

Crimen y crítica

por Américo Cristófalo
(Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN

A partir de “El asesinato considerado como una de las bellas artes”, de Thomas De Quincey, y de “Pluma, lápiz y veneno”, de Oscar Wilde, se indagan los efectos que el concepto de “lo sublime” (tomado en las consideraciones de Burke y Kant) produjo en el debate acerca de la autonomización de la crítica durante el Siglo XIX. Los textos de De Quincey y Wilde recogen la dimensión de “lo sublime” en relación con el asesinato y formulan a partir de él una hipótesis acerca del método y los alcances de la crítica de arte. Este artículo muestra en qué medida el carácter irrepresentable de lo que Burke y Kant llaman lo sublime regresa sobre la conciencia crítica bajo la forma de una nueva apertura del horizonte moral del juicio y busca poner en cuestión la idea de que pueda pensarse una equivalencia entre “soberanía” y “autonomía profesional” de la crítica.

El primero de los artículos de *El asesinato considerado como una de las bellas artes*¹ se publicó en la *Blackwood's Magazine* en 1827; el segundo en 1839 y en la misma revista. El *Post-scriptum*, de 1854, fue publicado en la primera edición de las *Obras Completas*. El “Primer artículo” está precedido por una “Advertencia de un hombre morbosamente virtuoso”. De Quincey imagina una comunidad de “conocedores del asesinato”, una “Sociedad para la Promoción del Asesinato” que después en la transcripción de las conferencias de sus miembros se llama: “el Club”. Para un *tory* como De Quincey, la idea de secta, de hermandad de apólogos del asesinato, evoca, tácita, pero con un matiz de abierta ironía, el contexto histórico político de las sociedades secretas y los clubes jacobinos que el autor de las *Confesiones* condenaba. “Mi virtud —escribe X. Y. Z., el narrador que se limita a dar publicidad a los textos, las conferencias de los miembros como advertencia y llamamiento a la opinión acerca de la ‘horrorosa’ práctica de la secta, compuesta de ‘amateurs’ y ‘dilettantis’ interesados en todo lo relativo al homicidio— no puede permitir que ocurran tales cosas en un país cristiano”.²

El término de comparación histórico teológico de la secta londinense de la primera década del siglo XIX es el mundo pagano, su inclinación por el espectáculo criminal. De Quincey cita a Lactancio para mostrar que en Roma las exigencias del gusto “igualan las del crimen” y que la sola condición de espectador, en el circo asesino, es suficiente para compartir la culpa de quienes empapan la arena pública de sangre. El espectador es cómplice, es culpable. El público, inscripto en la metáfora del círculo de aficionados al crimen, aplaude, admira y solicita premios para el asesino. “Aún no he oído que se acuse a los Caballeros Aficionados de Londres —concluye X. Y. Z.— de *proemia postulavit* (solicitar premios), si bien no hay duda de que a ello contribuyen sus actividades, pero el título mismo de su asociación entraña el *interfectori favit* (aplausos del asesinato), que se expresa en cada una de las líneas de la conferencia que aparece a continuación”.³ El objeto de X. Y. Z, entonces, antes que la denuncia de orientación policial, es un dar a conocer, contra la lógica secreta del círculo, los textos que muestran la fascinación, el goce contemplativo y el aplauso de admiración que entre sus miembros despierta el asesinato.

La introducción a la primera conferencia, dedicada a honrar el caso Williams, célebre asesino que había hecho su “début en el escenario de Ratcliffe Highway” con la matanza de la familia Marr, promueve, siempre bajo un régimen irónico que en sus detalles deriva en comicidad, la idea de que en la misma proporción en que se adelanta en el arte del crimen, debe

¹ En Thomas De Quincey. *Las Confesiones y otros textos*, Barcelona, Barral Editores, 1973, pp. 255-351.

² Ob. cit., p. 256

³ Ob. cit., p. 257

adelantarse también en la lectura crítica del arte de matar. El objeto primario de la Sociedad es la interpretación crítica del asesinato. “El señor Williams —dice el conferencista— ha exaltado para todos nosotros el ideal del asesinato y con ello ha aumentado la dificultad de mi tarea”. La crítica y el asesinato se formulan en un contexto *de pari passu*, de identidad, de correspondencia, de equilibrio inmanente en su marcha. Esta homologación de la crítica con el objeto de la crítica evoca el programa romántico de Jena: la crítica constituida como principio de autorreflexión de la obra, la crítica —como con toda precisión muestra Benjamín en *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*— pensada como inmanencia del objeto, como parte de la totalidad de la obra, que no constituye una forma de limitación o autolimitación exterior a ella, ni sujeta a ella a disposición de reglas previas de construcción, o valorada a partir de la medida en que se ajusta a ese conjunto de reglas. La crítica como forma que esencialmente abarca y despliega un modo de la conciencia, de la autoconciencia de la obra. El fundamento de la crítica romántica es un sistema de complementación, de expansión del germen crítico que procede de la obra y que la obra, en tanto absoluto, ya contiene. “La crítica [romántica] —escribe Benjamin— no es en su intención central, juicio; sino, por un lado, consumación, complementación de la obra; por otro lado, su resolución en el absoluto [...] el valor de la obra depende única y exclusivamente de la cuestión de si hace posible su crítica inmanente o no la hace”.⁴

El crítico *del Asesinato...* requiere para sí un estar a la altura de la perfección de los crímenes de Williams, exigido en la crítica por una condición que pertenece al valor interno, si así puede decirse, a las determinaciones del asesinato, entendido como realización estética. “Como Esquilo o Milton en poesía, como Miguel Ángel en pintura, ha llevado su arte (Williams) hasta un punto de sublimidad colosal que en cierta forma, como observa el Sr. Wordsworth: ha creado el gusto con el cual hay que disfrutarlo”. Los asesinatos de Williams elevados a la categoría de lo sublime introducen un núcleo central: un término de articulación entre arte y crimen. En esa “estética de lo sublime” el crítico, que ve con Wordsworth una relación de contigüidad entre la naturaleza del arte genial y la del crimen, encuentra un medio de asimilación del arte en la naturaleza. El enunciado, que aísla el juicio moral del objeto, así como la naturaleza no admite juicio, está en relación con la analítica kantiana del desinterés cognitivo y ético que implica la contemplación estética: una falta de efecto de verdad de la obra, un modo dado solo al placer de un sujeto autónomo y un arte autónomo. Un arte cuya “finalidad sin fin” es la emoción y donde el placer se vuelve fundamento. El efecto de lo sublime, en la *Indagación sobre lo Sublime y lo Bello*⁵ de Edmund Burke (de 1757), habla de un *delight*, un placer negativo que procede de la suspensión de la amenaza, el terror, la oscuridad y la cercanía de la muerte que duermen en lo sublime de la naturaleza. Es evidente que el motivo concurrente de lo sublime del arte y el asesinato, en la clave irónica en que se lee la voluntad criminal del conferencista, implican una lógica de inversiones que en De Quincey responden negativamente la tentativa de estetización, de asimilación de la naturaleza y el crimen en el arte.

“En este mundo todo tiene dos lados. El asesinato, por ejemplo, puede tomarse por su lado moral y, lo confieso, ése es su lado malo, o bien cabe tratarlo *estéticamente* —como dicen los alemanes—, o sea en relación con el buen gusto”.⁶ De entrada, sin embargo, la fuerza que en el prólogo es de “morbosa virtud”, antagonista de la Sociedad Secreta, muestra que De Quincey, lector inmediato de Coleridge, no apreciaba los matices neopaganos del romanticismo alemán, y muestra también que el “prologuista” se pronuncia en favor de una retórica del juicio. El culpable es culpable, el público que aplaude es cómplice, y el asesinato, un espectáculo comunitario, público. La identidad que el círculo de amigos del crimen construye entre la crítica y el objeto de la crítica resulta de una falacia que no excluye al crítico del peso y la responsabilidad moral del asesinato, y el asesinato —que el conferencista declara no haber

⁴ Walter Benjamin. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 1988, pp. 117-118.

⁵ Edmund Burke. *De lo sublime y lo bello*, Barcelona, Tecnos, 1992.

⁶ Thomas De Quincey. Ob. cit., p. 259

podido jamás practicar— revierte sobre él y lo sitúa delante de un horizonte de inconfesable condena. La morbosa virtud del prologuista entabla, por el contrario, una batalla por la confesión. Quiere vulnerar el carácter secreto de la apología del criminal, y al hacer pública la perfección de los asesinatos de Williams, vulnerar también ese estilo de perfección que requiere del secreto.

“La conferencia” avanza en el sentido de un repertorio de crímenes “literarios” (en Chaucer, en Shakespeare, en Milton), míticos como los crímenes del “Príncipe de la Montaña”, la secta de los *hashishin*, cuyos miembros mataban en la embriaguez de “los paraísos artificiales” del haschís, el asesinato, o el intento de asesinato de grandes filósofos —Spinoza, Leibniz, Hobbes, de quien no se explica que no haya sido asesinado “porque a todas luces se trataba de un espléndido sujeto para el asesinato”—, y los crímenes contemporáneos que alcanzan un mayor grado de perfección en la medida en que imitan precisamente los modelos de la literatura o del mito.

El segundo artículo imprime al texto un tono cómico satírico. Se narra un episodio. “Llego ahora a la cena y al club”:⁷ De Quincey hace evidente lo que más tarde referirá Baudelaire: sátira del mundo de las nuevas religiones, de las nuevas idolatrías pensadas como síntomas de recaída pagana en el mito. “Sapo-en-el-pozo”, un asesino melancólico, demasiado vulgar, enfermo y excéntrico para los críticos que veneran la perfección del crimen, en medio de una cena disparatada, de exaltación comunitaria, “tempestuosa”, tribal, subyugado entre himnos y coros, y pasiones de elevación poética, amenaza a los miembros de la asociación; se diría que está dispuesto a matar, pero los caballeros de la sociedad secreta lo persuaden y lo expulsan del club. La risa despierta a partir de la intención grotesca: los miembros del club, devotos del crimen, retroceden cuando el crimen se presenta como inminencia, aun en medio de la exaltación dionisiaca de la belleza del crimen. En sus *Diarios íntimos*, Baudelaire apuntó: “Se pasan el tiempo hablando de revolución, pero cuando la revolución está en curso salen corriendo”.⁸

En el *Post Scriptum* de 1854, De Quincey escribe:

Quisiera recordar a mis amigables censores que entre los fines y propósitos directos de esta *bagatelle* se cuenta el llegar al borde mismo del horror y de todo lo que en realidad sería lo más repugnante. De hecho, el exceso mismo de la extravagancia sugiere continuamente al lector el carácter aéreo de la especulación y ofrece el medio más seguro para desengañarlo del horror.

De Quincey recurre al sentido paradójico de ese llegar hasta el borde del horror para producir en el lector un efecto de desengaño, de frustración del goce de lo sublime. Y este método, que concibe en la paradoja una vía de desalienación, *un ver el objeto tal como el objeto es*, en el conocido enunciado de Matthew Arnold, esta muy próximo, como veremos, al método moral de Oscar Wilde.

El *Post Scriptum* es una crónica de tres crímenes del Sr. Williams que hacia 1812, en Londres, le “ganaron una reputación brillante” en materia de asesinatos. La historia de Williams termina en suicidio del asesino. De Quincey no alcanza a formular ahí una resolución del tema. Pero en “Los golpes a la puerta en Macbeth”, publicado póstumamente en 1860, puede pensarse como el ensayo de una solución. El instinto criminal muestra “la naturaleza humana en su actitud más abyecta y humillante. Esta actitud no conviene en nada a los fines del poeta. Qué debe hacer? Dirigir el interés hacia el asesino. Nuestra simpatía ha de estar con él (hablo, naturalmente, de una simpatía de compasión [...] no de piedad o aprobación)”.⁹ El crítico recibe una enseñanza del infierno criminal, de sus pasiones de ambición, de venganza y odio. El poeta, el Shakespeare de *Macbeth* en este caso, hace sentir lo inhumano apoderándose de la naturaleza

⁷ Ob. cit., p. 291

⁸ Charles Baudelaire. *Oeuvres Completes*. Paris, Seuil, 1992, p. 632

⁹ Thomas De Quincey. Ob. cit., p. 351

humana del asesino, “la retirada del corazón humano y el ingreso del corazón diabólico”, escribe De Quincey, “pero cuando se ha consumado la obra de las tinieblas, el mundo de las tinieblas pasa como una procesión en las nubes y se oyen los golpes en la puerta, anuncios sonoros de que la reacción ha comenzado, lo humano refluye sobre lo diabólico, el pulso de la vida golpea de nuevo”, y en ese recomenzar, el crítico recibe la clara distinción de la experiencia moral, del “horrible paréntesis” que la había suspendido. Los golpes en la puerta postulan el acceso a la conciencia del crimen, esa conciencia que falta en las consideraciones “estetizantes” del Círculo de los críticos. Y para De Quincey, el acceso de esa conciencia no resulta de la estetización del asesinato sino del despertar de la culpa.

En “Pluma, lápiz y veneno”, incluido en *Intentions*,¹⁰ de 1891, Oscar Wilde se ocupa de la extraña figura de Thomas Griffiths Wainewright (1704-1852). Ensayista, crítico y pintor inglés, colaborador de *Blackwood's Magazine*, de la *Quarterly Review* y de la *London Magazine*. En 1830 aseguró la vida de su cuñada en 18.000 libras, pero al morir, la compañía de seguros no pagó esa suma bajo la sospecha de que Wainewright la había envenenado con estricnina. Detenido en Francia, estuvo seis meses preso, más tarde, ya en Inglaterra, tras descubrirse crímenes anteriores (había matado a su tío, a su suegra), fue juzgado y condenado a reclusión perpetua en las colonias, en Hope Town, Tasmania, donde murió de un ataque de apoplejía. Wilde describe cómo conoció De Quincey a Wainewright en una cena en casa de Charles Lamb, cita lo que escribió precisamente en un ensayo sobre Lamb: “Entre los invitados, todos hombres de letras, tomó asiento un asesino”. Wilde reconstruye en Wainewright la figura del *dandy*, un sujeto que no se deja juzgar por su producción —porque solo los *filisteos*, escribe, juzgan por la producción—, alguien más atento a ser que a producir, que concibe la vida como un arte, y que ve en ella diversos estilos de expresarla. En cuanto crítico, Wilde formula una cuidadosa analogía con el estilo crítico de Walter Pater. Wainewright, como Pater, escribió ensayos sobre *La Gioconda*, el Renacimiento y la poesía francesa medieval. Pero no es en los temas donde Wilde inscribe la comparación. Es sobre todo en el método. Como Pater, Wainewright era un crítico de la impresión. “Se ocupaba principalmente de las impresiones complejas que le había producido una obra de arte, porque es indudable que lo más importante en estética es proporcionarse sensaciones”. La idea de *impresión* que Pater define en la Introducción y el Epílogo de *El Renacimiento*,¹¹ está en relación con el programa “esteticista” de la crítica. La impresión constituye un método en que sujeto y objeto se disuelven en cuanto distinciones formales, al menos en un primer movimiento. El discurso de la crítica deviene prolongación, expansión del sentido del objeto. El crítico ve el objeto en una completa mediación subjetiva. No se separa de él, recibe sensaciones y las articula en una extensión del sentido mismo del objeto. El crítico rescribe. Se mantiene al margen de la argumentación, del juicio y las funciones de mediación. La impresión no representa una vía de conocimiento o juicio del objeto, presupone que el objeto es agente de una traducción, la palabra crítica deviene entonces de una continuidad, toma al objeto en la fugacidad de su encuentro. Esta *tekné* requiere de una valoración del estilo en tanto enervamiento de la subjetividad y de una resolución por lo singular para vencer la amenaza de identidad mecánica con el objeto. El género en que se expresa es el ensayo. Porque el método no persigue ni expresa voluntad de dominio: supone que el crítico, como el artista no son dueños, que no hay un señorío del poeta sobre el poema como tampoco del crítico sobre la obra o sobre el gusto. Lo que arroja el método de la impresión, leído en el *crítico artista* de Wilde, no es finalmente una idea de reconciliación de la conciencia con el mundo de los fenómenos, sino la del carácter irreductible del sujeto en sujeción al lenguaje: la autonomía, la libertad del arte en relación con el orden moral se reduce en Wilde, a pesar o precisamente en virtud de la radicalidad de sus enunciados en favor de la mayor emancipación posible de la obra, a un sistema de paradojas que muestran el límite de esa promesa. Y ese límite está siempre dado en el estilo, en la palabra. Lo que está más allá del

¹⁰ En: Oscar Wilde. *Ensayos y diálogos*, Buenos Aires, Hyspamérica Ediciones, 1985; trad. J. Gómez de la Serna.

¹¹ Walter Pater. *El Renacimiento*, Barcelona, Icaria, 1981.

lenguaje, en esa profusa alienación con la cosa, es el horror.

El concepto de lo sublime tiene aquí otra vez su parte. El ahondamiento en la indistinción, la infinitud que propone el motivo de la impresión, la barbarie de la disolución, la amenaza de un “más allá del lenguaje” y la conciencia de muerte que en la lectura de Burke fundan el sentimiento de lo sublime, empujan hacia un retorno del juicio moral. También Kant, a pesar de la formulación racional de la separación de las facultades, advirtió en lo sublime una categoría que podía pensarse como signo de retorno moral, donde el puro placer de lo bello se vuelve a desplazar en el sentido de una interrogación por los fines. Burke —que en sus *Reflexiones sobre la Revolución Francesa*¹² percibió la voluntad criminal, el terror que contaminaba los acontecimientos revolucionarios— describe en lo sublime una caída de la palabra en la naturaleza, lo infinito del poder absoluto de la naturaleza, un retraimiento, una ausencia de Dios. Lo sublime se funda en un ocultamiento. Es una experiencia de la ambigüedad, un placer, un *delight que* encuentra su indeterminación en el dolor, en la angustia y la inmensidad de lo monstruoso. “Lo sublime —escribe François Lyotard en *Lo inhumano*—¹³ no es otra cosa que el anuncio sacrificial de la ética en el campo estético.” Los golpes en la puerta. El momento en que, tras ese anuncio sacrificial, se regresa con una conciencia, que ya no representa el placer de la imaginación o la sensibilidad, sino la revelación real de la culpa, “un terror reverente”, según la expresión de Wilde.

Richard Ellmann, en su monumental *Oscar Wilde*, muestra el interés que en Wilde despierta la figura del pecador, del criminal. En *El crimen de Lord Arthur Savile*, en *Dorian Gray*, en *El alma del hombre bajo el socialismo*, en *De Profundis*, el motivo del crimen, del asesinato, es recurrente. De Wainwright, como de la angelical figura de Dorian, Wilde dice que el asesinato no prueba nada contra la belleza: “no existe incompatibilidad alguna entre el crimen y la cultura intelectual”. Podría pensárselo como apología del crimen. Sin embargo, la paradoja del pecador en Wilde señala otra convicción. El texto donde con mayor rigor se expone es en *De Profundis*. En las páginas carcelarias en que Wilde describe la figura de Cristo. Wilde piensa que contra la idea de un tiempo determinado por la fijeza del *fatum*, ese tiempo inmóvil de los dioses griegos, el cristianismo construye una temporalidad sujeta a modificaciones. Un tiempo que puede modificar la lógica aplastante del pasado en dirección a la *Vita Nuova*. Para Wilde, la invención más alta del cristianismo está en relación con la experiencia de que el actor de esa modificación del pasado es el criminal, el pecador. La metáfora de la *Vita Nuova*, el contexto de Dante, de Shakespeare y los Evangelios domina la trama del *De Profundis*. La convicción que lo anima es que el conocimiento del lado tenebroso del deseo y la “sublime” injusticia de las pasiones, en cuanto revierten como sufrimiento insoportable, en cuanto irrumpen como desastre de la imaginación, preparan un impacto sobre la conciencia que retorna, traducida, al orden de la ley moral como *Vita Nuova*. El límite del terror sublime es un índice que ilumina las inversiones de la paradoja: es la fuerza que niega el “corazón humano” pero que, al negar, restituye “el reflujó de lo humano sobre lo diabólico”. James Joyce definió con total precisión esas torsiones de Wilde en relación con el pecado. En “Oscar Wilde, el poeta de *Salomé*”, Joyce escribe: “Y aquí encontramos el verdadero pulso del arte de Wilde: el pecado. Se engañó hasta llegar a creer que era el evangelista de un neopaganismo ante un pueblo esclavizado [...] Pero si alguna verdad hay en sus interpretaciones [...], en sus asimilaciones de naturalezas tan extrañas a la suya como la del delincuente con respecto al humilde, esta verdad es, esencialmente, la verdad inherente al alma del catolicismo: que el hombre solo puede llegar al corazón de lo divino a través de esa conciencia de pérdida y lejanía que llamamos pecado”.¹⁴

El valor estético se había vuelto dominante con la caída de las poéticas y retóricas didácticas: la noción moderna de crítica irrumpe como correlato de la declinación de las formas normativas clásicas, su término está establecido en relación con la entrada del público en la escena histórica. El crítico se constituye como mediador, como juez, pero de una escena donde

¹² Edmund Burke. *Reflexiones sobre la Revolución Francesa y otros escritos*, Buenos Aires, Dictio, 1980.

¹³ F. Lyotard. *Lo inhumano*, Buenos Aires, Manantial, 1998.

¹⁴ James Joyce. *Ensayos críticos*, Madrid, Alianza, 1975.

falta la ley; una escena que se limita a representar el intercambio fetichista e instrumental de su práctica. “El crítico artista”, la fórmula que Wilde encuentra cuando languidece la noción de progreso, reabre la interrogación por la funcionalidad de la crítica. Viene a responder por la clausura de las esferas autónomas. Implica, como ya en *De Quincey*, una *reiligación* entre literatura y ley moral que reformula la soberanía de la crítica pero fuera del mercado de las profesiones. En una distancia con el teatro de la acción, en cuya naturaleza Wilde vio el pasaje al crimen. Un modo de enunciar, entonces, que sitúa la crítica en los límites freudianos de lo siniestro, para que la crítica se haga responsable de sus actos, para que regrese a la conciencia del crimen.

BIBLIOGRAFÍA

Arnold, Matthew

1964 *Selected Essays*, London, Oxford University Press.

Baudelaire, Charles

1970 “Los fantasmas de Th. De Quincey”, en *Un comedor de Opio*, Barcelona, Tusquets.

Bell-Villada, Gene

1996 *Art for Art's Sake and Literary Life*, London, University of Nebraska Press.

Benjamin, Walter

1988 *El Concepto de Critica de Arte en el Romanticismo Alemán*, Barcelona, Península.

Burke, Edmund

1992 *De lo sublime y de lo bello*, Barcelona, Tecnos.

Cohen, Philip K.

1978 *The Moral Vision of Oscar Wilde*, New Jersey, Associated University Press.

Eagleton, Terry

1996 *The Function of Criticism*, London, Verso.

Ellmann, Richard

1988 *Oscar Wilde*, New York, Vintage Books.

Ellmann, Richard

1992 *The Critic as Artist*, Chicago, The University of Chicago Press.

Hohendahl, Peter

1982 *The Institution of Criticism*, New York, Cornell University Press.

Hohendahl, Peter

1985 *Building a National Literature*, New York, Cornell University Press.

Kant, Immanuel

1979 *Lo bello y lo sublime*, Madrid, Espasa Calpe.

Kant, Immanuel

1981 *Critica del juicio*, Madrid, Espasa Calpe.

Lyotard, Jean François

1998 *Lo inhumano*, Buenos Aires, Manantial.

Trías, Eugenio

1982 *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Seix Barral.

Williams, Raymond

1982 *Culture and Society*, New York, Columbia University Press.

Wellek, Rene

1978 *Concepts of Criticism*, London, Yale University Press.