

(2)

EL ENSAYO Y LA CRITICA EN LA AMERICA HISPANICA

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL
Yale University

Aunque es un lugar común afirmar que no existe la crítica en la literatura de la América hispánica, o que, cuando existe, funciona en condiciones muy limitadas y no tiene casi repercusión fuera del ámbito de los especialistas, quisiera sostener aquí, en cambio, que la crítica literaria (y el ensayo, más general, que con ella se vincula) es uno de los géneros que no sólo existe actualmente, ha existido en el pasado y (espero) continuará existiendo en la literatura de nuestra América, sino que en todos los tiempos ha demostrado ser poseedora de muy buena salud.

En buena medida la posición de los escépticos o negadores se basa en una confusión muy corriente: tomar como crítica lo que no es tal. Es decir: la gacetilla más o menos anónima que suele publicarse en los periódicos; la reseña, apresurada o malévola, de quienes están más preocupados de su promoción, o de la promoción de una causa que tal vez creen justa, que de ser realmente críticos; el malhumor sistematizado de personas que se sienten realmente "creadores" y que recurren a la crítica (actividad que les parece subalterna) sólo para ventilar fracasos o rencores. Esas formas de la "crítica" empiezan por carecer de la condición fundamental del género: ser precisamente "críticas". O sea: analíticas, documentadas, precisas. Tanto unas como otras abundan en estrategias y escamoteos, en generalizaciones galopantes, en omisión culpable de vastas zonas de la obra, u autores, que se proponen examinar. Ninguna de estas formas merece siquiera el análisis. En la crítica, como género literario, ocupan el mismo lugar que las novelas de Corín Tellado en el panorama de la narrativa de habla española.

Sin embargo, debido a su difusión en periódicos, revistas, radio o televisión, estas formas bastardas suelen ser más leídas o escuchadas que las formas legítimas. De ahí que muchos creadores se refieran a ellas cuando atacan a la crítica, o se quejan de ser atacados por ésta. De ahí, también, que cuando se habla de la inexistencia de la crítica en la América hispánica se ponga el acento en estas formas subalternas, cuya mera existencia decreta aparentemente la inexistencia del género. Pero no conviene fomentar equívocos. Esas formas de crítica no son la crítica.

Quiero advertir, por las dudas, que no es imprescindible que la crítica periodística, o televisiva, sea mediocre o malintencionada. Grandes escritores la han practicado, desde Samuel Johnson y Sainte-Beuve hasta nuestro Jorge Luis Borges. Las colaboraciones de este último para la revista femenina, *El Hogar*, publicadas en Buenos Aires hacia 1936, son un modelo de crítica periodística, crítica de gaceta, crítica sobre todo informativa. Pero la existencia de grandes nombres en estas formas secundarias no garantiza su calidad general.

Por eso mismo, quiero insistir en este hecho: la crítica rara vez suele manifestarse en los medios masivos de comunicación. Si alguna vez aparece allí, es por excepción. Los medios masivos se ocupan más de la propaganda (positiva o negativa) que de la función esencial de la crítica: el análisis, la valoración, la re-creación de un modelo intelectual de la obra poética. Esta forma de crítica (la única que merece consideración como género literario) es la que ha sido ilustrada en nuestra América por algunos creadores de singular originalidad.

Ya es evidente la existencia de una tradición crítica hispano-americana que nace con don Andrés Bello en los años de transición entre el neoclasicismo y el romanticismo, y se prolonga hasta nuestros días a través de figuras tan representativas como Domingo Faustino Sarmiento y Juan María Gutiérrez, dos maestros de la crítica romántica; como José Martí, Rubén Darío y José Enrique Rodó, que ilustran la creación y la crítica del modernismo; como Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges y Octavio Paz, que recogen esa herencia y la enriquecen con perspectivas contemporáneas.

La tradición que todos ellos ilustran se inscribe naturalmente en la de las letras europeas de este último siglo y medio. Ninguno de estos escritores reniega de la obra realizada en España y en Francia, en Inglaterra e Italia, por maestros conocidos. Por el contrario, su obra crítica se nutre de esa tradición europea a la que aporta matices americanos, nuevas formas de plantear los temas tradicionales y, sobre todo, una capacidad de sintetizar y armonizar tendencias contrarias, influencias divergentes y fuentes culturales autónomas, que es casi imposible en Europa.

Es así como Bello obedece simultáneamente a una tradición neoclásica que echa sus raíces inmediatas en las letras españolas y las más lejanas en las francesas, al tiempo que se nutre de la filosofía y la estética británicas. En Rodó la influencia de la crítica francesa (Renan, Taine, Guyau) va de la mano de la influencia de críticos españoles (Menéndez

Pelayo, Valera, Clarín) y se integra al mismo tiempo con la obra dejada por algunos latinoamericanos como Bello, Sarmiento y Juan María Gutiérrez. El caso de Borges es igualmente ilustrativo. Formado en la lectura incesante de libros ingleses, pero educado en Ginebra en un colegio francés, e influido por el expresionismo alemán en sus lecturas adolescentes, Borges refleja varias corrientes culturales en su vasta y original obra crítica. Con Octavio Paz se asiste a la conciliación dialéctica de corrientes occidentales (el superrealismo francés, el existencialismo heideggeriano, la tradición hispánica) con fuentes orientales que él ha ido a descubrir en su origen mismo.

Conviene advertir, también, que estos críticos que he elegido como modelo y paradigma son todos ellos creadores, con lo que se disuelve bastante una dicotomía esencialmente falsa. Ya T.S. Eliot había establecido la útil distinción entre el escritor que es sólo crítico ("crítico a secas", ha sido llamado con cierta piadosa ironía) y el que es también creador, o crítico practicante. Este último es el que se ocupa de examinar y muchas veces anticipar con su obra analítica la obra creadora. Si Borges examina desde muchos ángulos la teoría de la ficción, antes de ponerse él mismo a escribir sus *Ficciones*, también Octavio Paz desarrolla paralela y simultáneamente sus investigaciones críticas y poéticas.

Pero quisiera advertir que la distinción entre los dos tipos de críticos que hace Eliot es sólo válida en cuanto al propósito de la función misma. En tanto que el crítico practicante se ocupa casi exclusivamente de los temas que también aborda como creador, el crítico a secas tiende a asumir una mayor latitud o catolicidad. Por otra parte, suele estar menos comprometido en una estética o poética determinadas. La distinción de Eliot no comporta, naturalmente, ninguna discriminación a favor del practicante. Y aquí se toca otra de las confusiones habituales en esta materia.

Se suele afirmar que la función crítica no es creadora porque el crítico trabaja con materiales literarios ya elaborados por otra persona. Se confunde aquí un hecho muy simple: sea cual sea la materia que utiliza el crítico para su labor, es evidente que al escribir, el crítico crea otra obra. La distinción que hace Roland Barthes en uno de sus ensayos sobre la creación del poeta y la creación del crítico me parece muy válida. La segunda es un "modelo" de la primera, pero es también una obra autónoma, y no puede ser confundida con un mero reflejo de la primera. O

para decirlo de otro modo: en tanto que el creador trabaja poéticamente su material, el crítico lo trabaja intelectualmente.

En cuanto a la materia prima esencial, tanto el creador como el crítico utilizan la misma: el lenguaje. Ya es hora de archivar la falacia naturalista que hace creer a mucha gente que el creador trabaja con la realidad (y no con las palabras que aluden a la realidad) en tanto que el crítico trabaja apenas con las palabras ajenas, que son también realidad. La única diferencia entre el creador y el crítico es una de instancias: el creador trabaja con el lenguaje en primera instancia: él crea un mundo lingüístico que proviene de la realidad pero proviene también de la literatura; el crítico, en cambio, trabaja con el lenguaje en segunda instancia. Es decir: crea su modelo lingüístico sobre la obra de otro.

Hecha la digresión, vuelvo al tema central. La crítica literaria en la América hispánica no sólo se concentra en el examen y valoración de la obra poética. También utiliza esa exploración para ir creando una conciencia crítica de la literatura y de la realidad hispanoamericana, una verdadera Idea de América, que subyace todo este esfuerzo analítico de los principales practicantes.

Creo que es posible afirmar que no hay crítica de la literatura hispanoamericana sin crítica de la realidad de nuestra América. Es por eso muy sintomático que todos los escritores arriba mencionados sean, al mismo tiempo que críticos literarios o poetas, críticos de la realidad que los envuelve. En algunos, como José Martí, o aun antes de él, en Sarmiento, esa función analítica de la realidad hispanoamericana se duplica también en acción, en milicia, y hasta en sacrificio e inmolación personal. En otros, como en Bello o en Rodó, la actividad crítica deja lugar, en una suerte de tarea paralela, a la actividad cívica, a la formación y orientación de nacionalidades incipientes o en desarrollo. En otros, como en Reyes, Borges y Octavio Paz, es sobre todo la visión nacional o hispanoamericana, la que impregna muchos de sus más notables trabajos. Lo mismo puede decirse de críticos puramente críticos (como Baldomero Sanín Cano, o Pedro Henríquez Ureña, indiscutido maestro de la historiografía literaria, en que el ejercicio de la crítica va íntimamente unido a la visión de América.

A este tipo de crítico, o ensayista, habría que sumar el de aquellos escritores en quienes la actividad puramente crítica está subordinada claramente a la actividad de forjar una conciencia americana. Como ejemplos notables habría que señalar a José Carlos Mariátegui y a Ezequiel

Martínez Estrada. Ellos, así como algunos de los ya indicados, son forjadores de una visión de la América hispánica, o de sus respectivas nacionalidades, que trasciende los límites de la actividad literaria. Son fundadores de América, sobre todo.

Esta doble tradición (literaria y visionaria) ha sido recogida en nuestros días por críticos de las dos últimas promociones. No corresponde esbozar aquí un panorama completo del género en estos últimos treinta años pero sí se pueden señalar rápidamente algunos rasgos definitorios. Si hacia los años cuarenta y cincuenta la crítica literaria hispanoamericana se ocupó de elucidar, sobre todo, el problema del compromiso político del escritor, del arte dirigido contra el arte libre, del realismo socialista y de las crisis de las vanguardias, ese análisis fue hecho por grupos que a la vez que cuestionaban la herencia anterior trataban de poner al día sus propias perspectivas críticas y nacionales.

Un grupo que tuvo características particularmente notables fue el grupo argentino que se ha llamado de los "parricidas". Aparecidos durante la década del cincuenta, en momentos en que la realidad argentina hacía crisis por obra y gracia del peronismo, estos jóvenes se volvieron contra sus maestros, a quienes consideraban sobre todo "padres", para efectuar una tarea profunda y polémica de revisión, condenación o rescate. Los maestros más cuestionados fueron principalmente tres: Ezequiel Martínez Estrada, Jorge Luis Borges, Eduardo Mallea. Se reprochó a estos maestros no estar a la altura de los tiempos, perderse en vaguedades metafísicas, escapar por la vía de la creación pura, olvidar un análisis detallado de la realidad concreta.

Con la perspectiva de los años, buena parte de los furoros parricidas parecen de escasa importancia. Además, en gran medida, la obra creada por estos jóvenes (que ahora ya no lo son tanto) es sostenidamente mediocre, o no alcanza la de sus maestros. Pero lo que interesa apuntar ahora no es el aspecto negativo (la intemperancia polémica, la voluntad de no entender sino algunas cosas, la propia incapacidad para advertir los límites del método crítico que manejaban) sino, por el contrario, el aspecto positivo. El furor parricida tuvo un mérito: airear el ambiente argentino que había llegado a la sofocación por el establecimiento de una crítica blanda y cómplice; exigir a los responsables un análisis más ahondado de la realidad y de la respuesta poética a esa realidad; despejar el camino de algunas reputaciones infundadas. Desde este punto de vista la obra de los parricidas fue crítica y abrió el camino para el

establecimiento, o restablecimiento, en la Argentina de una verdadera crítica.

En esta última década, y gracias al impulso polémico e ideológico de la revolución cubana, escritores y críticos han vuelto a considerar el problema del arte comprometido y de la vanguardia en términos mucho más agudos y dramáticos. Ya no se trata de seguir modas o directivas que llegaban de Francia y amparadas por la irradiación carismática de Jean-Paul Sartre, como pasó en los años cuarenta y cincuenta. El problema literario se debate ahora en un contexto político que la creciente radicalización de la lucha interna en la América Latina, y la misma lucha internacional, vuelve muy urgente.

Al margen de toda reglamentación y oficialización de la crítica (sea practicada por burócratas de uno u otro bando, tenga financiación en dólares o en rublos), es evidente que la mejor crítica, como la mejor creación poética, estuvo y está comprometida en una tarea esencial. En primer lugar, se ha visto la necesidad ineludible de llegar a un questionamiento general y profundo de los géneros literarios, así como de la relación que hay entre los mismos. Se ha atacado el concepto de obra cerrada, de obra concluida, de obra definitiva. Apoyándose en teorías ajenas, o en la práctica propia, gente como Julio Cortázar o Guillermo Cabrera Infante, han destruido el fundamento mismo de la narración, han creado estructuras narrativas de índole profundamente crítica, o han pretendido narrar sin novelizar.

En otro nivel, narradores y críticos más jóvenes (como Manuel Puig o Severo Sarduy) han atacado el fundamento mismo del arte literario, y han ido a buscar en el lenguaje la base desde la cual partir para sus exploraciones poéticas. En el campo de la poesía, a las luminosas exploraciones de Octavio Paz han sucedido, por un lado, los trabajos de un crítico y poeta tan especialmente dotado como Guillermo Sucre. La vanguardia ha sido examinada y reexaminada no ya con el fervor polémico y proselitista que pusieron en su hora Borges y Neruda y Huidobro, sino con una conciencia crítica de sus fabulosas posibilidades y de sus evidentes limitaciones.

En otro orden de experimentos, el impacto de las comunicaciones de masas ha producido una poesía crítica que encuentra su mejor expresión, tal vez, en la llamada "poesía concreta", principalmente de extracción brasileña. Todo este cuestionamiento de la literatura, del lenguaje, de la vanguardia, ha llevado a no aceptar que una época de revo-

lución tenga una literatura que no sea (estéticamente) revolucionaria. El choque con los burócratas, los funcionarios, los comisarios, ha sido inevitable, como lo ilustra en Cuba el caso Padilla. Pero ese mismo choque dice, bien a las claras, que hay ahora una conciencia crítica y no sólo una crítica profesional.

Aunque no todo lo que se produce actualmente en la crítica hispanoamericana es valioso (hay mucha mistificación estética y también bastante mistificación política), ya existe un grupo importante y coherente de trabajos como para postular, con cierto optimismo, la realidad de una crítica literaria en nuestra América: una crítica que sirve realmente de lugar de reunión, discusión y examen de las obras literarias, el ámbito intelectual sin el que la literatura no puede existir, como ha observado penetrantemente Octavio Paz. Porque existe esa crítica, a pesar de las amenazas de tiros y troyanos, es por lo que existe también (como un cuerpo vivo y actuante) la literatura hispanoamericana.