

Sobre: *El pensamiento de la crítica,*  
de Alberto Giordano. Rosario: Beatriz Viterbo, 2016.

✉ JORGE PANESI / Universidad de Buenos Aires / [jorgepanesi@fibertel.com.ar](mailto:jorgepanesi@fibertel.com.ar)

### Alberto Giordano y la fórmula

Leer antes de conocer. Leer, en ciertos casos, es dejar abierta la esperanza en medio de la inercia escéptica del profesionalismo (la lectura profesional) para que nos sorprenda algún destello de lo inaudito, de lo imprevisible, y que gozosamente olvidemos hasta nuestras profesiones. Así leí por primera vez a Alberto Giordano, por obligación profesional, rodeado de protocolos institucionales, de dictámenes y observaciones disciplinarias que se volatilizaron hasta desaparecer por el arte de la sutileza (no la mía, sino la de Giordano). Los críticos literarios —es una frase de Henry James— son demonios de la sutileza. Como le dije alguna vez: lo leí antes de conocerlo, porque me tocó evaluar un trabajo suyo para esa fantasmática institución (al menos para mí) llamada CONICET. Digo «fantasmática» no porque descrea de su realidad, de su acción real y de sus efectos, sino porque supongo que la literatura es allí un fantasma, una silueta que aparece inquietante, para quebrar la creencia inmovible de los ajetreos diurnos y esparcir el desconcierto, la incomodidad, y hasta el descrédito de los enunciados poco serios. Comienzo por el comienzo de mi relación con Alberto, porque vuelvo a encontrar esta misma preocupación por las instituciones que regulan el estudio de la literatura y la literatura misma en su nueva compilación, *El pensamiento de la crítica*. Una preocupación que me pareció central cuando presenté su *Modos del ensayo*. Será esta la tercera vez que presento un libro suyo («no hay dos sin tres», me escribió hace poco proponiéndome generosamente que oficiara de presentador). El estar en las ceremonias de presentación de sus libros, en estas escenas amistosas que pueden pasar por ser prólogos de incitación oral a la lectura, no me convierte en lector privilegiado de su nuevo libro, pero creo que en *El pensamiento de la crítica* campea la convicción de que escribir crítica literaria es como una de esas aventuras que se emprendían en el siglo XIX para estudiar, explorar o colonizar territorios salvajes, pura labor de científicos aventureros, pero imposibles sin el soporte de asociaciones geográficas, científicas o coloniales. Como la condición

de posibilidad de la literatura (y de los aventureros) es el ocio, las instituciones literarias deberían ser, pesada o livianamente, nada más y nada menos, que los lugares que nos permiten pensar.

Y creo también que Alberto cree que lo peor que le puede ocurrir a quien se aventura en la crítica literaria es encontrar precisamente aquello que ha ido a buscar. Sería eso, me digo ahora, lo que me atrajo en esa primera lectura burocrática de su trabajo, y lo que me siguió atrayendo, a través de los años y de una amistad que siempre tuvo, y sin saberlo, una dimensión blanchotiana. Quiero decir: más que una comunidad que se precipita a la frecuentación desgastante, la amistad con Alberto tiene la reserva y la reticencia de ser cada uno en sí mismo, más uno mismo, porque estamos convencidos, aún sin decirlo, de compartir en la literatura y en la crítica literaria dos o tres convicciones innegociables que alcanzan para establecer una suerte de comunidad virtual, una comunidad de pensamiento, como conforman entre sí y silenciosamente, aquellos que leen y escriben literatura.

Menciono a Blanchot con toda la intención de mostrar un hilo firme y discreto que está siempre ahí en las lecturas de Alberto, sin estridencias, pero de afirmación constante, como si la propia tarea tuviese siempre que contrastar o dejarse vigilar por él, casi diría «apadrinar» sin pretensión alguna de que se convierta en una suerte de superyó crítico, sin nada parecido al terrorífico «marco teórico» con el que se ufanan algunas investigaciones. Se trata más bien de una fidelidad, de una constancia rememorativa, y de una adhesión convencida que, revelándose cada vez como nuevas, permiten reconocer el sentido del trabajo propio. No hay, supongo, entre la comunidad de críticos argentinos, lector más atento, y más eficaz de Blanchot que Alberto, y la eficacia de Blanchot consiste para él, no en la precipitación masiva de conceptos utilizables, sino en las fórmulas felices que, al mismo tiempo que producen un efecto de encantamiento, por eso mismo, se muestran como el efecto de un pensar, como el pensamiento desnudo y eficaz del título: *El pensamiento de la crítica*.

La «fórmula», la búsqueda de una fórmula como síntesis de un encuentro y la retórica condensadora en que consiste ese encuentro tampoco es un capricho mío, es lo que irónicamente nos dice *El pensamiento de la crítica* en un capítulo lleno de ironías, «Por una crítica curiosa. Las políticas del ensayo y la teoría *queer*» (que yo rebautizaría con el título «Las desgracias de no ser un crítico *queer*»). Dice allí Alberto: «acuñé una fórmula (¡mi vida por una fórmula!)» (58).<sup>1</sup> En efecto: encontrar una fórmula destinada a la rememoración instantánea de un pensamiento crítico forma parte de esta tarea y de su eficacia retórica. Hablo de eficacia porque creo que para los lectores (especializados preferentemente, porque los otros, todos los otros, que con improbabilidad llamamos «lectores comunes» son un ferviente deseo insatisfecho), la crítica literaria debería ser útil. Un útil en la reflexión, en la charla y en la discusión, como me parece, por ciertos indicios, que esto último es lo que piensa Alberto de la crítica literaria. Y convendría citar aquí una frase de aquel otro crítico al que él le ha dedicado momentos intensos de reflexión,

Roland Barthes, quien creía sencillamente que leer era «poner nombres», o para extender la *trouvaille*, leer para un crítico, es también, encontrar fórmulas.

Cuando repasa los juicios críticos de Saer sobre Di Benedetto, (el capítulo «Saer como problema») con un trabajo sutil de distinciones, correcciones y reparos, aparece una fórmula feliz, la de Blanchot: «Una “fenomenología de la inaparición” para usar la fórmula extraordinariamente feliz que reenvía a las indagaciones de Maurice Blanchot» (107). Y agrega en nota: «Pasados veinte años, vuelvo a comprobar que el léxico y la sintaxis más convenientes para dialogar con la literatura de Saer remiten a Blanchot» (107).<sup>2</sup> La condensación de la fórmula es apenas un momento, un destello que, lejos de detener la revisión constante a la que la lectura se somete y somete a las otras lecturas, permite nuevos arranques para el debate, entre ellos, la auto mortificación crítica a la que Alberto Giordano entrega su propio itinerario ensayístico. Como la insistencia y el convencimiento de que el género de la crítica es el ensayo, con el cual se confunde o amalgama, por eso mismo, la experiencia y la experimentación de esta práctica exigen la revisión constante de lo que se ha pensado, de lo que se ha venido pensando. La ironía que atraviesa todo el discurso de Alberto es un ejercicio de auto-afectación (como toda ironía), en particular, cuando parece exhibir sus propios límites o sus errores. Y en esto el pensamiento que surge de la práctica del ensayo se une a otra pasión, la que lo llevó a las confesiones, los diarios, las «escrituras del yo». Diríamos: Giordano inventa otro tipo de confesión, la «confesión crítica», de la que él (y no podría ser de otro modo) es un maestro. Examinando los ensayos de Saer (en «Saer y su concepto de ficción»), encuentra un texto escrito en 1967 sobre la crítica sociológica que lo interpela, o mejor, que anuncia o adelanta con las solas armas aprendidas en Adorno una fórmula suya: «Si este ensayo me parece tan admirable es por la claridad y la fuerza con que impugna lo que treinta años más tarde, creyéndome, no original, pero sí oportuno, llamé “las supersticiones de la crítica ideológica”» (113).

Pero el acuerdo, con Saer, o con cualquier otro crítico, teórico o escritor que aparece en esta recopilación, no implica desatender la tarea incesante que es una de las divisas de la crítica de Giordano, la distinción, el sopesar las actitudes y los argumentos en un afán de justeza y precisión. La segunda parte del libro titulada «La galaxia Saer» traza en la disposición tripartita un espacio central dedicado a los ensayos que escribió, pero también a su narrativa, y a los críticos saerianos (como María Teresa Gramuglio). El centro que ocupa Saer muestra la importancia que le asigna, pero este acuerdo general se va matizando con los desacuerdos que puntillosamente se especifican en el desarrollo. Uno de sus lemas críticos podría ser: distinguir, sacar de lo amorfo, idéntico o innominado, lo que por ceguera, pereza, torpeza o malicia argumentativa se confunde o se desatiende; en definitiva, lo que no se piensa. En esta medida del rigor discursivo es en la que hay que calcular los alcances efectivos de una fórmula.

El citado capítulo dedicado a Puig (o a la diversidad sexual, tema de un coloquio donde fue leído) comienza con un tono de confesión: «Lo *queer* llegó a mi

vida demasiado tarde». Es la crítica *queer* la que llegó a destiempo para la tesis de Alberto sobre Manuel Puig y sigue llegando a destiempo en el tiempo del coloquio. Lo que el capítulo cuenta son los entretelones de autobiografía intelectual que rodearon la escritura de la tesis empeñada en distinguir «la singularidad de la literatura de Puig», y por ende, la crítica *queer*, institucionalizada académicamente —afirma Giordano con razón—, «no parecía al final de cuentas un horizonte tan promisorio para la experimentación con una singularidad anómala» (65).

Tres cuestiones a desarrollar; *la primera*: al ser la suya una ética que valora lo que irrumpe o el acontecimiento desestabilizador, irónicamente aquello que se muestra en un primer momento como una imposibilidad o una falencia («lo *queer* llegó a mi vida demasiado tarde»), termina por ser más pertinente que una teoría aclimatada al confort de la reproducción discursiva universitaria, los *queer studies*. La ironía es la misma que empleó con David Viñas en *Modos del ensayo*: escribir para contarnos por qué no se puede escribir sobre Viñas («Un intento frustrado de escribir sobre David Viñas»).<sup>3</sup> Lo negativo implícito en el juicio crítico parabólicamente se convierte en una afirmación. Un modo afirmativo de la crítica que intenta soslayar el inevitable matiz de negatividad con que su historia la asocia.

*Segunda cuestión*: desde aquella primera lectura «burocrática» de Giordano, siempre me pareció que poseía una innegable predisposición a la polémica. Hoy lo afirmo decididamente. Un crítico que sin buscar el entredicho de una manera ostentosa o manifiestamente provocadora (a la manera de Viñas, lo que explicaría las imposibilidades de escribir sobre él), polemiza o debate de forma inmanente al ritmo argumentativo de la escritura, en sus distinciones, puntualizaciones, y correcciones, sin caer en ex abruptos ruidosos, para producir así microsecuencias que entran en debate sobre cuestiones puntuales y también generales o básicas. Pero es una forma muy particular de la polémica: más que una idea que tiende a la totalidad generalizadora oponiéndose a otra totalidad ideológica, Giordano opera diseminando aquí y allí pequeños o grandes debates específicos. O para decirlo con su propia fórmula que extraigo del mismo capítulo sobre Puig y lo *queer*: «argumentos ligeramente polémicos». La discreción en la polémica no es falta de fuerza o frivolidad, sino una posición de cortesía o respeto hacia otras posiciones o ideas, lo que supone una fortaleza suplementaria. Pero la polémica ligera o discreta puede ser muy bien la ligereza de la ironía que *El pensamiento de la crítica* estudia en Borges y en la teoría literaria (el romanticismo de Jena y Paul de Man, por lo que el capítulo se llama «La resistencia a la ironía»). La que aquí resiste el desacomodo escandaloso de la ironía es la teoría literaria reduccionista, porque como nos dice irónicamente el mismo Giordano, «La teoría literaria también sirve para estimular la lectura, y no sólo para inhibirla» (32). Para él, y para Borges, la ironía es un punto de indeterminación retórico y teórico casi inasimilable. Es la suya una crítica irónica; por lo tanto, y a cada paso, «ligeramente polémica».

*Tercera cuestión*: un hilo que liga muchas de sus ideas sobre la crítica literaria, es otro punto de indeterminación o de fuga que, lejos de evitarse, como hacen casi

siempre los investigadores académicos, muy por el contrario, y como corresponde a alguien que estudió y revalorizó el género autobiográfico, está atento a los matices afectivos, a las resonancias del afecto en todo lo que lee y estudia. Alberto, como crítico, no esquiva esta cuestión de difícil abordaje, al contrario, es un razonador de los afectos. No les tiene miedo a los afectos. La afectividad pertenece a los textos que lee, y a las posiciones subjetivas de cuanto lee, y también a sus propios afectos que, con sumo recato, pero inequívocamente jamás escamotea a su lector. Por ejemplo, en el capítulo «Felisberto Hernández, tontas ocurrencias» (Galaxia Saer), cuando transcribe el último párrafo de *El caballo perdido* nos confiesa: «[es]quizá el fragmento más bello de la obra de Felisberto, seguramente el que más me conmueve» (169).

En la última de las tres partes en las que dividió su libro, *Vida en obra* (dedicada a las formas autobiográficas en Daniel Guebel, Luz Marus, Rosa Chacel y Julio Ramón Ribeyro), predomina el análisis pormenorizado y exhaustivo de un sentimiento que parece acechar siempre, real o imaginariamente, las carreras literarias y los diarios de escritores: el fracaso. Me parece que con el tiempo Giordano ha desarrollado un don indispensable para ocuparse con fortuna de los meandros siempre engañosos de los géneros de la subjetividad: la perspicacia unida a una sensibilidad finísima para distinguir los matices más esquivos y menos evidentes de aquellos que se confiesan. Un don de escucha atenta y flotante, como se dice en psicoanálisis, que las lecturas de Freud o Lacan podrán afinar o explicar, como algunas veces sucede, pero que dejan intacta una capacidad misteriosa de sintonía con el otro que, a falta de mejor concepto, seguiremos llamando «intuiciones» psicológicas, dándole a esta última palabra el mismo sentido que le dio Nietzsche cuando se veía a sí mismo como sagaz psicólogo.<sup>4</sup> No sé cuál es la vivencia personal de Alberto en sus confesiones críticas respecto a la afección del fracaso, más allá de las imposibilidades irónicas que he señalado antes, pero si el hilo que une los ensayos de la última parte (*Vida en obra*) indagan sobre el desengaño, la decepción, la frustración y hasta el resentimiento en algunos diarios y obras de escritores; en ese contexto, el capítulo «El giro intimista en Montevideo» señala cierto cansancio por su propio tema:

Me había propuesto no volver a escribir sobre textos autobiográficos, al menos durante un tiempo. Creía —lo sigo creyendo— que el agotamiento y la tendencia a la repetición que aquejan ocasionalmente mis rutinas profesionales podrían remediarse dejando librado el módico arsenal de recursos críticos al desuso y el olvido. Pensaba sobre todo en no volver a ocuparme de esas performances autobiográficas que los hábitos culturales —el discurso del periodismo, pero también el de los «especialistas»— reciclan inmediatamente como signo de una tendencia actual, llámese «cultura de la intimidad» o «giro subjetivo». (219)

Alberto tiene conciencia de la huella que han dejado en los estudios literarios sus investigaciones sobre las escrituras del yo, que ahora, definitivamente asentadas, pasan a ser una moneda de cambio para ese particular escaparate no

refractario a la moda que es el discurso de la crítica. ¿Se trata de una alarma? ¿De una cierta forma del conjuro ante lo que, como gran conocedor, sabe inevitable? Su trabajo parece expandirse públicamente justo cuando él experimenta saturación o cansancio, pero también sabe que hay un núcleo intransferible y resistente en los dispositivos de conocimiento que ha ensayado, aquello que le otorga un sesgo particular y distintivo a su discurso, precisamente lo más raro y excéntrico, lo que está destinado, por su acierto, a ser lo más conocido, lo más público de lo público. Desde luego, esta convicción sobre el acierto la leemos entre líneas, porque sería una inimaginable caída narcisista sobre la que el teórico de lo autobiográfico está de sobra alerta y prevenido. Ganas me dan de decirle algo que él bien sabe: en la repetición de lo que se cree verdadero está el reverdecer de una conquista y el atisbo de lo nuevo. Y como si fuera necesario, pero para tranquilidad de lo que parece una pisca de inquietud, me gustaría que dijese sin pudor ni modestia una fórmula o una confesión impronunciada para él, pero que yo pronuncie en su lugar y que pertenece (otra vez) a Nietzsche: «Por qué escribo tan buenos libros».

En todo caso, haría bien en rechazar la indignidad de mi ejercicio de ventriloquía, porque de tanto distinguir las enigmáticas fuerzas del fracaso en escritores, en diarios y ficciones, surge (cuando escribe sobre Julio Ramón Ribeyro) el que indudablemente es el principio rector de su propio trabajo: «La experimentación nacería de la duda y la insatisfacción respecto de lo logrado, no de la conformidad» (260).

El inconformismo ante lo propio y lo ajeno sería uno de los axiomas éticos de su pensamiento sobre la crítica. Estar disconforme es el necesario motor que inicia su pensamiento, o quizá sea también la crítica misma que sólo piensa disconforme con los supuestos repetidos o heredados. El pensamiento de la crítica, para construir, debe primero descolocar aquello que toca, debe trastocar las implícitas jerarquías, una acción que la convierte, de hecho, en un factor que prohíbe la polémica, o mejor, que ampara la polémica sin buscar el poder de la lucha, una polémica suave, leve, siempre sutil, como si fuera el juego imperceptible del pensamiento.

Y seguramente a ese aire de permanente debate que encontramos en sus textos contribuye una posición que no escabulle la valoración de cuanto examina. Alberto produce constantemente juicios de valor, sabemos a cada paso no sólo qué piensa, cómo piensa y por qué, sino que asistimos a la génesis de su valoración ética, vital y, sobre todo, literaria. Los críticos literarios son cobardes porque suelen ser avaros, medrosos y reticentes cuando se trata de valorar aquello que estudian, dejan librado a la suposición del lector este aspecto, o lo dan por sobrentendido. No valorar es el máximo acto de cobardía crítica. En cambio, él se arriesga y cosecha, por añadidura, una coloración pasional y afectiva, la coloración siempre atrayente de una subjetividad que no se retira o se acartona en el segundo plano de una pretendida objetividad. El atractivo de este riesgo evaluador esparce un resto persistente en la lectura: se va dibujando con fuerza y nitidez

una figura que al leer imprime una perspectiva reconocible. Lo curioso es que la subjetividad crítica no se desbarranca en el capricho o la extravagancia, todo lo contrario, forma un necesario contraste, una tensión con la minuciosa labor del trabajo crítico que, lejos de contradecirse, apuntala lo más difícil de lograr en el adormilado panorama grisáceo de la escritura académica: una prosa reconocible, llena de matices, cuyo máximo encanto, además de este ejercicio seductor del reconocimiento, consiste en la fluidez siempre exacta de su cadencia.

Porque además del trabajo normativo y protocolar, contenido en una etapa previa de la investigación, lo que llamamos «el aparato crítico» (fichas, anotaciones, pruebas, borradores, consultas bibliográficas, citas...), nudo silencioso en el que se asentarán nuestros descubrimientos, hay una zona de incertidumbre, un territorio no menos decisivo, el de la escritura, en el que se juega el destino de la crítica. A veces, la solución de un problema, o el corazón inadvertido del problema, se resuelve casi inadvertidamente, por medio de la escritura misma, en el momento mismo en que nos entregamos a ella y a ella le entregamos todo, todo lo previo. En esta zona de incertidumbre y desnudez es donde la crítica toca la literatura, no digo que se convierta en Literatura, como por un pase mágico, o por la belleza siempre dudosa del estilo o la retórica, sino que se emparenta con ella mediante ese roce o mediante una sollicitación o un guiño. Lo hace con sus propias armas: la formulación exacta o precisa de un razonamiento, de un pensamiento, de un concepto. Es lo que llamo, y supongo que Alberto llama, «la fórmula», la formulación estricta, única, inmodificable, intransferible, de un pensamiento. Cuando digo que la crítica es útil quiero decir eso: que sirve para pensar la literatura, que no es lo mismo que decir que la literatura no piensa, y que la crítica o la teoría literaria están cognoscitivamente por encima de ella.

Para definir su propia actividad, sus condicionamientos, sus posibilidades y también su escritura, Alberto ha encontrado una fórmula en un texto de Denilson Lopes (profesor de Universidad Federal de Río de Janeiro): «Soy un profesor que escribe». Y aclara:

A la enunciación de esta fórmula encomiendo las razones de la legitimidad, la potencia y el interés de mi trabajo. Aunque suene trivial, la fórmula envuelve una serie de cuestiones apremiantes, ligadas a la dificultad, no sólo retórica, de articular los vaivenes de la experiencia literaria con el ejercicio de la enseñanza y la escritura crítica en contextos académicos. (70)

La seducción de la fórmula «Soy un profesor que escribe» se agranda cuando Lopes define un tipo de actividad que llama «crítica autobiográfica», pero Alberto, a ese acuerdo general y alborozado, de inmediato le encuentra una objeción, y dice irónicamente: «algo vino a perturbar el idilio» (71). Lo perturbador es la inscripción de Lopes y su crítica autobiográfica en los protocolos institucionales y académicos de los *gay studies*, o dicho de otro modo, en un corsé conceptual, donde las aventuras descubridoras de la fórmula se convierten, en el mejor de los casos, en conceptos—cerrojo, y en el peor, en consignas repetibles.

La comunidad de pensamiento no pudo mantenerse. Esta decepción que Alberto cuenta me provoca miedo. Miedo porque admiro el alcance vasto y la variedad curiosa de su repertorio crítico, miedo porque admiro la elegancia de su estilo infalible, y miedo, por fin, porque me identifico con la fórmula «Soy un profesor que escribe». Mi temor consiste en perder la consideración de quien reconozco como una de las voces críticas más relevantes de nuestra escena literaria. Temo porque sabemos, como lo indica el ejemplo anterior, que las comunidades de profesores–lectores–escritores no suelen durar mucho. Son variables y exigen esfuerzos para renovarse. Y como soy también un lector afectivo y afectuoso, tengo miedo de no haber hecho justicia a su libro. Sería imperdonable.

### Notas

<sup>1</sup> Capítulo «Por una crítica curiosa. Las políticas del ensayo y la teoría *queer*». El capítulo comienza así: «Lo *queer* llegó a mi vida demasiado tarde» (55). La fórmula que se refiere al mal gusto en las consideraciones de Manuel Puig es «Sí... y qué».

<sup>2</sup> Nota número 18.

<sup>3</sup> Alberto Giordano, *Modos del ensayo: de Borges a Piglia*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2005.

<sup>4</sup> «Poco apoco se me ha ido manifestando qué es lo que ha sido hasta ahora toda gran filosofía: a saber, la autoconfesión de su autor y una especie de *memoires* no queridas y no advertidas...». F. Nietzsche, *Más allá del bien y del mal*.