

LA TEORÍA Y SUS VENTOSAS

Raúl Ano

Universidade Federal de Santa Catarina

Il n'y aura plus de polémique le jour où les idées ne serviront plus à défendre autre chose qu'elles-mêmes. En attendant, il est probable qu'elle n'a jamais été aussi nécessaire qu'à notre époque, et cela en raison du développement de ce qu'on appelle les "communications de masse".

Jean-François Revel – *Qu'est-ce que la polémique?*
(1964)

Polémica, como se sabe, no es sólo el arte de la guerra sino, como el mismo *Diccionario de Autoridades* confirma, la designación de la Teología dogmática. La Academia española de la lengua, aunque haya registros de principios del s. XVIII, recién recoge el término en 1843. Pero en Francia, *polémique* ya aparece en la voz de un poeta protestante vinculado a la estética barroca, Agrippa d'Aubigné, en 1578, y, por lo tanto, en el contexto de las guerras de religión. Señala la continuación del combate con otras armas, proponiendo algo así como una praxis argumentativa portátil y fulminante, más cómoda que las costumbres lentas o duraderas de la dialéctica clásica, activada siempre para defender el dogma ante la irrupción de estrategias que no se duda en proclamar irrisorias e impertinentes.

Como discurso, la polémica se encuadra en lo que Marc Angenot denomina un entimema, enunciado judicativo que relaciona un fenómeno con un conjunto conceptual, presupuesto, que sin embargo lo determina. El vacío y los silencios son, por lo tanto, inherentes al entimema ya que su correlación entre particulares y universales se da, en la forma de una "cadena de pensamientos" (Nietzsche), en el universo discontinuo del discurso.

Más allá de los discursos presupuestos, el entimema trabaja también con discursos teleológicos pautados por un fin cognitivo, no ya de tipo argumentativo-expositivo, "superior", sino doxológico e inmediato. Pero además de no implicar, como la sátira, una mirada desde lo alto, la polémica supone, en efecto, una complicidad mínima compartida o, como dice Angenot,

Le discours polémique suppose, comme pour l'essai, un milieu topique sous-jacent, c'est-à-dire un terrain commun entre les entreparleurs. En effet, si le discours adverse apparaissait comme irréductible au discours actuel, aucune réfutation n'en serait possible, partant aucun dépassement des thèses en présence—que le discours adverse—incorrect, lacunaire, mal déduit—est justiciable de prémisses communes à partir desquelles il peut être réfuté.

En Brasil, las polémicas pautan la difusión del modernismo así como la canonización del concreto-abstraccionismo. Flora Sussekind las ha criticado, en *Literatura e Vida literária*, con el argumento de configurar una "práctica autoritaria revestida de capa democrática" porque a través de ellas se conquistaría, espureamente, autoridad en el campo intelectual, como si ese campo no viviese justamente de esa dinámica o como si la legitimación no supusiese siempre algún tipo de enfrentamiento. El poeta Cacaso refutó ese argumento de Sussekind en un artículo en que destacó que si en los años de redemocratización hubo, de hecho, polémicas era porque, por otro lado, había también intolerancia.

Sería oportuno, entonces, rescatar aquí la genealogía de cierto debate brasileño sobre las relaciones entre teoría crítica y Estado, con sus peculiares desdoblamientos en la cátedra y en la prensa, que puntúan el último cuarto de siglo. Pondría como marco inaugural de ese diálogo entrecortado las controversias en torno a la crítica y su comprensibilidad, de mediados de los 70, que agitan las Universidades particulares, las más empeñadas, en aquel momento, en la divulgación del estructuralismo y del post-estructuralismo. Uno de los críticos y profesores identificados con esa nueva crítica, Luiz Costa Lima, con irresistible confianza aún en la comunidad operante, abrió su panfleto "Quem tem medo da teoria?" estipulando que

Quando uma comunidade não tem a prática da discussão sempre o uso da linguagem crítica soa como ameaça. Sendo, além do mais, o discurso teórico produto do desdobramento da reflexão crítica, é natural que, naquele tipo de comunidade, seu praticante encontre dentro de si e a seu redor, maiores obstáculos.

para luego preguntarse,

Em suma, que tanto acusa a teoria? Se queremos combater o bom combate—o do estímulo ao conhecimento da literatura—teremos de atacar a teorização presente pelos defeitos que acusa: suas ambiguidades, sua falta de informação em campos indispensáveis, sua dificuldade em aprender a falar *do* texto e não *sobre* o texto. Criticá-la ao fazê-la, ou então demonstrar por que não mais fazê-la. Mas não é isso que atualmente temos visto. Ataca-se a teoria—ou o estruturalismo ou a vanguarda, termos curiosamente tomados como sinônimos—por ser teoria. Procura-se exorcizá-la arrolando-se nomes complicados que lembram aos leitores a dificuldade de compreendê-los. O que estaremos assim na verdade defendendo: a propriedade da poesia para o homem ou a poesia como propriedade de certos homens?"

La respuesta no se hace esperar. Desde el mirador de un sistema sólido y cerrado como la dialéctica clásica, Carlos Nelson Coutinho activa su *pugna verborum* argumentando que Costa Lima no es detentor de exclusividad en el combate contra el irracionalismo. Coutinho reivindica así, con voluntad de monismo,

uma outra teoria da literatura, uma teoria que partindo do fato de ser o objeto literário uma realidade social (...) algo ligado por múltiplos laços *imanes* à totalidade das manifestações da vida humana, afirmava-se conscientemente dependente de uma estética geral e, através dela, de uma concepção filosófica (ou ideológica, se preferirem) tanto da arte quanto da própria realidade em seu conjunto.

Podríamos encuadrar esa actitud en la polémica de retorsión. Tal vez por ello, la tréplica de Costa Lima prefiera no responder directamente a la pregunta de Coutinho, hay alguna teoria con miedo de la práctica?, por la sencilla razón de no ver, en su respuesta, práctica alguna. A su modo, Costa Lima reconoce en Coutinho lo que Barthes llamaba una *ventosa*, no sólo un sujeto que se adhiere con fé y convicción a una creencia, sino el efecto de un lenguaje cuyo enigma consiste en haber transformado un sistema de demistificación en mero aparato de captura por medio del cual "le sujet militant devient le parasite (heureux) d'un type de discours".

En ese sentido, según Barthes, el marxismo ofrecería, tanto como el psicoanálisis, un código de "figuras de sistema" en que la respuesta del otro es automáticamente incluida, en la forma de una resistencia, a argumentos interiores a ese mismo sistema de pensamiento. Así, la resistencia al marxismo se explicaría, por ejemplo, por un argumento de clase. Prudencia estratégica hace que Coutinho no lo use contra Costa Lima, aunque éste sí lo detecte en un discípulo de Coutinho.

En efecto, en artículo posterior, "O bloco do eu sozinho", Costa Lima refuta el análisis de "A mesa" de Carlos Drummond de Andrade, propuesto por Leandro Konder en el volumen colectivo *Realismo e anti-realismo na Literatura Brasileira*, de 1974. No es que Costa Lima persiga una rehabilitación de Drummond, cuyo poema "Exorcismo", publicado por el *Jornal do Brasil* en abril de 1975, demonizando, precisamente, la nueva teoría estructural y post-estructuralista, había irritado a los partidarios de la nueva crítica. En realidad, Costa Lima busca ejemplificar, en la práctica de una lectura marxista, "suas ambiguidades, sua falta de informação em campos indispensáveis, sua dificuldade em aprender a falar *do* texto e não *sobre* o texto".

Es necesario, además, aclarar que la lectura de Konder se organiza sobre las cenizas de polémicas anteriores, que pasaron a denunciar cierto hermetismo (léase Valéry, Mallarmé) de la poesía de Drummond, a partir de *Claro Enigma*, libro que coincide con su distanciamiento del PCB. Es una cuestión espinosa para el modernismo brasileño que se conecta, simultáneamente, con la recuperación contemporizadora de Antonio Candido, ya en los 80, al modular la intransigente economía de trueques simbólicos apuntada por Sérgio Miceli para describir la cooptación estatal de la vanguardia.

Pero la actitud de Konder, sin embargo, no es frontal, como lo fuera, en el pasado, la de Oswaldino Marques, prefiriendo, en cambio, señalar una victoria a largo plazo. A su juicio, "A mesa" afianzaría la victoria del realismo en la poética de Drummond gracias a su capacidad por "representar", "através da mediação de sua 'vivência' do banquete", la nueva realidad social de crisis del mundo patriarcal, añorando, según Konder, las "posibilidades humanas existentes outrora para o desenvolvimento dos indivíduos no interior da família de tipo patriarcal".

Ahora bien, lo grave del argumento de Konder no es sólo la falsa nostalgia romántica que le atribuye a la escena construida por Drummond. Ni siquiera el efecto-ventosa que le señala Costa Lima, en que

o que escapa da linguagem, o seu "conteúdo estético", depende de sua capacidade de representação realista, que é julgada pelo árbitro, o crítico. Este acatará o autor se entre as *idéias* de ambos houver uma possibilidade de acordo. E, através deste acordo, o crítico declara que o autor expressou o que "efetivamente é"! Curioso substancialismo —remata Costa Lima—de uma teoria que se quer transformadora.

Lo grave, a mi juicio, es algo que, sin embargo, empaña la calidad de la lectura marxista emprendida por Konder y que reside en la imposibilidad de ver que "A mesa" es, en efecto, el campo de los intercambios simbólicos del don y, en ese sentido, funciona como una pantalla donde se proyecta una señal, un *tal*, como lo llamaría Barthes, un llamado hueco que provoca en el autor ya no la persistencia de la aplicación disciplinada, el *studium*, sino la sensibilidad compungida por la pérdida, el *punctum*.

En pocas palabras, el poema de Drummond se sitúa, parafraseándolo a Silvano Santiago, entre Marx y Proust. El lado Marx afirma lo que Konder oye, de hecho, la decadencia del mundo rural burgués; pero del lado Proust emerge, asimismo, una nueva política de la imagen, que Konder ignora, y con la que, justamente, todo un conjunto de teóricos ha tratado de salir de las figuras de sistema.

En efecto, diríamos que entre Marx y Proust se planta Guy Debord cuando retoma un juicio de la *Crítica de la filosofía hegeliana del derecho* ("La filosofía no puede realizarse sin abolir al proletariado; el proletariado no puede abolirse sin realizar la filosofía"), y lo reescribe, por *retournement*, diciendo que el dadaísmo y el surrealismo, o sea, Marx y Proust, están vinculados y opuestos entre sí, ya que "le dadaïsme a voulu *supprimer l'art sans le réaliser*; et le surréalisme a voulu *réaliser l'art sans le supprimer*". Supresión y realización son, pues, para los situacionistas, aspectos indisolubles de un (no) más allá (un *dépassement*, dirá Debord, con una palabra de connotativa negatividad gracias a su denegado *pas*) en la institución arte.

Otro tanto se puede pensar de Walter Benjamin, cuyo esfuerzo por conceptualizar un inconsciente óptico es también el de encontrar un entre-lugar entre Marx y Proust. Lo es asimismo Barthes, en la medida en que piensa la imagen como *tal*, un cadáver de la verdad, algo obtuso como la muerte. La imagen (obtusa) se opone entonces al chisme (óbvio) así como el Texto a la Obra, de allí que la imagen sea acefálica y (retomando el Bataille filtrado por Nancy) in-operante, es decir, ajena al juego de la cabeza (*caput*), la racionalización del capital y de lo comunitario.

Recordemos, retornemos, pues, al punto de partida de Costa Lima: cuando una comunidad carece de la práctica de la discusión, el uso del lenguaje crítico siempre suena como amenaza y siendo, además, el discurso teórico un producto del desdoblamiento de la reflexión crítica, es natural que, en ese tipo de comunidad, su practicante encuentre en sí mismo y a su alrededor, mayores obstáculos. Es decir que es el mismo Costa Lima quien se sitúa, no sin problematicidad, entre Marx y Proust.

En efecto, contra Konder, Costa Lima levanta el vacío de la imagen para señalar que "A mesa" no es sino la reconstrucción retrospectiva de una ausencia, la del padre, así como será otra muerte, la de la madre, la que lo lleve a Barthes a teorizar el compungido *punctum*, aquello que *ha sido*, como soporte de la sociedad moderna. El *claro enigma* de uno es la imagen de la *cámara clara* del otro.

Pero, más allá de la oposición, hay todavía complicidad objetiva entre Costa Lima y sus detractores en la medida en que ninguno de ellos no puede no pensar en lo comunitario que los reúne, aun cuando esa reunión sea más fantasmática que la de "A mesa". Vemos claramente allí la punción de la historia, esa fuerza que alborota los lugares. Como dirá más tarde Jacques Rancière,

L'histoire est la promesse d'une omniprésence et d'une toute puissance qui sont en même temps une impuissance à agir sur quelque autre présent que celui de son performance. C'est en définitive cet 'excès de pouvoir' qui se dénonce lui-même comme coupable et invoque la rédemption de l'image nue.

En ese sentido, la desnudez de la imagen de la mesa se completa con un poema que, en el mismo volumen de *Claro enigma*, es su complemento, no ya en el sentido metafísico que

generalmente se le atribuye, sino en la línea de una reflexión sobre la técnica y la reproducción. Me refiero a "A máquina do mundo".

Demostrar por todos lados su inocencia—como lo hace Drummond en sus varios exorcismos, como lo hace Konder con conciencia todavía pesada o incluso Costa Lima, con la liviandad triunfante de lo nuevo—es creer de hecho en una práctica virgen que, una y otra vez, se vuelve culpable por probar, por el revés, su misión sagrada. Se reconoce así, en esa melancolía modernista, de Drummond pero también de Costa Lima, de Konder o incluso de Cacaso, la fórmula que Rancière nos propone para entender al cine, "la morale du cinéma est à l'image de ses fables, contrariée", con lo cual afirmamos que la crítica no pasa de una fábula sin moral.

Costa Lima, sin embargo, defiende la fábula crítica a partir de una moral claramente organizada. Retoma el tópico en una nueva intervención sobre periodismo cultural y prensa alternativa, dos años más tarde, en la que defiende, basándose en una observación del crítico de artes Ronaldo Brito, que la prensa ha encuadrado la cultura en dos vertientes, "variedades" y "ensayos universitarios", lo cual configura una despolitización de la cultura y una banalización de sus propuestas, que llevan a suponer que es más contestatario quien habla de temas prohibidos, lo cual se traduce, primero, en identificación de los revolucionarios sociales con el tradicionalismo artístico, y luego, en mitificación de la Universidad cuando, aún con ánimo de criticarla, se la ve como un espacio donde se desarrollan lenguajes especulativos, siendo que la Institución se ha vuelto un mero apéndice del mercado, tan preocupada con el número de sus alumnos como los medios con sus lectores.

Poco antes, el mismo diario había dado cabida a la intervención de Roberto Ventura, joven profesor que en 1984 escribiría con Flora Sussekind *Cultura e sociedade em Manoel Bonfim*, un ensayo sobre un precursor de las teorías de la dependencia. Ventura denuncia en su intervención en el debate no ya la sofisticación criticada por los marxistas, sino la disolución de modelos nacionales, lo cual generaría un fenómeno de deslumbramiento en la crítica local ante cualquier modelo extranjero que, tan pronto como se lo utiliza, es abandonado. Se esboza así una tendencia que quedará más clara en los caminos ulteriores de cada crítico. Basta pensar en como leerán, hacia el 2000, la obra de Euclides da Cunha: Costa Lima lo hará desde la perspectiva de la mimesis como control del imaginario; Ventura, desde la mira

de una historia cultural que no desdeñará, llegado el caso, la biografía intelectual, para señalar en Canudos la monstruosa *urbs* iletrada, masacrada por el liberalismo.

En la medida en que el debate gira, principalmente, en torno al discurso especializado de la crítica como un obstáculo a la irrestricta accesibilidad masiva, no debe extrañar que la polémica se arrastre en los 80 a través del lugar concedido a la erudición. Tras una polémica con Marilena Chaui en torno al plagio, José Guilherme Merquior se lanzará entonces a una "Apología pro eruditione", argumentando que el saber no está reñido con el comprender, razón por la cual erudición y progreso científico no son antagonistas. El verdadero antagonista, para Merquior, es el pedante:

*A pedantocracia é um mecanismo de defesa: é o escudo de insegurança que medra sobre a nova cleresia universitária, entre o professorado humanístico tornado legião sem preparo satisfatório—tão despreparado, na realidade, que chega a ingressar no, e sair do, curso superior sem possuir ao menos aquela cultura geral de que vinhamos falando. Na sua insegurança, é natural que os *idiots savants* (mais *idiots* que *savants*) que compõem tão larga parte dos corpos docentes da universidade inchada se refugiem na sacralização do Método e do jargão, mas tentem desmoralizar todas aquelas técnicas tradicionais de pesquisa e erudição que sua incultura não lhes permite dominar.*

Tamaño defensa de la filología tradicional se volverá más clara e incisiva algunos años más tarde, cuando el mismo Merquir reuna el conjunto de sus ensayos periodísticos de 1964 a 1989 en un libro. Inconformado con la reseña de *Crítica* publicada en la *Folha de S. Paulo* y firmada por un estudiante de doctorado en filosofía de la USP, a la que juzga bisoña y reductora, Merquior ejemplifica la ignorancia universitaria diciendo que, en la entrevista que la acompaña, se le atribuye el epigrama "Não quero ler sobre metástase; só quero ler sobre 'metástasis'", cuando, en realidad, él habría dicho *Metastasio*. Desde la perspectiva de Merquior, el episodio se vuelve síntoma inequívoco de un reiterado diagnóstico:

Aparentemente o entrevistador não conhece o personagem, apesar de se tratar de um poeta central na evolução do gosto literário e musical do século 18. Poeta, aliás, bastante conhecido e examinado por Antonio Candido. Será

que também não o lêem, meu Deus? No Brasil, a incapacidade de admirar está sempre ligada à pura e simples ignorância.

El editor del suplemento, y ocasional reportero, no era otro que Bernardo Carvalho, enseguida aclamado como uno de los más sólidos narradores de los años 90. Su respuesta a Merquior contesta el conservadorismo del crítico, basándose en parte en los mismos argumentos que, casi 50 años antes, Mário de Andrade había desarrollado en "Amor e medo" para no admirar a Machado de Assis, autor a quien Merquior, en el plano de la erudición, no duda en equiparar a Joyce, Musil o Borges. La respuesta de Carvalho, centrada en aspectos éticos que devienen políticos, sólo se refiere, oblicuamente, a la presencia de Candido, desdeñando así la provocación lanzada por Merquior para atizar el provincianismo, lo cual subraya, elocuentemente, hasta qué punto es estructural a la polémica el plus de goce asociado al poder.

Pero es ese carácter pulsional lo que estalla con toda fuerza más adelante, en pleno proceso de reconfiguración neoliberal de la escena pública, en la polémica que sostienen Maria Sylvia de Carvalho Franco y José Aníbal. Ella, profesora de Filosofía en la USP y luego en la UNICAMP, autora de *Homens livres na ordem escravocrata*, se había animado a refutar, en solitario, la tesis de las "ideas fuera de lugar" de Roberto Schwarz, con el argumento de inexistencia de inadecuación entre liberalismo y esclavitud. A su juicio, lo que pautas al capitalismo es, por el contrario, un desarrollo desigual y combinado. José Aníbal, por su lado, era, en aquel momento, secretario de Ciencia y Tecnología del estado de San Pablo y pasaría a ser, más tarde, como jefe de la bancada oficial en el Congreso, la cara del gobierno Fernando Henrique Cardoso (discretamente apoyado por Schwarz, antiguo compañero de Cardoso en el seminario marxista de los 60).

A partir de una provocación que, nuevamente, implica el nombre del contrincante, Maria Sylvia responde en "Elogio da loucura", desdoblando la *moria* no sólo como un estado ético sino como una acusación dictatorial, recordando el caso de las Madres de Plaza de Mayo. El centro de la argumentación de Maria Sylvia es un alegato en favor de la teoría como práctica política:

O trabalho da teoria, o acúmulo e o uso judicioso do conhecimento, a prática desvinculada da imediatez são os instrumentos capazes de enfrentar a

violência dos interesses lucrativos acoplados à cobiça dos poderes públicos. Enquanto isso, nossos governantes fecham o campo do saber, transpondo para nossa época o programa colonial de d. Maria, a Louca.

Aníbal me aponta como exemplo de corporativismo reacionário. Quem mais corporativista, no pior sentido, que o grupo alçado ao poder graças a fortíssimo 'esprit de corps' que postou os 'compagnons' nas posições-chaves? Muitos deles—todos progressistas, alardeando lutar contra a ditadura—cuidaram atentamente, no Chile, de suas carreiras e ligações internacionais, ou trataram 'bel et bien' de suas vidinhas em Paris. Passaram longe deles as vigílias para que colegas e estudantes não fossem presos sem deixar rastros, nunca deram aula com o Dops presente, ou acudiram quem sofria nas prisões, ou tiveram de recolher e valorizar o que deles restava de dignidade, inteligência e esperança de trabalho, nada sabem do esforço diuturno para manter aberto um espaço de reflexão e crítica.

Paradójamente, el trabajo de la teoría, el uso juicioso del saber y la práctica desvinculada de la inmediatez son también los instrumentos reivindicados por cierto modernismo reactivo para enfrentar la emergencia de nuevos paradigmas críticos y nuevas políticas de la teoría. Esta vez, a diferencia de los 60, la crítica funciona, como figura de sistema (Barthes), con inocultable nostalgia por "um conceito forte de literatura como houve nos dois últimos séculos e como ainda havia na alta modernidade literária", y pasa a sindicarse como enemigo a la desconstrucción, a la que se acusa de haber tergiversado las propuestas estructuralistas en beneficio de los estudios culturales, en obediencia a un principio paranoico modernista. Olvida, o simula olvidar, que, para Barthes, "le texte est à la fois posé et déçu", o que para el Derrida de *La farmacia de Platon*, "un texte n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu". Y más, que esa ley y esa regla no se entregan jamás, a un *presente*, a no ser al precio de nombrar una percepción, es decir, una implicación entre el texto y su lector, entre el presente y la presencia. Por eso, aun cuando haya un tono confesional en su discurso, no es posible decir que esa posición crítica sea radical, al afirmar que

Propostas como a da morte do sujeito, do descentramento e da escritura e da crítica-escritura (que eu mesma teorizei e defendi há 20 anos) tiveram

efeitos positivos. Elas puseram em xeque as autoridades opressoras, abriram caminhos para novos gêneros, para as literaturas emergentes e para a cultura de massa.

Mas estas propostas também tiveram efeitos perversos: foram assimiladas como criatividade espontânea, como dispensa de qualquer competência ou formação, como irresponsabilidade autoral, como desprezo pela tradição e pela alta cultura. Além disso, a generalização anônima do texto, a abolição de gêneros e hierarquias servem aos interesses da informática, da globalização econômica e da indústria cultural, que necessitam de produtos transnacionais com rótulos novos, uma espécie de 'moda mix' na cultura e nas artes.

No muy distante de ésa es la actual posición de Luiz Costa Lima, para quien la crítica también se transformó em "o lugar das perplexidades ou [como] uma área de vale-tudo", alternativas ambas impotentizadoras de la acción, ya que, en lugar de problematizar el presente, la perplejidad lleva al desconcierto, así como la mezcla indiscriminada, al desdén aristocrático. Ambas posiciones ilustran tanto la dificultad de lidiar con la caída de la trascendencia, es decir, un universal que de certeza y estabilidad al juicio, como la imposibilidad de, al contrario, concebir la ruptura como una separación crítica contingente, es decir, en resumen, que ambas exhiben la resistencia a pensar la contradicción, no ya en términos de disyuntiva necesaria, sino de paradoja o, en otras palabras, de inmanencia absoluta. La aporía de esa pertinencia afirma, de un lado, que la literatura nada puede saber de lo que ocurrió, del *ça a été*, pero, del otro, nos dice que la literatura es, en efecto, una forma de conocimiento.

La contradicción y la indecibilidad que se le reconocen a la metarepresentación nos podrían llevar así a la alternativa de unos estudios culturales (im) populares, en la línea de Kraniauskas o Beasley-Murray, aunque, en definitiva, nos hagan sospechar, en virtud de las paradojas vinculadas a lo popular (Agamben) o a lo comunitario (Nancy), de la vitalidad misma de aquella idea primigenia de Costa Lima, la de que cuando una comunidad carece de la práctica de la discusión, el uso del lenguaje crítico siempre suena como amenaza y por ser el discurso teórico un producto del desdoblamiento de la reflexión crítica, es natural, decía Costa Lima, que, en ese tipo de comunidad, el crítico encuentre en sí mismo y a su

alrededor, enormes obstáculos, idea que sólo llevaba agua a un molino hoy desactivado, el del intelectual como legislador y árbitro del gusto.

Las posiciones del universalismo crítico, que denuncian los funerales de la crítica como efecto perverso de la muerte del autor, son estrategias en que el crítico aún opera como el parásito (feliz) de un tipo de discurso desimplicado. No dejan de ser, hoy día, las nuevas ventosas de ese debate.

Durante el alto modernismo, se solía calificar una polémica de *mordant*. Marcel Duchamp, un polemista nato sin ninguna polémica auestas, llegó a hacer un *ready-made* que consiste en un peine de aluminio. La pieza se llama *Peigne*, nombre que alude, ambivalentemente, a la pintura (*je peigne= yo pinto*) pero también a la no-pintura (*que je peigne= exhortación que podríamos traducir al modo de Isidoro Funes, "yo no tengo derecho a pronunciar ese verbo sagrado, sólo un hombre en la tierra tuvo derecho y ese hombre ha muerto"*). Duchamp llamaba a su *peigne* un *mordant physique*, porque es natural *classer les peigns par le nombre de leur dents*, lo cual configura una forma oblicua de decir que la pintura es tan posible como imposible. Podríamos extrapolar la lección de Duchamp y decir que la polémica hoy es un *mordant physique*, una bisagra en el tiempo, que nos demuestra su recurrente (im)posibilidad.