

INVITADO DE HONOR

Reflexiones en torno a la crítica literaria

Arturo Echavarría Ferrari, Ph. D.

Profesor Emérito

Universidad de Puerto Rico

Correo electrónico: aechavarri@gmail.com

De las muchas conversaciones que sostuve en Cambridge, Massachusetts, con Raimundo Lida, mi maestro, sobre la literatura y sobre el oficio del crítico literario, una suscitó en mí una impresión que nunca se ha borrado en mi memoria y cuyo justo valor y complejidad sólo pude aquilatar años después. En el contexto de aquella conversación, a fines de la década de los sesenta, la propuesta que enunció Lida me pareció atinada y relativamente sencilla; fue después que sentí la necesidad de reconsiderarla y de adecuar su sentido a las tareas que ahora tenía a la mano. En el curso de la conversación aludida, luego de advertir Lida “que no nos podíamos quedar con Warren y Wellek”, refiriéndose al famoso tratado *Theory of Literature*, me instó a que indagara en torno a nuevos modos de hacer crítica literaria. En lo que a él se refería, no vislumbraba ninguna alternativa de reciente elaboración que de momento le satisficiera. Luego añadió lo siguiente: el texto crítico debiera funcionar como un espejo que refleje el texto literario, y el texto literario, a su vez, como un espacio escrito que reflejara el comentario crítico. Esa relación especular, el reflejo recíproco, apuntaba, entre otras cosas, a algo que tanto él como yo entendíamos que era fundamental en lo relativo al modo de ser del comentario crítico. Se refería a la primacía de la obra literaria, del texto mismo, sobre toda otra consideración, ya sea metodológica o práctica, que sirviera de instrumento a aquel que se disponía a comentarla.

Con los años surgieron otras interrogantes. Entre ellas, la importancia de la ubicación del crítico respecto del texto artístico. ¿Era el

comentarista un mero observador neutro, en cierto modo atemporal y por ello operando al margen de la historia? ¿Era el texto literario, por otra parte, una manifestación de índole lingüística, fija e inamovible, una suerte de isla en medio de un río que fluye en torno suyo? ¿Qué relación había entre aquellas manifestaciones, producto del crítico y del escritor, con el mundo que nos tocaba vivir?

Enumero estas tres preguntas, pero podría enumerar muchas otras que no es posible atender aquí. Antes de proseguir, acaso sería preciso aclarar algo relacionado con lo que podríamos llamar la constitución misma del crítico. Estoy cada día más convencido de que, en la época actual, el crítico literario no sólo es hijo de los tiempos, sino que es hijo, sobre todo, de las universidades donde se formó.

Llegué al mundo de la literatura relativamente tarde. Mi formación universitaria en la Universidad de Johns Hopkins había sido en las ciencias biológicas y la bioquímica, en eso que llaman las “ciencias duras”. Cuando a mediados de los años 50 decidí que aquel no era mi mundo y pasé al de los estudios literarios, predominaba en esa rama lo que se denomina el “New Criticism”. Esta “nueva crítica”, como es sabido, se fundamenta, entre otras cosas, en la noción de que el texto literario es un constructo verbal autónomo, sin relación alguna con el mundo “externo”. El modo de abordar la obra literaria consiste, desde un punto de vista crítico, en una práctica que se llaman en inglés el “close reading”; por decirlo de algún modo en español: la lectura detenida y minuciosa. De esa lectura atenta se deriva también una suerte de “experiencia” cuya raíz está en el texto mismo y que es efecto de su interacción con el lector. Los orígenes de este modo de ver la literatura se remontan a T. S. Eliot y sus más famosos expositores son I. A. Richards, William Empson y F. R. Leavis en Inglaterra, y Allen Tate, John Crowe Ransom, R. P. Blackmur y René Wellek en Estados Unidos. También se hacían sentir en aquellas aulas rezagos de las nociones de “tiempo” y “espacio” en el texto literario que exponía Georges Poulet, quien pertenecía a la Escuela de Ginebra. Poulet había enseñado varios años en Johns Hopkins en calidad de Profesor Invitado. Por último, no faltaba la presencia, aún viva, literalmente, de la estilística alemana encarnada en Baltimore nada menos que en la imponente figura de Leo Spitzer. Spitzer se había jubilado, pero se-

guía acudiendo a la universidad, con chaqueta negra y cuello duro, y como dijo Dámaso Alonso –no sé si con un espíritu de benevolencia– con su “melena de sabio internacional”. Aún mantenía su oficina en el recinto universitario y, además, daba conferencias. Tuve la suerte de poder asistir a la última que dictó, semanas antes de su muerte, sobre la *Aspasia* de Leopardi.

Pero fue la práctica enunciada por el “New Criticism” la que me impresionó de modo muy especial. Aún estoy persuadido de la importancia de considerar el texto literario en sí como orbe de lenguaje y la necesidad de una lectura minuciosa (“close reading”) como fundamentos de la gestión crítica. Sin embargo, y ya abundaré un poco más sobre ello, con el transcurrir de los años me fui persuadiendo de que la noción de un texto rigurosamente autónomo, al margen de la historia, la filosofía y los entornos culturales, era poco sostenible. En la mayoría de los casos, los significados posibles de una obra están vinculados o de algún modo responden a esas circunstancias. No creo que sea posible considerar estas disciplinas y circunstancias como meramente periféricas o impertinentes.

De Baltimore pasé a Cambridge (Massachusetts). El panorama en Harvard era distinto y, ciertamente, muy diverso. Los tres maestros que dirigían los estudios de postgrado (Raimundo Lida, Stephen Gilman y Juan Marichal) no compartían una visión común del fenómeno literario, y, por tanto, tenían nociones distintas de lo que era la gestión que habría de realizar el crítico. Dije distintas, pero los alumnos nunca percibimos que las posturas a las que aludo en lo tocante a la práctica crítica fueran fundamentalmente incompatibles. Lida, discípulo de Amado Alonso, tenía una sólida formación lingüística y filosófica (redactó estudios sobre George Santayana y la teoría del lenguaje en la obra de Henri Bergson), y había entrado, también, en contacto con la estilística derivada de Charles Bally y la escuela alemana, uno de cuyos parangones era justamente Spitzer. Creía, además, que todo comentario crítico debía responder a un análisis extremadamente riguroso y que el árbitro final de las propuestas del estudioso tenía que ser el texto mismo. Por otro lado, Stephen Gilman uno de los discípulos más distinguidos de Américo Castro, entendía que el pleno significado del texto literario dependía en gran medida del mundo histórico,

social y conceptual que lo rodeaba. Pero esta postura, que no respondía ni a un biografismo simple ni a un historicismo rudimentario, no impedía el que Gilman estuviera al tanto y se interesara por manifestaciones afines a otras posturas teóricas de cosecha reciente, como lo era la obra de Käthe Hamburger [*Der Logik der Dichtung*, 1957], que versaba —antes del auge del estructuralismo y la narratología— sobre la teoría de los géneros literarios y la teoría de la narrativa. Por último, Juan Marichal se interesaba por la historia de las ideas y su relación con la obra literaria. Si tuviera que destacar una impresión que, de modo general, resumiera lo que experimenté durante esos primeros años en Cambridge, privilegiaría la libertad que aquellos maestros me otorgaron para que fuera yo quien escogiera el modo más apropiado para acercarme a un texto literario. Es de destacar, también, el llamado a estar atento a los peligros del dogmatismo y la rigidez teórica. Ambas posturas, queda claro, podrían menoscabar el oficio del crítico literario.

Luego me trasladé a París, donde se estaban gestando ideas nuevas respecto de la teoría y la práctica de la literatura. Además, como se sabe, la ciudad se había convertido en la sede privilegiada de la entonces nueva narrativa hispanoamericana. Llegué a París en el 1967 y me mantuve allí y en sus alrededores hasta mediados de 1968, año en que me trasladé a Ginebra. Experimenté de primera mano el mayo de 1968 (una experiencia difícil de olvidar) y también experimenté de cerca el auge del estructuralismo francés. Eran los tiempos del estrellato de Foucault, los formalistas rusos en crítica literaria, el de Roland Barthes y el nombre de Gérard Genette empezaba a sonar. *Critique et vérité* de Barthes se había publicado hacía relativamente poco y aún reverberaban en la ciudad los vítores y los anatemas de uno y otro bando. También estaba muy activo el grupo Tel Quel, muy adepto a las polémicas, las adhesiones y las excomuniones [recuerdo vivamente la sonada diatriba contra Jean-Pierre Faye]. Severo Sarduy, con quien había trabado amistad y quien acababa de publicar *Écrit en dansant* (*De dónde son los cantantes*), se sentía muy a gusto entre ellos. Logré asistir al seminario sobre la novela *Sarrazine* de Balzac (el que culminó en el estudio S/Z) que, si no recuerdo mal, Barthes dictaba en l'École Pratique des Hautes Etudes. En esos momentos, Barthes era una suer-

te de astro solar en el campo literario. En la sala de la École Pratique había de todo: desde los recién venidos del trópico (como yo) hasta escritores ya muy reconocidos. Dos filas más allá de donde me sentaba se divisaba la calva –valga la cacofonía– de Italo Calvino.

En un principio todo aquello me cautivó. La noción de que el estudio de la literatura pudiera reducirse a esquemas claramente delineados, donde el significado (“meaning”) del texto literario no provenía de una condición “inmanente”, escurridiza y difícil de definir, sino que se generaba –la idea originaria, ya se sabe, venía de lejos, de la lingüística de Saussure– por una serie de oposiciones dentro de un sistema bien establecido, me pareció de veras estimulante. Algo de aquello dialogaba con viejos rezagos que tenían su origen en mi formación en las ciencias naturales. Y también, algunos aspectos de esas nuevas teorías relativas a la crítica, se acomodaban sin gran dificultad con cosas que ya conocía. A veces, la *nouvelle critique* francesa no me parecía tan *nouvelle* como la proclaman algunos de los colegas franceses. Ciertas nociones fundamentales me recordaban al New Criticism, del que algo había aprendido tantos años antes, en una geografía ciertamente muy distante del 6^o *arrondissement* de París. Por ejemplo: la importancia de la autonomía del texto literario; la noción del poema o del relato como una manifestación estrictamente verbal/lingüística.

A la larga, cuando me adentré progresivamente en aquel pensamiento brillante y seductor, algunas dudas comenzaron a inquietarme. Lo primero, curiosamente, la concepción de la crítica como una “ciencia de la literatura”. Ya sabemos lo ocurrido, sobre todo en las décadas más recientes, en torno a esa noción aplicada a actividades que en rigor pertenecen al campo de las artes, y lo relativo que ahora se considera la noción misma de “ciencias humanas”. Lo segundo, y acaso lo de mayor peso: la preponderancia, siempre en aumento, de la metodología por sobre la materia objeto de estudio y, sobre todo, el desdén por el “contenido”. El estructuralismo, como ha declarado Terry Eagleton (*Literary Theory*, 1983), es un método *analítico* y no *valorativo*; digo no valorativo en el sentido de que no se interesa por indagar lo que hay de valioso, desde un punto de vista estético, en el texto que está bajo examen. Sé que exagero en algo, pero se podría decir que los procedimientos analíticos de este recurso crítico se pueden

aplicar sin menoscabo, digamos, a *Ana Karénina* y a *Blanca Nieves*. Es posible, por medio de este tipo de examen, establecer el sistema de relaciones internas formales de estos dos textos, el modo en que interactúan y generan significado, pero esta suerte de análisis no está diseñado para darnos una idea razonable del abismo estético que separa la novela de Tolstoi del cuento de hadas. Por último, la rigidez, lindando en ocasiones con el dogmatismo, que se hace sentir en la metodología a la que aludo comenzó a pesar en mí de modo negativo.

Con todo, existen nociones que siguen siendo extremadamente útiles mucho después de que las metodologías han dejado de tener preeminencia y las capillas han cerrado sus puertas a los feligreses. La concepción de la literatura como sistema, me parece, es de verdadera importancia. Como también es útil la noción de la obra literaria como fenómeno verbal que es susceptible de un análisis en el que predomina el carácter auto-reflexivo del texto. Añado: de algunos textos, no de todos.

Y esto me lleva a lo que quizá sea el centro –nada inefable, por cierto– del curso de estas reflexiones. Lo que he aprendido en el transcurso de estas incursiones es que cada autor, y muchas veces, cada obra, pide un acercamiento afin a su propia naturaleza. Es decir, que no hay un método único, mucho menos fundamentado en pretensiones científicas, que pueda aplicarse indiscriminadamente a un corpus literario. Que eso que llamamos “valor literario”, es decir, el que haya obras maestras, obras mediocres y otras que no pasan de ser panfletos o balbuceos ineptos, depende en gran medida de algo que es difícil de definir y que, subjetivo o no, existe. Ese “algo” está relacionado con la intuición, o si se quiere, con la sensibilidad literaria del crítico o del lector avisado; también a un largo entrenamiento y a lecturas variadas y cuantiosas. Asimismo aprendí, con Gérard Genette y Julia Kristeva (y, naturalmente, de Bajtín), algo que quizá es, o debería ser, una de las nociones fundamentales de la crítica en estos últimos tiempos. Aludo al hecho de que no es posible leer un autor o un corpus literario aisladamente. La noción de una obra como fenómeno totalmente aislado no responde a lo que podríamos llamar una realidad literaria. Todo texto es, en rigor, una red de textos, es decir, se genera y se recibe mediando una serie de transformaciones

intertextuales. Pero es de advertir que la serie de obras que componen la red intertextual en rigor no tienen que pertenecer únicamente a eso que llamamos “literatura”: la filosofía, la historia, la psicología, e incluso los eventos cotidianos, entre otros, forman parte también de ese entramado. Por último, al considerar un texto literario se precisa considerar quién escribe, para quién escribe, desde dónde escribe y desde dónde, a su vez, escribe el crítico que redacta estas mismas páginas. Esta última propuesta está emparentada con una de Edward Said (*The World, the Text and the Critic*) que cada día me parece más pertinente, la noción de “worldliness” (aquello que está “enraizado en el mundo” / “enraizado en las circunstancias” / en el sentido literal del término, *mundano*). Sería preciso añadir que, en su momento, algunos aspectos de los estudios poscoloniales también me han sido útiles.

Cuando me acerqué a la obra de Borges, a la que he dedicado buena parte de mi vida, lo hice como con Rubén Darío, con Carpentier, con Carlos Fuentes, con García Márquez: dejando que la obra, por decirlo así, me hablara. Muchas veces me hablaba, y yo, a mi vez, preguntaba. Ese diálogo, que en tantas ocasiones en lo relativo a Borges desembocaba en incertidumbres, cuando no en un total desvarío, paulatinamente me permitió vislumbrar que el corpus borgiano articulaba una visión coherente en torno a la naturaleza del lenguaje, de sus posibilidades y límites. Esta concepción de la naturaleza del lenguaje, a su vez, fundamenta un modo de entender la literatura de tal modo que es lícito pensar, me parece, que Borges esboza una “teoría” de la literatura. La preocupación por la naturaleza de la literatura y, sobre todo de su piedra de toque, la naturaleza del lenguaje, remiten a varios filósofos europeos, algunos asociados a los empiristas ingleses, y a otros pertenecientes al ámbito centroeuropeo de entreguerras, en especial, el filósofo y crítico del lenguaje Fritz Mauthner, cuya obra Borges ha confesado haber leído y releído y “abrumado de notas” a lo largo de su vida. Se precisaba, pues, leer a Borges tomando como punto de referencia una serie de consideraciones especulativas y teóricas, que él había ido articulando en su propia obra. En el proceso de elaborar ese estudio, no apelé directamente a ninguna de las escuelas que conocía. De mis años de aprendizaje, tomé lo que estimaba útil y

dejé de lado lo que entendía que, en esas circunstancias, era inoperante. Pero debo aclarar que el estudio que, revisado y ampliado se transformó en libro, constituía una visión de la obra que sería preciso calificar de auto-referencial.

Continué estudiando a Borges, pero algo me decía que el examen de la obra desde un punto de vista exclusivamente auto-referencial no era del todo suficiente. Quedaban muchas incógnitas aún por atender. Para esa época unos pocos estudiosos, entre ellos Daniel Balderston, señalaron la importancia de los referentes históricos en los relatos del argentino, circunstancia que se había estado desatendiendo en los trabajos publicados hasta la fecha. Hacía tiempo que venía sospechando que esa dimensión, que algunos críticos llaman “material”, tenía una importancia nada desdeñable. Una vez puesto en práctica este acercamiento, los estudios lograron sacar a la luz aspectos recónditos de los relatos que, en ocasiones, facilitaban lecturas alternas y generaban nuevos significados. Los análisis publicados en *El arte de la jardinería china en Borges y otros estudios* (2006) dan testimonio de este tipo de acercamiento a la obra literaria.

Mi apreciación actual es que un recurso no invalida el otro, sino que, en muchos casos, se complementan. Pero lo cierto es que el acercamiento al estudio de un texto literario que toma en consideración los contextos históricos y culturales de la obra y del autor, me apasiona ahora de manera especial. Algo nos dice ese acercamiento de los caminos misteriosos por los cuales el texto literario entra en contacto con eso que llamamos “realidad”. Esos dos textos a los que aludí al principio –el texto crítico y el literario–, que deberían reflejarse mutuamente, como había sugerido Raimundo Lida, están emplazados, además de en una larga tradición inserta en el orbe de la literatura, en una serie de circunstancias que pertenecen al mundo. Y ello merece nuestra atención. Porque si en rigor la literatura, salvo en contadísimas ocasiones, no cambia el mundo, la literatura ciertamente, y de ello no me cabe la menor duda, cambia el modo de percibir el mundo¹.

¹ Una versión más extensa, con variantes, aparecerá en *El libro y sus circunstancias: Homenaje a Klaus Dieter Vervuert* (In memoriam); Iberoamericana-Vervuert Verlag, en prensa.