

EL CRÍTICO Y EL PERSEGUIDOR. SOBRE LAS POTENCIALIDADES DE LA CRÍTICA A PARTIR DE UN CUENTO DE JULIO CORTÁZAR

Emiliano Matías Gambarotta

Universidad Nacional de La Plata /CONICET (Argentina)

emilianogambarotta@yahoo.com.ar

Resumen

La intención de este trabajo es llevar a cabo una lectura densa del cuento "El perseguidor" de Julio Cortázar; en tanto en ese material cultural pueden encontrarse elementos que permitan captar no sólo las potencialidades de una perspectiva crítica, sino también algunas de sus posibles limitaciones. Para ello se pondrán en juego algunas de las categorías elaboradas por Horkheimer y Adorno en su trabajo sobre la dialéctica de la Ilustración, en pos de forjar con ellas las lentes conceptuales a partir de las cuales se realizará el trabajo sobre el mentado material cultural.

Palabras clave: El perseguidor, Cortázar, Horkheimer y Adorno, crítica, concepto.

Este trabajo inicia un recorrido que, con base en parte de la obra de Julio Cortázar, nos conduzca a preguntarnos acerca del papel de la crítica y del crítico en su mirada de los fenómenos artísticos. En este marco, nos enfocaremos aquí en una lectura densa del cuento "El perseguidor" (1), en pos de indagar la manera en que en él se plantea esta cuestión. El narrador de ese relato es él mismo un crítico (de jazz) que se (auto)cuestiona su lugar como crítico; de allí que este cuento sea una excepcional puerta de entrada a la problemática que aquí nos interesa estudiar.

Las lentes conceptuales a partir de las cuales se llevará adelante esta lectura están conformadas por la perspectiva elaborada por Horkheimer y Adorno, particularmente en su análisis de la dialéctica de la Ilustración (2). Registro éste que a su vez se intentará poner en tensión a partir de algunos elementos de la mirada teórica de Bourdieu; los cuales nos permiten asir la categoría de un "imposible posible".

Este esfuerzo por abordar dicha problemática requerirá que elaboremos, en primer lugar, las lentes conceptuales con las que percibiremos las particularidades que dicho cuento encierra. Con este fin haremos referencia a algunos de los elementos fundamentales de la dialéctica de la Ilustración, tal y como Horkheimer y Adorno la presentan [1]. Luego desarrollaremos nuestra lectura sobre el mentado cuento, enfocándonos en dos tensiones centrales que lo recorren [2]. Finalmente articularemos lo hasta allí expuesto para dar cuenta de algunos problemas intrínsecos a la crítica [3]. Todo esto con el objetivo de más largo plazo, de pensar el lugar de la crítica, sus alcances y sus limitaciones, en su abordar diversos materiales culturales.

1. Las lentes

Uno de los motivos que se encuentran en el centro de la dialéctica de la Ilustración es el del proceso de depuración de la razón, concepto que se hallaba ligado, en la filosofía burguesa moderna, a las nociones de libertad, justicia y verdad. Por lo que su realización conduciría a liberar a los seres humanos de las tinieblas míticas que los mantenían en la oscuridad de la esclavitud. De allí que los autores sostengan que "el programa de la Ilustración era el desencantamiento del mundo. Pretendía disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia" (3). La crítica que el concepto de razón encierra tiene entonces por objetivo devorar a los dioses primero y a sus sucesores metafísicos, los conceptos universales, después; y es en este proceso en el que,

“al destruir los fetiches conceptuales, la razón termina anulando su propio concepto” (4). Se ve depurada de todo aquel contenido sustantivo que la situaba como cumbre a ser alcanzada por la humanidad, para quedar reducida a mero órgano instrumental de adaptación de medios a fines.

Es a través de ella que el individuo establecerá el vínculo necesario para su subsistencia con la colectividad; pero para ello el sujeto deberá dominar todos aquellos impulsos contrarios a la cooperación que permite la subsistencia de la sociedad. Así, el “consejo de la razón” (5) entraña un ejercicio de (auto)dominación en pos de la conservación del sujeto y del sostenimiento de una colectividad sin la cual el individuo no es nada. Razón y autoconservación presentan, entonces, un vínculo que está en el centro de la dialéctica de la Ilustración, y una de cuyas consecuencias es la dominación de la naturaleza interior del individuo. Donde esta dominación de la naturaleza no tiene su origen en elementos trascendentes a los individuos sino que, por el contrario, se funda en la propia aceptación por parte de éstos del precio a pagar para escapar de su terror mítico a lo desconocido. La docilidad frente a los requerimientos del sistema se torna así una docilidad voluntaria; de allí que se pueda sostener que “la historia de la civilización es la historia de la introyección del sacrificio. En otras palabras: la historia de la renuncia” (6). La libertad del agente desaparece con su completa subordinación a las necesidades del sistema; la autonomía del individuo ilustrado, ganada a los poderes mitológicos, se despliega hasta convertirse en su heteronomía a manos de la mitología de la autoconservación radical. Se convierte en un apéndice en general, cuya sobrevivencia depende por completo de su subordinación al sistema; al cual ofrece como sacrificio todo aquello que lo singulariza, que lo hace cualitativamente distinto, que lo define como un individuo diferente de otros. Su única actitud es la adaptación a un ciego devenir.

El resultado de todo esto nos deja con un yo abstracto “vaciado de toda substancia salvo de su intento de convertir todo lo que existe [...] en medio para su preservación” (7); donde “el papel cumplido por la razón es el de un medio de adaptación” (8). El yo sufre un proceso de abstracción de lo cualitativo en él, por el cual se lo iguala a todos los demás en una totalidad indiferenciada; y esto como parte del proceso de autoconservación del colectivo. La razón ilustrada impone, de esta manera, el dominio de lo equivalente, nada hay en ella que no sea intercambiable, todo es sustituible y por tanto desechable. La abstracción de lo particular permite la comparación universal, reduciéndolo todo a una expresión formal vacía de contenido; el número es el prototipo del lenguaje ilustrado y la calculabilidad el esquema que estructura la percepción del mundo en todas sus manifestaciones vitales. Es por ello que hallamos en la Ilustración un “empeño en la destrucción de los dioses y las cualidades” (9), lo cual nos devela el carácter de la abstracción como liquidación, conceptual o física, de lo que no responda a la lógica unitaria del sistema.

En este marco, sólo se acepta lo reducible al signo matemático, sin otra cualidad que la de ser calculable y medible –es decir, igualable–; estableciéndolo como un absoluto a partir del cual se leen todos los entes. Todo es reducido a esta lógica que tiene por ideal el sistema; en el cual aquello que no encuentra su lugar debe ser integrado a él y a su lógica, pues fuera de él nada puede existir. Todo lo que es tocado por la Ilustración es asimilado por su principio de racionalidad analítico-calculatoria, y en esa asimilación se destruye lo particular de lo tocado; develándonos así que “la Ilustración es totalitaria” (10). Pues desde sus orígenes reduce cualquier otra visión a una mera creencia, que no puede pretender el valor de verdad para aquello que sostiene; el único discurso válido es el de la Ilustración y cualquier otra forma discursiva carece de la capacidad de acceder a la verdad. Este carácter totalitario de un sistema que todo lo abarca, empuja constantemente a la crítica de lo distinto para asimilarlo devorándolo, o bien para hacer de él una creencia sin otro valor que el de la fe que se tenga en ella. El proceso de la Ilustración no difiere, entonces, de los antiguos mitos solares que se imponían como la única verdad por sobre las religiones anteriores; es decir que “la propia mitología ha puesto en marcha el proceso sin fin de la Ilustración, en el cual toda determinada concepción teórica cae con inevitable necesidad bajo la crítica demoledora de ser sólo una creencia” (11). Es a partir de esto que Horkheimer

y Adorno sostienen que el mito es ya Ilustración. Ambos comparten la característica de no permitir la existencia de un otro punto de vista, y es allí que se sitúa la forma totalitaria del ser de los dos, que no son más que uno.

Esta lógica que absolutiza la fórmula tiende a dominar todos los momentos del proceso aun antes de que sucedan; nada puede escapar a su conocimiento en tanto que nada queda por fuera de ella. La capacidad de sumir todo lo que existe a este formalismo abstracto esconde, debajo de su apariencia de triunfo de la razón por sobre lo desconocido, la incapacidad de acceder al sentido de las cosas; pues "no hay ser en el mundo que no pueda ser penetrado por la ciencia, pero lo que puede ser penetrado por la ciencia no es el ser" (12). Por lo tanto la matematización del pensamiento, que hace de éste una cosa implica subordinarlo a la inmediatez; a la incapacidad de salirse del ámbito de lo existente tal y como se le presenta en su forma inmediata. Con ello la pretensión del conocimiento es abandonada; ya que la razón, limitada a percibir y calcular, abandona por completo el momento de la negación determinada de lo existente. La Ilustración recae, de esta manera, en la mitología; de la que nunca supo escapar. Pues suspende la crítica que su propio concepto entrañaba, reduce lo posible a lo existente, manteniéndose en un punto de vista incapaz de aprehender aquello que se oculta detrás de la forma inmediata con que se nos aparecen los fenómenos. Por contraste, podemos afirmar entonces que el papel que una mirada crítica debe cumplir es el de "penetrar en el ser de las cosas" inaccesible a la perspectiva ilustrada, captar su particularidad cualitativa que lo hace único (es decir: no intercambiable) y que puede contener un "otro" a la lógica del sistema.

La Ilustración repite lo dado a la vez que hace de esta tautología un sistema que todo lo abarca; ningún ser puede mantenerse como desconocido para él, y todo lo conocido es reducido a los términos que el propio sistema absolutiza como única lectura válida de la realidad. Para la razón ilustrada "nada absolutamente debe existir fuera, pues la sola idea del exterior es la genuina fuente del miedo" (13); de allí que ella se presente como el temor mítico hecho radical, como el temor extremo frente a lo desconocido en la naturaleza. El desencantamiento del mundo, que se propone como programa, se presenta entonces como el intento de dominar la naturaleza a través de su depurada asimilación matemática; al mismo tiempo que lo natural en el hombre es domesticado, aun cuando ello implique la pérdida de la libertad. No hay entes, *no puede haberlos*, que no sea posible abordar conceptualmente a partir de ella; constituyéndose así en un sistema total, cerrándose sobre sí mismo, en un gesto que lo lleva a clausurarse a la vez que clausura cualquier tipo de reconocimiento de un "otro". Nada puede haber que se mantenga como desconocido para la lógica ilustrada; nada que se presente como irreducible a una proposición más del sistema. Tiene que aplicársele –a lo que pretenda quedar por fuera de él– ese instrumento de la Ilustración que es la abstracción; en pos de una igualación que deja de lado lo específicamente cualitativo, *liquidándose* aquella particularidad de lo otro que lo diferencia. De allí el carácter totalitario de la Ilustración.

Este proceso, que hasta aquí hemos centrado en la esfera del saber y sus discursos, se extiende también por las más diversas esferas sociales del entramado relacional presente. Lo cual se manifiesta en la no aceptación de un sujeto que porte un principio contrario a la lógica establecida. La persecución a los dementes puede considerarse una imagen prototípica de lo que le espera a todos aquellos que persistan en su irracionalidad; es decir, a aquellos a los no se pueda subordinar y domesticar bajo la férula de la razón ilustrada, la cual elimina lo que no puede ser disuelto, asimilado y digerido por un sistema que necesita aparecerse como dominante en todas las manifestaciones vitales de la sociedad. En definitiva, ésta no es más que otra cara de la misma intolerancia frente a cualquier lógica –relacional, en este caso– que escape, que quede por fuera, de la lógica calculatoria e individualista del totalitario sistema.

Se evidencia así la necesidad, intrínseca a esta lógica, de dominar, en los seres humanos y en sus relaciones, todo aquello que pueda escapar a los principios del sistema; pues la mera existencia de un "otro del sistema" señalaría la relatividad del mismo, el sinsentido de su pretensión de ser absoluto.

En definitiva, todo tiene que ser reducido a la unidad, abstrayéndose cualquier particularidad que pueda diferenciar un ente del otro. Es en este punto que juega un papel central el concepto, en tanto unidad característica de lo que bajo él se halla comprendido, unidad que no puede establecerse si no es a través de la disolución de lo distinto. Sin embargo, en esta piedra fundamental de la lógica ilustrada nos es dable descubrir el principio de su resquebrajamiento; pues **a su vez** el concepto fue “desde el principio el producto del pensamiento dialéctico, en el que cada cosa sólo es lo que es en la medida en que se convierte en aquello que no es” (14). Esta aporía, la dialéctica que ella entraña, es la que recorre el pensamiento de los autores, en la que tanto el concepto como la Ilustración están inextricablemente ligados a la libertad hoy existente a la vez que contienen “el germen de aquella regresión que hoy se verifica por doquier” (15).

Resumiendo las categorías que conforman las lentes conceptuales de nuestra lectura de “El perseguidor”, podemos señalar que la razón reducida a su aspecto meramente instrumental, funge como soporte de un sistema de autoconservación radical que pretende no dejar espacio para nada más. No hay lugar para un “lado de allá” que sea distinto al “lado de acá” del sistema. Semejante “lado de allá” no integra (no puede integrar) el “universo de los posibles” (16) que es aprehensible desde los esquemas de percepción de una Ilustración que cumple la función de reproducción de lo dado, no es pensable desde este posicionado punto de vista. Cualquier actitud de inconformismo con lo dado, de buscar un “lado de allá”, encontrará como respuesta del sistema la utilización del dolor como medio para imponer el retorno de aquellos que persiguen lo distinto; pues es con el dolor como instrumento que se “hace volver en sí a los discolos y a los soñadores, a los fantasiosos y a los utopistas reduciéndolos a sus cuerpos, a una parte de sus cuerpos” (17). En este punto la razón ilustrada se devela como sinrazón.

2. La actitud del perseguidor

2.1 Las tensiones centrales

Es a partir de este trasfondo que intentaremos destacar algunas particularidades del cuento “El perseguidor”, con una lectura densa orientada a indagar el papel que el crítico y su mirada tienen allí y las problemáticas por las que son atravesados. En dicha narración podemos identificar dos tensiones que recorren la trama; la primera de ellas se articula en torno a dos actitudes polares que ejercen su fuerza gravitatoria en los movimientos de los distintos personajes, en el interior del campo que allí se despliega. Uno de estos polos está constituido por una actitud inconformista, de no aceptación de lo establecido, que conlleva el esfuerzo por la transformación del presente; a éste se opone un polo que cabe llamar del conformismo, el cual sostiene una admisión de las pautas dominantes y la lógica que ellas encierran, adaptándose a éstas en pos de un ascenso personal en completa desconexión con el contexto social en que se desarrollan las propias prácticas, manteniéndose así en una inmediatez funcional a la reproducción de lo existente.

Esta última actitud es encarnada, a lo largo del cuento, por un personaje ausente, en tanto no participa directamente en la acción, aun cuando pueda identificárselo como enunciador de diversas enunciaciones que en él tienen lugar; por lo que su “ausencia” no acarrea que su particular punto de vista posicionado deje de impactar en el decurso de los comportamientos y en la estructuración de la mirada de personajes centrales. Nos referimos a la esposa de Bruno, cuya presencia, que no casualmente es a su vez una ausencia del campo cultural específico del mundillo del jazz (al cual no pertenece ni quiere pertenecer), se realiza tan sólo a través de las menciones de éste; adoptando la forma de un constante aguijonear la perspectiva y las consecuentes tomas de posición de su marido, atrayéndolas hacia las socialmente aceptadas “buenas costumbres”.

Cada vez que ella aparece en el relato es para manifestar una defensa de aquellas ideas y formas de conducta que la sociedad en su forma actual establece; de allí que, por ejemplo, para Bruno sea una preocupación que, en su paseo con Johnny, se le

hayan hecho “las dos de la mañana, hora en que mi mujer suele despertarse y ensayar todo lo que me va a decir junto con el café con leche” (18). A la vez que se la presenta como una fuerte entusiasta del éxito mercantil que el libro de Bruno tiene, con el consecuente prestigio que ello acarrea –ligado casi directamente a la cantidad de tiradas y traducciones que de él se hagan–; entusiasmo aún más formal si se tiene en cuenta que no participa del contenido estético del libro, su alegría no sobrepasa la inmediatez del acrecentamiento de las propias ganancias. Es en este sentido que este personaje se instaura como un polo de conformismo con lo establecido, tendiente a la reproducción de las formas; sean éstas las de las costumbres sancionadas o las de la lógica relacional características del presente entramado social. Pero es también un agente de la puesta en forma de los otros, de la imposición del punto de vista dominante en aquellos sujetos que se acercan a los márgenes del sistema; anclando a Bruno en el “lado de acá” de la autoconservación centrada en un interés individual. Que se torna manifiesto cuando él asegura que “lo único que me inquieta es que [Johnny] se deje llevar por esa conducta que no soy capaz de seguir (digamos que no quiero seguir) y acabe desmintiendo las conclusiones de mi libro” (19). Pues seguirlo a Johnny implicaría abandonar las comodidades de “el lado de acá”, para iniciar la persecución de un posible “lado de allá”.

Por otra parte, el polo del inconformismo es personificado en la figura de Johnny; quien se niega a aceptar la realidad tal y como ésta se le presenta en su inmediatez, viendo en las cosas buenas, en el vestido de Lan o en Bee, “trampas para que uno se conforme [...], para que uno diga que todo está bien” (20). Trampas que nos mantienen constreñidos ante la apariencia formalizada de un estado de cosas vaciado de todo contenido, en el que la racionalidad calculatoria impone la matematización del mundo en todas sus esferas; haciendo hasta del mero transcurrir del tiempo un elemento susceptible de ser sometido a la exacta medición cuantitativa. Es frente a esto que se erige este punto de vista posicionado que lanza su crítica desde los umbrales del totalitario sistema; negando la formalización del tiempo del reloj que hace impensable que, en el minuto y medio que separa a la estación de Odéon de la de Saint Germain-des-Prés, entren quince minutos. Haciendo estallar en mil pedazos lo establecido, la aparente concreción de lo dado que no es más que una cáscara que oculta los agujeros que atraviesan a una contradictoria sociedad llena de inexplicables vacíos; vacíos que sólo perciben aquellos que, como Johnny, cuestionan la forma aparental con que se nos presenta la sociedad, mientras que los otros –desde la inmediatez de su mirada– “no veían nada, aceptaban lo ya visto por otros, se imaginaban que estaban viendo. Y naturalmente no podían ver los agujeros” (21). Vacíos que iluminan una lógica relacional limitada a huecas formas, sin poder penetrar en el ser de las cosas que se oculta tras ellas; pues éste ha sido devorado por un proceso ilustrado que mantiene su empeño en la destrucción de los dioses y las cualidades. Es de este cerrado sistema del que intenta –aun cuando no tenga consciencia de ello– salir Johnny; es allí que cobra sentido su esfuerzo por pasar al “lado de allá”, por perseguir algo que “nadie puede saber qué es” (22) en tanto escapa a las formas sociales establecidas y a la lógica relacional que en ellas tiene lugar. Donde la vía central por la que realiza su persecución es la de lo cualitativamente único de la manifestación artística, que escapa –o al menos se esfuerza por hacerlo– de la lógica identificante que avanza en el desarrollo del proceso ilustrado; es a partir de esta práctica singular que el perseguidor puede salirse de él para estar a su lado pero sin ocupar ningún sitio, mas sin saber que al cesar en su actividad de persecución, al cesar de tocar, se caería de cabeza en sí mismo (23). Manifestándose así la importancia de no detener la persecución ante nada; en ese esfuerzo del sujeto por salirse del sí mismo idéntico consigo mismo, pero que en esa identificación pierde aquello que lo hace distinto de todos los demás.

Entre ambos polos podemos encontrar a Bruno, constantemente atraído por uno o por el otro a lo largo de su trayectoria en el cuento; lo cual se refleja en la tensión interna del esquema de percepción y apreciación con que mira las acciones de los demás personajes, así como en sus propias tomas de posición (24). Pero éste estar en el medio no responde solamente a su particular posición en el campo, signada por una actuación profesional que no es la de un artista pero que debe introducirse en su mundo,

que tiene horarios de oficina aun cuando requiere que se esté en conciertos hasta altas horas de la noche; con una vida familiar que en sus pautas resulta acorde a la oficina y no al club de jazz. Sino que responde también a que él es el único de los personajes que frente a la manifestación artística toma una distancia objetivante, en tanto que "intelectual" (nunca deja de ser un periodista) que debe hacer de ella un objeto a ser evaluado para la producción de los artículos que su trabajo le exige. Este particular punto de vista, a partir del cual se acerca al fenómeno estético del jazz, nos permite plantear la segunda tensión que recorre la trama: aquella que surge de la expresión que toda manifestación artística contiene y su tensa relación con su puesta en forma, sea por la estructura de un estilo, sea por la mirada objetivante que intenta asimilarla a una lógica que en principio le resulta extraña.

En efecto, es por esta posición que Bruno ocupa en el campo que se ve obligado a abandonar lo cualitativamente único de un concierto para "sancionar comparativamente" (25); introduciendo con ello una lógica identificante, pues es sólo a través de la equiparación de lo distinto que se puede establecer una base para la comparación, para el intercambio entre manifestaciones únicas. Mirada que "hace comparable lo heterogéneo reduciéndolo a grandezas abstractas" (26), al introducir una lógica identificante en aquello que, por ser cualitativamente singular, no permite la identificación. Es esta manera de aprehender la actividad de Johnny la que posiciona a Bruno en un obligado distanciamiento depurador de esta, haciendo de él el portador de una lógica que se decora con las particularidades; sin embargo, sólo por esta vía puede ser objetivado conceptualmente semejante fenómeno, para dar lugar a una mirada que no se quede en la mera percepción sensible sino que adquiera alguna forma de mediación conceptual. Pues sin ella no es dable abrir los ojos, en pos de atravesar la apariencia inmediata que el conjunto de la actividad de Johnny (y no únicamente su música) presenta. Si bien no se alcanza sólo con esas mediaciones a asir el fenómeno en toda su complejidad, a tener una captación no inmediata del mismo. Ya que no toda es vigilia la de los ojos abiertos; pues el tener los ojos de los conceptos abiertos no significa que se traspase el mero entendimiento del acontecimiento, para alcanzar un estado de vigilia capaz de introducirlo en la totalidad de relaciones sociales que lo condicionan. Pero, sin esa abertura de los ojos, la vigilia se torna inalcanzable; es a través del concepto que se puede ver lo que "cada cosa es" en la medida en que se lo convierte "en aquello que no es".

Sobre la base de todo esto podemos sostener que la *primera* de las tensiones que aquí hemos presentado, surge como consecuencia de dos actitudes distintas ante lo establecido; manifestando así un cierto isomorfismo con la oposición horkheimeriana entre "teoría tradicional" y "teoría crítica" (27), entre un interés orientado a la reproducción del actual estado de cosas y otro que busca su transformación a partir de la no aceptación de las miserias del presente. Es decir, a partir de la no conformidad con lo actualmente existente.

En cambio, la *segunda* tensión es interna a la propia mirada crítica; ya que el esfuerzo de la teoría, por aprehender las transformaciones reales que acontecen en el mundo real, se ve signado por el peligro que la lógica identificante, inserta en el concepto mismo, implica. No parece posible develar el sentido profundo de tales prácticas si no es desde un punto de vista posicionado en la perspectiva de la teoría crítica, que deja atrás la mirada inmediata sobre los acontecimientos para aprehenderlos en toda su compleja estructuración; la cual se halla condicionada por las características de la totalidad social en la que se inserta y por la retraducción de éstas en el campo específico en que los procesos acontecen. Este esfuerzo teórico, con el riesgo identificante que encierra, es el que nos hace capaces de desgarrar el velo ideológico que oculta la naturaleza fundamental de una sociedad erigida sobre antagonismos, posibilitando de esta manera la iluminación crítica del presente; todo esto imposible de ser visto por un punto de vista tradicional que, dada su posición en el entramado social, encuentra límites a su captación de los procesos sociales, que no puede ver en la música de Johnny más que eso: música, dejando por fuera todo lo

otro que no es lo otro sino el centro, el contenido sustancial de aquello que adopta la forma de una improvisación musical.

2.2 Des-cubriendo *Amorous*

Es por ello que no es casual que sea únicamente Bruno el que puede develar el sentido que la música o cualquier otra práctica de Johnny tiene; pues es él el que desarrolla un esfuerzo teórico (estético) en torno a esas prácticas que encierran un sentido que puede, inclusive, escapársele a su propio productor. De la misma manera que los agentes sociales no son plenamente conscientes de las consecuencias sociales de sus prácticas, en la medida en que no abandonan su aislamiento privatista para discernir “la relación entre sus acciones individuales y aquello que se logra con ellas, entre sus existencias particulares y la vida general de la sociedad” (28); de esta misma manera los músicos, aquellos que crean algo cualitativamente nuevo con sus prácticas son, para Bruno, “incapaces de extraer las consecuencias dialécticas de su obra, postular los fundamentos y la trascendencia de lo que están escribiendo o improvisando” (29). Es él, con su producción conceptual sobre este material cultural, el que puede des-cubrir aquello que los otros personajes no pueden ver en la música de Johnny, aquello que *Amorous* encierra y hace de ese chimpancé enloquecido un perseguidor. Y no lo pueden ver porque se quedan en “la belleza formal de *Amorous*” (30), en la estructura que su estilo entraña; sin poder aprehender “la expresión caótica del sufrimiento, como verdad negativa” (31), que ella contiene. Sólo posicionados en un punto de vista crítico podemos evitar entender como absolutos las formas (estéticas) con que se nos aparecen los fenómenos (artísticos); para captar así el elemento mediante el cual trascienden la realidad, el cual es “inseparable del estilo; pero no radica [...] en la problemática unidad de forma y contenido, interior y exterior, individuo y sociedad, sino en los rasgos en los que aparece la discrepancia, en el necesario fracaso del apasionado esfuerzo por la identidad” (32). Fracaso que Johnny detesta y hace comprensible que quiera destruir la grabación de *Amorous*, “ese remedo de su deseo, de todo lo que quiso decir mientras luchaba, tambaleándose, escapándosele la saliva de la boca junto con la música, más que nunca solo frente a lo que persigue, a lo que se le huye mientras más lo persigue” (33). Mientras que para Bruno *Amorous* es el material (artístico) que le permite dar(se) cuenta de lo que Johnny es, de la actitud que encierra su música y sus prácticas, del perseguidor que hay en él.

Y es Bruno el que puede iluminar esto porque –a riesgo de forzar la lectura podemos sostener que– su profesión es la crítica. Su actividad es mirar desde el punto de vista de un crítico aquellos materiales artísticos que, como *Amorous*, nos dicen mucho más de lo que inmediatamente podemos ver en ellos. Le permite des-cubrir en Johnny ese perseguidor que no duda en arrojarse de cabeza contra la pared de lo dado, que acecha como un cazador algo que nadie puede saber qué es, en tanto desconocido para una razón ilustrada que no admite un exterior al “lado de acá”. Actitud del perseguidor que implica un salto que aleja toda idea de un transitar progresivo hacia algo mejor; con el carácter acumulativo que esta idea conlleva y que reintroduce, subrepticamente, el principio del cálculo, de la posibilidad de medir cuánto es que estamos participando actualmente del fin que pretendemos realizar. Es esa mirada, abroquelada a la actividad de persecución, la que manifiesta la precariedad del posicionamiento de Johnny; la cual surge de su no estar asimilado a la lógica ilustrada que domina en el presente, de su ser “una realidad entre las irrealidades que somos todos nosotros” (34) que nos mantenemos atados a la aceptación del consejo de la razón que postula como racional el autosacrificio. La mera existencia de Johnny como liebre que corre tras el salvaje tigre de la autodominación, es ya una denuncia del conformismo de los otros que se preocupan únicamente por lo que pensará su mujer o por el prestigio de su libro. Es, en definitiva, una proclamación de la relatividad de *este* sistema, de la posibilidad de transformarlo o, al menos, de perseguir algo que esté del “lado de allá”.

Actividad de perseguir que, como hemos señalado, sólo Bruno puede des-cubrir; a la vez que, para él, esa práctica se torna aún más dramática, más imposible de obviar, al señalar los pobres medios que Johnny tiene para realizarla. Los cuales hacen de

semejante esfuerzo un absurdo como el de un cazador sin manos ni piernas; pero es por ese dramatismo que su proclamación del conformismo de los que lo rodean, se vuelve un grito imposible de no oír, y que es desoído por todos aquellos que, como Odiseo (35), prefieren taparse los oídos para poder sobrevivir. Ya que esta precariedad no es mero resultado de las debilidades de un Johnny Carter, sino que es producto de su persecución; que lo sitúa en los márgenes de una razón que encierra la sinrazón, haciendo de él un loco alucinado para todos aquellos que se mantienen plácidamente atrapados por las trampas que la realidad les tiende para que se conformen, para aquellos que se posicionan en el interior del sistema de autoconservación radical. La locura que los otros le adjudican “surge de la desconfianza hacia la propia razón saneada, desconfianza a la que sucumbe la civilización racional” (36). Es esa locura la que hace inaceptable a Johnny o, al menos, conlleva el rechazo de todo aquello que en él no sea deglutible por los términos del sistema, no sea dable de ser incorporado al libro de Bruno. De allí la ausencia en éste de aquellas actitudes y diálogos que son tan centrales para el perseguidor pero que un autor, preocupado por el prestigio de su libro, no anota. Un comportamiento que es sancionado como locura por la lógica que está al servicio de la realidad existente, y frente al cual se “necesita una fuerza sobrehumana para no curarse” (37).

2.3 El lastre de la lógica ilustrada

Recapitulando, hemos intentado señalar como la inconformidad frente a lo dado se encuentra en los fundamentos mismos de una práctica que apunte a la transformación de lo establecido; incluyendo en ello a esa particular práctica que es la producción de teoría crítica. Así, ésta comparte la característica de ser una forma de perseguir un “lado de allá” distinto del “lado de acá” del sistema de autoconservación radical. Aun cuando no sepamos, cuando no podamos determinar teóricamente, qué es lo que nos espera en ese otro lado. Sin embargo, en el caso de la teoría, esta actitud del perseguidor “debe cobrar forma y orientarse por la propia teoría” (38). Es decir que, para Horkheimer y Adorno, el carácter amorfo (salvo tal vez en la música) de la persecución que Johnny realiza –lo cual se manifiesta casi en el propio aspecto físico de este personaje–, tiene que ser orientado por una teoría crítica capaz de develar la lógica relacional que encierra el presente sistema y las consecuencias que ella tiene para la autonomía de los seres humanos. No se trata de dar bastonazos de ciego contra una realidad que nos constriñe, sino de ser capaces de ver los mecanismos que, en cada esfera social, permiten la reproducción de nuestro constreñimiento. Es necesario iluminar este fondo ilustrado para poder percibir, en contraste con él, lo cualitativamente nuevo; pero en ese acto, de aprehender con los conceptos lo distinto, nos vemos obligados a “sancionar comparativamente”. A objetivar conceptualmente tales prácticas, introduciendo a nuestro pesar una lógica identificante que tiende a devorar lo cualitativamente único de ese perseguir, aquello que lo posiciona en el camino hacia el “lado de allá” del ilustrado sistema de autoconservación. Esta segunda tensión –que también se halla entre sus fundamentos– no deja de atravesar con su marca a la perspectiva crítica. Es por esto que nos resulta tan interesante el personaje de Bruno; pues él se encuentra atrapado no sólo por la tensión entre un tradicional conformismo y un inconformismo crítico. Su posicionado punto de vista también es atravesado por la tensión entre aquello que las manifestaciones artísticas de Johnny buscan expresar y la puesta en forma de éstas a partir de la lógica objetivante de su práctica crítica. En él se manifiesta la tensión interna a la perspectiva crítica, la cual tiene un esencial papel de develamiento que conlleva el riesgo (o la inevitable concreción parcial de ese riesgo) de asimilar aquello que ilumina a la lógica unificante que el concepto, en parte, porta; pues, como ya hemos dicho, el concepto mismo presenta en su interior esta situación aporética. Una crítica a los materiales culturales que nos permite pensar algo propio del “universo de los impensables”, pero con categorías que cargan el lastre de la ilustrada lógica de lo pensable en el interior de un posicionado conjunto de dispositivos. Es este punto de vista, con el riesgo que acarrea, el que nos permite ver el espacio de los posibles como “*herencia* que está inscrita en la estructura misma del campo, como un *estado de cosas*, oculto por su propia evidencia, que delimita lo pensable

y lo impensable" (39). Para, sobre este trasfondo, poder lanzarnos en la persecución de algún imposible, de la realización de una de esas tomas de posición que sólo tienen lugar en el "espacio de los imposibles" captable desde el "universo de los impensables" para un punto de vista posicionado en la conformidad con lo dado. Es decir que esa acción se plantea como un imposible que es posible desde unas disposiciones que permitan hacer pensable lo impensable para un esquema de pensamiento que se queda atrapado en la lógica de la mítica Ilustración.

3. Una tensión intrínseca

Llegamos así a los últimos trazos de este bosquejo que aquí hemos intentado; en el cual la lectura de "El perseguidor" sobre el fondo provisto por la lógica de la dialéctica de la Ilustración de Horkheimer y Adorno, nos ha permitido des-cubrir una tensión intrínseca a la crítica de materiales artísticos (y, tal vez, a la crítica de todo material cultural, en el sentido más amplio del término). Aun cuando la mirada mantenga su actitud inconformista, a diferencia del conformismo final de Bruno; quien tuvo la "suerte" de poder incluir un nota necrológica sobre Johnny en la segunda edición de su libro, con lo que "la biografía quedó, por decirlo así, completa", proyectándose nuevas traducciones que llevan a que su mujer esté "encantada con la noticia" (40). Aun, decíamos, si nuestra perspectiva mantiene el rechazo por la aceptación de lo dado, si busca construir una trama conceptual crítica que dé cuenta del carácter histórico del presente y sus miserias, aun en ese caso pervive la tensión entre aquella particularidad que busca expresarse en la singularidad de una manifestación artística y su puesta en forma a través de los objetivantes conceptos de nuestra perspectiva. Tensión que, como resulta esperable, ha atravesado todo este trabajo, que parece no poder dejar de conceptualizar las palabras de Bruno, así como éste conceptualiza la música de Johnny. Este ejercicio de lectura nos ha permitido, por un lado, encontrar interesante afinidades entre la actitud propia de la teoría crítica y la del perseguidor; las cuales nos permiten pensar, a la luz de éste, algunas de las problemáticas que aquella presenta. Y, por el otro lado, nos hemos prevenido –al menos– frente a la posibilidad de un nuevo tipo de "conformismo" interno a los fundamentos metódico-conceptuales de la perspectiva crítica; el cual tendría su caso extremo en el sinsentido de un punto de vista crítico que se cierre en un dogmatismo que le impida divisar los límites, los puntos ciegos, de una mirada que a su vez nos permite ver lo que de otra forma permanecería oculto. El develar que en nuestro esfuerzo por aprehender lo distinto en lo cualitativamente singular, introducimos a nuestro pesar una lógica identificante es ya reconocer los puntos ciegos de nuestro tejido conceptual; es empezar a estar inconformes con las categorías sobre las que basamos nuestro edificio teórico. Sin embargo, para iluminar esto no hemos podido evitar una toma de posición que nos lleva a mordernos la cola: hemos intentado señalar una profunda tensión en el interior de una teoría crítica, pero en este camino hemos tenido que asimilar lo cualitativamente único del cuento de Cortázar a nuestro discurso "conceptualizante". Diluyendo el cross al mentón que "El perseguidor" nos pega, en las categorías "racionalizantes" de nuestra inconformista mirada crítica. La Ilustración es totalitaria y nos tiende sus trampas aun en las cosas buenas, como el vestido de Lan; aun cuando perseguimos un "lado de allá" –ese imposible posible– que evidencie la completa relatividad y arbitrariedad del sistema de autoconservación radical como un todo. El recorrido realizado nos ha permitido pensar el papel de la crítica, sus capacidades –que nos habilitan a des-cubrir aconteceres que de otra forma quedarían ocultos bajo su inmediata apariencia fantasmal– y sus limitaciones. Hallando en las mismas categorías que le permiten desgarrar el velo de la inmediatez, los elementos que generan sus puntos ciegos. Esta tensión intrínseca, la problemática que ella plantea, es lo que en este trabajo hemos buscado estudiar.

Notas

- (1) Cortázar, Julio (1959), "El perseguidor", en *Las armas secretas*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.
- (2) Horkheimer, M. y Adorno, Th. W., *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Editorial Trotta, 2001.
- (3) *Ibid.*, pág. 59.
- (4) Horkheimer, M., "Razón y autoconservación", en *Teoría tradicional y teoría crítica*, Barcelona, Paidós, 2000b, pp. 90-91.
- (5) *Ibid.*, pág. 93.
- (6) Horkheimer y Adorno, op. cit., pág. 107.
- (7) Horkheimer, M., *Crítica de la razón instrumental*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1969, pág. 107.
- (8) Horkheimer y Adorno, op. cit., pág. 267.
- (9) *Ibid.*, pág. 63.
- (10) *Ibid.*, pág. 62.
- (11) *Ibid.*, pág. 66.
- (12) *Ibid.*, pág. 79-80.
- (13) *Ibid.*, pág. 70.
- (14) *Ibid.*, pág. 70.
- (15) *Ibid.*, pág. 53.
- (16) Bourdieu, P., *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1998, pág. 388.
- (17) Horkheimer, 200b, op. cit., pág. 117.
- (18) Cortázar, op. cit., pág. 139.
- (19) *Ibid.*, pág. 140.
- (20) *Ibid.*, pág. 145.
- (21) *Ibid.*, pág. 118.
- (22) *Ibid.*, pág. 124.
- (23) Cf. *Ibid.*, pp. 144-145.
- (24) Uno de los ejemplos más impactantes de esta tensión lo constituye el que Bruno no incluya en su libro todas aquellas cosas que Johnny le dice y que para éste son las verdaderamente relevantes; sin embargo, Bruno no puede dejar de escribirlas, de consignarlas en algún lado, y son esas notas las que constituyen el cuento, esa otra cara del libro con que Bruno se presenta en el campo del jazz como "intelectual".
- (25) Cortázar, op. cit., pág. 110.
- (26) Horkheimer y Adorno, op. cit., pág. 63.
- (27) Cf. Horkheimer, M., "Teoría tradicional y teoría crítica" en *Teoría tradicional y teoría crítica*, Barcelona, Paidós, 2000a.
- (28) Horkheimer, M., "La función social de la filosofía" en *Teoría crítica*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1998, pág. 228.
- (29) Cortázar, op. cit., pág. 138.
- (30) *Ibid.*, pág. 124.
- (31) Horkheimer y Adorno, op. cit., pág. 131.
- (32) *Ibid.*, pág. 175.
- (33) Cortázar, op. cit., pág. 124.
- (34) *Ibid.*, pág. 122.
- (35) Véase la particular e interesante lectura que del mito de Odiseo y las sirenas se hace en Horkheimer y Adorno, op. cit., pp. 85 y ss.
- (36) Horkheimer, 200b, op. cit., pp. 116-117.
- (37) Horkheimer y Adorno, op. cit., pág. 285.
- (38) Horkheimer, 2000a, op. cit., pág. 75.
- (39) Bourdieu, P., *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995, pág. 361.
- (40) Cortázar, *Ibid.*, pág. 150.

Bibliografía

Bourdieu, P., *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus, 1998.

Bourdieu, P., *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995.

- Cortázar, Julio (1959), "El perseguidor", en *Las armas secretas*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.
- Horkheimer, M., "Teoría tradicional y teoría crítica" en *Teoría tradicional y teoría crítica*, Barcelona, Paidós, 2000a.
- Horkheimer, M., "La función social de la filosofía" en *Teoría crítica*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1998.
- Horkheimer, M., "Razón y autoconservación", en *Teoría tradicional y teoría crítica*, Barcelona, Paidós, 2000b.
- Horkheimer, M., *Crítica de la razón instrumental*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1969.
- Horkheimer, M. y Adorno, Th. W., *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Editorial Trotta, 2001.

EMILIANO MATÍAS GAMBAROTTA

Es egresado de la carrera de Sociología por la UNLP y docente de la misma Casa de Estudios en las cátedras de Teoría Social Clásica II y Teoría Social Contemporánea A. Cursó estudios de Maestría en el IDAES y se halla cursando estudios de Doctorado en la UBA. En la actualidad se desempeña como becario del CONICET, teniendo por lugar de trabajo el CIMeCS de la FaHCE, UNLP; en ese marco investiga las posibilidades de una perspectiva crítica de la acción y la cultura políticas, con base en los trabajos de la denominada "Escuela de Frankfurt".