo de la ambigüedad (cf. “La poetica dell’opera aperta”, en U. Eco, *Opera aperta*, Milano: Bompiani, 1962), que define como estrategia esencial de la relación con la obra la aproximación hermenéutica. La separación y la indiferencia de que hablo aquí desconcierta a la voluntad hermenéutica en el punto más sensible: su vocación de totalidad (del sentido). El significado que la crítica decide no reintegra la obra a su presunta plenitud ni la proyecta sobre ese horizonte (por virtual que se lo conciba), sino que se le agrega.

⁹ Y, por ello mismo, del sentido: toda decisión lo es de sentido.

¹⁰ Circundándolo, por así decir, de vacío: toda decisión recae en medio del suspenso.

No obstante, una pertinencia del juicio crítico siempre será posible, así como se podrá siempre discriminar entre críticas y críticas. De hecho, se lo hace por la consideración de los efectos: reconocemos en ésta o en aquella crítica, a diferencia de otras, una capacidad peculiar para acentuar la eficacia manifestativa de la obra, para dilucidar su riqueza signifiante, para padecer, también, la opacidad de sus secretos. Aunque se ocupe de inscribirla en un contexto, de referirla a otras obras, de pulsar en la propia subjetividad del crítico su vigor impresionante, aquello que se advierte, como virtud y como efecto de pertinencia, es un cierto cuidado de la singularidad de la obra con la cual tiene que ver. Pero sería importante no restringirse únicamente a esta constatación a posteriori, sino preguntarse también por el fundamento de su posibilidad.

Detengámonos un poco más en lo que señalábamos antes. La crítica se encuentra separada de la obra, como la obra lo está de su sentido: aquélla se encuentra abismada en la apertura que ésta, absorta, le significa. Pero precisamente en esta apertura rige aquello que trataba de caracterizar como la provocación, la solici-tación que la obra lleva consigo, solici-tación de discursos, decía, que la aprehendan, la interpreten. Esta solici-tación no es otra cosa que el juego que, en esta apertura, hace la obra sobre sí misma, y que constituye la peculiaridad de su significar. Ese “sobre sí misma” del mencionado juego es, sin embargo, complejo: apunta, por una parte, al cuerpo mismo de la obra, y por otra, a aquello que ésta quiere, sin quererlo, decir, y en lo cual permanece ella misma abismada. Por este juego, por este ser inestable de la obra que, sin embargo, reposa en su misma movilidad —como si se tratase del vilo de giros en torno a un centro inasible, indesignable—, está la obra abocada al sentido, que por lo pronto no es otra cosa que ese propio juego, y no un “contenido” resolu-ble en enunciados. Solicita la obra, pues, discursos que la hagan coincidir con “su” sentido, manteniéndola en el vilo de su juego: lo que llamamos “obra”, la “obra” misma no sería sino este vilo; solici-ta “su” sentido suscitando los discursos, y lo hace, si podemos decirlo así, a la manera de un tema de conversación.

Tal solicitud, pensada desde su apertura, podría ser descrita como una pregunta o, mejor, como una interrogación: la obra misma se dispone como una rogativa: serlo es, en verdad, su máxima eficacia y su poder peculiar, su modo comprometente, el compromiso como seducción, y su seducción, a un tiempo, como entrega y como reserva. Pero que la obra, en cuanto interrogación y rogativa, sea la solicitud de “su” sentido —de la articulación de “su” sentido— es también lo que constituye, si podemos llamarlo así, el “arraigo” y la instancia de la crítica en la obra, la posibilidad originaria de la pertinencia de la crítica. Esta pertinencia, como ya hemos adelantado, no podrá concebirse como la decisión del sentido, como el establecimiento de un discurso adecuado —cuya adecuación pudiere ser fijado mediante una medida externa, objetiva—, sino como el ingreso en el juego que la obra es. La verdad a que la crítica aspira no tiene la índole de la adecuación, sino que lleva la impronta del goce. El ingreso en el juego de la obra es goce, entendido como el exponerse a la eficacia rogativa de la obra, librarse a la seducción de la inquieta apertura del significar de la obra. En esta medida, podría quizá sostenerse que la crítica es la articulación del goce en la obra. El patrón de su pertinencia sería no aniquilar, forzándolo, ese goce en la articulación.

De la secundariedad de la crítica habíamos dicho que es compleja y que, más bien que definir un rango, acusa una relación. Si evaluamos más ceñidamente esa secundariedad a partir de lo que venimos de circunscribir, manteniendo la mirada en el vínculo de la crítica con las obras meritorias, podremos obtener una mayor claridad sobre ese aserto. De ningún modo cabría entenderlo en el sentido de una subordinación.

La obra meritoria tiene la singularidad de lo imprevisto, lo inaudito. Estos términos, sin embargo, habrá que modularlos en tono menor, no con el énfasis que contempla para ellos la idea de la modernidad artística, y que sobre todo las vanguardias —como fase aguda— vinieron a depositar sobre los mismos. Con todo lo irruptiva que pudo proclamarse esa idea en vista de la tradición de la que buscaba desprenderse, aquel énfasis no es sino —o por

lo menos en una cierta medida— el punto extremo de la monumentalización de la obra de arte que es congénita a la mirada “tradicional”. De hecho, si las producciones de vanguardia han sido, ya sea por expediente de declaración o de manera efectiva, “rupturistas”, la idea misma de vanguardia podría ser interpretada —y digo otra vez: al menos en una cierta medida— como una exacerbación de la monumentalidad tradicional de la obra, que convierte, radicalmente, a esa mirada en acto. Según el tono menor que quisiera propiciar aquí, la obra “meritoria” es, en sentido estricto, abridora e inaugural, mas no tanto de lo “nuevo” en la acepción de lo absolutamente inédito, sino de lo “nuevo” en tanto lo desapercibido en lo “viejo”; y esto, por cierto, no sólo vale acerca de las obras de la vanguardia. Meritoria es la obra que señala (muestra, alude) a lo imprevisto, lo no visto en las obras precedentes, lo desoído o lo inaudible en éstas; por ello mismo, también, se halla siempre esencialmente referida a ellas, inscribiéndolas en el tejido de su propia temporalidad. Meritoria, en fin, es la obra que tiene la fuerza de tematizar lo no tematizado en lo “viejo”, y quizás es soberanamente meritoria aquélla que alude, a propósito de ése, a lo esencialmente no tematizable. Tal es, a fin de cuentas, el carácter de su temporalidad, que interruptivamente marca el advenimiento, en el presente, de aquello que jamás podría ser reducido a presente, porque es una ausencia, o más bien una no-presencia insuprimible, que mantiene en general a las obras —en el espacio de un diálogo secreto con la muerte— abiertas a su posteridad. Esa no-presencia es lo que antes describía como el centro indesiguable sobre el cual se mantiene, oscilante, la obra, como sobre aquello que quiere, no queriéndolo, decir.

Pues bien: pretendo afirmar que el asunto más propio de la crítica, el denodado objeto de su deseo, su tema, es precisamente esa ausencia o —si la palabra es tolerable— esa impresencia en que se abisma el significar de la obra. No se sigue de aquí que la crítica desatienda a la obra para ir en pos de esa ausencia: su discurso no es necrológico. Por el contrario, sólo así, es decir, patentizando la especificidad y la originalidad de su significar, puede la

crítica conservar la indispensable distancia en virtud de la cual se acentúa y despliega tanto más la singularidad de la obra.

La crítica, entonces, es “segunda” respecto de la obra, porque la requiere como su ocasión insustituible, es decir, como la ocasión a propósito de la cual se desata el deseo de saber que es su condición inherente. (Re)quiere la crítica a la obra, esto es, la solicita —aun allí donde la obra falta—, y ejerce acerca de ella su solicitud esencial cuando aquélla es meritoria. A la solicitud, a la rogativa de la obra, responde, entonces, la solicitud, el esmero de la crítica. De ahí que la señalada secundariedad de la crítica pueda ser acuñada como co-rrespondencia y, con igual alcance (para emplear un término que ya mencioné), como conversación. Ambas, la crítica, en su palabra y en su concepto, y la obra, en su cuerpo y en su apertura, con-versan sobre lo no-tematizado —o acaso no-tematizable— de la obra. La crítica solicita, entonces, lo no-sabido de la obra: es la activación del deseo de saber eso no-sabido, que es, en la obra, lo que desencadena su juego, su productividad significativa, su ponerse en obra. Por eso, la crítica, que ciertamente es una voluntad y una intención —como dijimos antes, es voluntad de juzgar—, también es por fuerza la exposición de esta voluntad a su suspenso y a su fracaso: en el límite, se constituye esencialmente (y no en virtud de alguna martingala mistificatoria) como cuidado de lo no-sabido como tal,¹¹ hacia lo cual, en fin, convergen, a manera de asíntotas, la obra y la crítica.

Tal vez sea oportuno explicar estos puntos refiriéndome a algo que se estima usualmente como uno de los rasgos principales de la crítica: su función mediadora. Se supone, pues, que a la crítica le está encomendado predisponer la receptividad de lo nuevo y designar en ésta las instancias del reconocimiento y el hallazgo, de lo lúcido y lo ciego, de lo elocuente y lo mudo, los motivos de la apreciación de los méritos. Pero justamente como mediadora, la crítica ocupa un lugar que le es absolutamente peculiar. Aun encareciendo lo meritorio de la obra, se encuentra en una situación que no podría nunca ser entendida meramente como

¹¹ Dicho de otro modo, todo esfuerzo de comprender supone una incompreensión, una opacidad originaria.

reproductiva. Para mediar lo “nuevo”, es decir, para someterse a la eficacia de lo que obra en la obra como su condición, le es necesario a la crítica replantearse, en cada caso, su propia condición. Esto quiere decir que, si bien la crítica ejerce una función discriminadora, esto es, de juicio, respecto de la producción acerca de la cual versa, al mismo tiempo debe producir los criterios conforme a los cuales enjuiciar a esos productos y, por secuela, a los mismos juicios críticos. Esta producción que es inherente a la crítica —y que por eso mismo se convierte siempre en una señal inequívoca de su consistencia y su originalidad— determina en ella su condición esencialmente teórica.

Esta condición teórica (esta “teoricidad”, si cabe el término) es la estructura del deseo de saber a que hacía referencia. Pero, como tal, es también el carácter en razón del cual la crítica participa de la índole de obra, puesto que la teoría, en su dimensión más profunda y en su forma más alta, alcanza también a esa índole. Así, la crítica es un juicio que apunta a ser obra: tal sería, en todo caso, su proyecto mayor, su propio mérito inalienable. Pero, por cierto, el ser obra de la crítica no puede confundirse con el de la obra. La crítica, como juicio, no es inmediatamente obra, sino sólo de manera diferida, a manera de recuerdo de la obra que la suscita, a manera de presagio de aquélla como la cual se proyecta. Tiene esto que ver con la temporalidad de la crítica, que tiene la índole de la mediatez, del diferimiento. En virtud de ésta, la crítica es custodia histórica de la obra, de su juego y su sentido. En la crítica, la fuerza operativa de la obra sigue viviendo como persistencia del goce. Pero lo que sostiene su carácter de obra —y en esa misma medida lo difiere, lo mediatiza— es aquel deseo de saber: es la búsqueda de un saber —querer decir lo que la obra quiere decir— lo que la desata, y sólo a través de ella la determina lo no-sabido que, en cambio, opera inmediatamente en la obra como su “motivo”, si cabe que lo enunciemos así.

Debido a la característica que estoy mencionando, toda crítica implica necesariamente posiciones teóricas, debido a eso la nutre un cuidado teórico, declárelo ella o no. Al mismo tiempo, significa esto que la crítica encierra convicciones y actitudes éti-

cas. Digo al mismo tiempo, pues la teoría pesa sobre el discurso crítico como constricción, y ésta actúa justamente con el carácter de la imposición ética, que, de cara al abismo de la apertura de la obra, se manifiesta como responsabilidad por ésta —búsqueda de la co-rresponsabilidad— y como responsabilidad por sí misma —búsqueda de la coherencia o, más bien, puesto que la coherencia obedece solamente a un imperativo lógico, de la entereza del discurso, que supone asumir la pasión que lo determina—.

Es probablemente esta misma “teoricidad” de la crítica lo que precisa en ella el punto en que más agudamente se resiste a toda posible subordinación a la obra. Me refiero a que la crítica genuina tiene siempre una función censora. Ésta, sin embargo, tiene poco que ver con la instauración de un catálogo de obras, y mucho más con el prurito teórico que acucia a su discurso, y que la obliga a medir éste constantemente con el doble registro de la obra y de la teoría. Se tergiversa a la crítica, pues, como censura, cuando se la concibe y ejerce restringidamente en términos de algún dogmatismo normativo, expreso u oculto; pero también se mal entiende a la crítica genuina cuando en su inseparable ejercicio censor se recela un putativo rigorismo. La censura de la crítica es, más propiamente, criatura de la pasión (recién hablaba de ella), siempre que a ésta —a la específica pasión de la crítica— la pensemos como un “pathos de la distancia”.

La fuerza de este pathos debe liberar, por fin, a la crítica de toda sujeción fija, de toda subordinación, no sólo respecto de la obra, sino también en vista de la propia teoría. En la crítica, la teoría ha de confrontar su voluntad de universalidad y de circunscripción por medio del concepto con la singularizada in(de)terminabilidad del significar de la obra. Así, la crítica opera como auto-crítica de la teoría: la expone a la eficacia de la obra, la induce a mantenerse suspendida en el vano de la obra, y de la ausencia que la signa, para que reconozca, al término, en ella su propia condición. En este sentido, tan esencial como es la teoría para la crítica, lo es ésta para aquella. Y en este sentido, también, la noción de la teoría, quiero decir, de la teoría del arte, que indefectiblemente, en primera o última instancia, es la noción de la

teoría de la obra de arte, se revela como un concepto paradójico, puesto que designa el punto de máxima y más intolerable tensión entre el significar de la obra y las pretensiones del discurso, punto en que la teoría amenaza radicalmente disolverse, pero punto, asimismo, desde el cual debe ella asumir la tarea de constituirse, resistiendo esa disolución, pero resistiendo a la vez todo propósito de reducción de la obra. El ejercicio de la crítica le enseña cómo hacerlo.

Es cierto que se podría objetar que estas determinaciones acerca de la crítica se mueven en un terreno demasiado abstracto o, en todo caso, que tienen como rasero sólo las relaciones entre gran obra y gran crítica, que siempre podrán ser consideradas como una excepción. De hecho, jamás sería inoportuno coger ese rasero: por una parte, una reflexión sobre la crítica andaría muy descaminada si se atuviera a promedios estadísticos o sólo pidiera por lo bajo, y, por otra, la relación es, de suyo, una relación excepcional. Y para mantenernos en el problema que estábamos discutiendo: ¿qué habría en lo dicho para sacar en limpio a propósito de la necesaria y sólitamente reclamada función mediadora de la crítica, en lo que concierne al público? Porque ocurre que a menudo se piensa que esto, que hasta aquí no hemos abordado, es lo más importante que la crítica puede hacer: tender un puente de comprensión entre el público y la obra. Incluso es frecuente que se identifique esa función con una misión social (y política), que llega a encarecerse a veces como una encomienda pedagógica, formativa. Tocar esta cuestión equivale a suscitar un motivo exotérico, y no se podrá negar que en la crítica, aun aquella que más apretadamente pudiera trenzarse con su objeto, existe una vocación exotérica, pública, así como todo juicio se emite, interrelativamente, para otro. La cuestión es saber si este otro puede ser concebido como público. Me restringiré, pues, a esbozar este último punto. En verdad, pienso que la perspectiva que he adoptado vale también para adelantar algunos pasos en la interpretación general de esta tarea mediadora. La pregunta por el espacio crítico permanecerá pendiente de una respuesta explícita o, más bien, quedará contestada indirectamente.

El juicio es, por excelencia, el lugar (discursivo) de la mediación, es la mediación como discurso. Así, se ha definido, en general, al juicio, diciendo que media entre la regla y el caso, entre lo universal y lo particular. ¿Qué media el juicio crítico? Desde el punto de vista que recién señalábamos, y, según se dice, media entre la obra y el público. ¿Quiere decir esto que ha de someter al público, en cada caso particularizado, a una supuesta ley que habitaría en la obra, o a la que ésta podría ser remitida, una ley —o regla, o canon—, en este caso, que le sería dado al discurso saber y conocer? Ya antes hemos intentado desautorizar esta pretensión. Ni el discurso puede exponer unívocamente la ley de la obra, ni la ley de la obra —de haberla— consta en la explicitud de esta misma. Entonces, ¿le cuadraría a la crítica inscribir a la obra en el horizonte de expectativas y representaciones del público al que se dirige? Qué duda cabe que en toda aprehensión de obras, también de las más altas, las más genuinas, se hace sentir la gravitación de las expectativas, de las representaciones que el interpelado por la obra se hace —ya preliminarmente— sobre ésta, sobre el arte, sobre sí mismo como destinatario, sobre el contexto en que la aprehensión ocurre. Y sin embargo, ya lo decíamos antes: la singularidad de la obra, en virtud de la cual nos interpela, o, para decirlo más llanamente, en virtud de la cual nos llama la atención, estriba en que se nos hace patente como imprevista, como inaudita. Es esta suerte de resistencia, de primaria provocación y de envite que nos hace, reservando en su cuerpo su significar, y quebrando así la continuidad regular de nuestras expectativas y representaciones, lo que constituye, tal vez, su eficacia más palpable, porque es la más inmediata. Si la crítica puntualiza el juego que juega la obra con nuestras expectativas y representaciones y, por lo mismo, la refiere a éstas, es para marcar, y hacerse evidente para sí misma, el punto más agudo de la reserva, la resistencia que la obra opone a aquéllas, por decir así, enmudeciendo en su cuerpo, y que es también el punto del que arranca la crítica, la instancia de su desate.

¿Cuál es, entonces, la forma de mediación por la cual la crítica, como juicio, media entre la obra y el público? En la estruc-

tura del juicio hay algo que es más originario que la atribución de la regla al caso o del caso a la regla, más originario también que el proceso comunicativo que al cual sirve de vehículo. Eso más originario es el encuentro. El juicio no sólo expresa, sino que es el evento de un encuentro de sujeto y mundo, de sujeto y sujeto.¹² Como encuentro, está marcado por una singularidad insuprimible, que es a la vez experiencial e histórica. El encuentro con la obra es uno de aquéllos en que dicha singularidad alcanza “su definición mejor”.¹³ Es como el instante, se podría decir quizá comparativamente, en que el deseo, aun incierto de sí, recibe un primer barrunto, una cifra de lo que persigue. La crítica está llamada a elaborar ese encuentro, tentando de no disipar el barrunto, y por eso mismo cercando cuan ceñidamente pueda la cifra, para recobrarla, acaso más perfilada, al cabo del ejercicio. Quiere decir esto que la crítica o, más bien, el sujeto de la crítica, realiza con la obra una experiencia peculiar, individuada, si se quiere, una de las interminables experiencias que posibilita el significar in(de)terminablemente abierto de la obra, una que está sellada por la particularidad de la posición experiencial e histórica del sujeto, y que, al mismo tiempo, la pro-pone como una experiencia ejemplar. El juicio crítico es esta pro-posición.

Así, interpela y convoca a otros al encuentro con la obra, y su vigor no se mide por su capacidad para contener anticipadamente tales otros encuentros, sino para conducirlos hasta el sitio resistente en que la obra se abre, abismándose. Con ello, el sujeto no sólo hace una experiencia de la obra, sino también una de sí mismo, que es originaria. Pues si el sujeto sólo es pensable —y, ante todo, pensable para sí mismo— como principio y unidad de la significación y como voluntad de significar (de decir), el significar abismado de la obra le enseña las huellas de un proceso que precede y determina, desde su centro indesiguable y volado, toda estabilidad significativa y, por eso, al sujeto mismo. Es probable-

¹² O, dicho de otra suerte, todo encuentro es de suyo expresivo.

¹³ José Lezama Lima. Dicho de otro modo, todo esfuerzo de comprender supone una incompreensión, una opacidad originaria. Pero la crítica es a la vez resistencia tenaz contra todo misticismo de lo inefable.

mente esto lo que signa de extrañeza el encuentro con la obra. La experiencia de la obra es, para el sujeto, la experiencia de un extrañamiento —de sí— precisamente allí donde se le imponía la necesidad del reconocimiento, y ello de manera múltiple: el reconocimiento en la obra y en lo que ella muestra, en el propio aprehender de lo que se muestra, el reconocimiento en el mundo a que pertenece la obra y en el suyo propio, el reconocimiento consigo y con los otros, por ejemplo, en el común denominador de un público. Porque, me atrevería a decir, ninguna obra está destinada a un público, y no hay un público de la obra de arte,¹⁴ así como tampoco le concierne ninguna vivencia intransferible que alentase en la intimidad de un sujeto previamente constituido. La experiencia de la obra disloca al sujeto respecto de sus pequeñas y grandes certidumbres de sentido, lo disloca en sí mismo, y esta dislocación —que lo constituye— es un inquietante goce, anterior, entre otras cosas, a cualquiera distinción entre lo privado y lo público.

¹⁴ Walter Benjamin, "Die Aufgabe des Übersetzers", en *Gesammelte Schriften*, IV-1 (Frankfurt/M: Suhrkamp, 1991), p. 9.