

ESCOGER Y/ES JUZGAR

Con frecuencia la crítica literaria de nuestro siglo ha manifestado malestar por un juicio desprovisto de criterios. Hace mucho que los críticos perdieron la hermosa serenidad de Brunetière y ya no se atreven a decir como él: "Hacer la crítica de una obra es juzgarla, clasificarla, explicarla".¹ Hoy consideramos indeseable (si no imposible) el establecimiento de criterios de valor y la práctica de un juicio basado en ellos. Intimamente ligada a la ética, la estética perdió sus seguridades preceptivas: los principios se volvieron inverificables después del eclipse del Centro-Origen, garantía de los mandamientos y de las jerarquías. La crítica literaria como juicio se volvió teóricamente imposible, según observó Derrida: "¿Acaso el simple proyecto de un *krinein* no deriva del hecho mismo de dejarse amenazar y cuestionar en el punto en que la literatura se profundiza o, por usar una palabra mallarmeana, se revigora? ¿La crítica literaria, en cuanto tal, pertenecería a aquello que discernimos como la interpretación *ontológica* de la mimesis o a la mimetología metafísica?"²

Ante la ausencia de leyes que guíen el juicio literario, los críticos contemporáneos oscilan entre dos actitudes extremas: el impresionismo (lo que es bello para mí) y el descriptivismo (que evita el problema de lo "bello"). El estructuralismo y la semiótica formalizante se detuvieron en la descripción: se pusieron a ver cómo funciona la cosa evitando decir lo que vale. El refinamiento técnico de esos métodos tiende a volver indiferente el objeto al que se aplican, ya que, por un lado, los modelos son más evidentes en las obras más estereotipadas y, por otro, los análisis, la habilidad *bricoleuse* o lógica del analista acaba interesando más que el objeto analizado. Los críticos de inspiración psicoanalítica o sociológica, a su vez, buscan más allá de las obras las "verdades" de las que ellas serían la expresión o la confirmación, considerando (implícitamente) que el valor de la obra es proporcional a su capacidad de revelar esas verdades. Como en los buenos tiempos del humanismo, estos críticos valoran la obra en función de lo que nos enseña; incluso cuando se dice que la literatura es el "lugar privilegiado" de una eclosión "particular" del inconsciente o de la ideología, los valores que allí están en juego no son prioritariamente estéticos.

Entretanto, si todavía existe algo llamado crítica literaria, no podrá evitar la cuestión del valor literario ni eximirse del ejercicio de un juicio estético. Y como en la práctica esa actividad todavía denominada crítica literaria sigue ejerciéndose, se siguen efectuando juicios, aun cuando se evita, púdica o prudentemente, la explicitación de sus leyes. Ya se trate de una crítica impresionista o descriptiva, aficionada o profesional, interpretativa o "científica", cada vez que el crítico elige una obra como objeto de discurso, ya esa elección es el resultado de o expresa un juicio. Una vez publicado el traba-

jo, el crítico admitirá que se discuta la viabilidad de su método y la pertinencia de sus conclusiones, pero recibiría mal que se discutiera lo que ha elegido. Tal discusión difícilmente avanzaría más allá del "me parece" o "no me parece". Parafraseando a La Rochefoucauld, podríamos decir que "todos se quejan de la ciencia literaria (él decía: de su memoria) y nadie se queja de su juicio".

En el vocabulario crítico actual, los adjetivos calificativos se vuelven escasos y discretos. Hoy nadie se atreve a escribir que un poema es "sublime", que una obra es "perfecta", que un autor es "magistral" o "inspirado" (excepto como una cita de tipo histórico o en tono de ironía). A pesar de todo, aparecen algunos adjetivos, en forma sobria, precavida y, finalmente, enigmática por lo imprecisa: "interesante", "curioso", "raro", "complejo", "sensible", "agudo", "fuerte", "hábil", "seguro", "bien realizado", "intuitivo", "imaginativo". O se emplean directamente formas sintéticas y rotundas: "Es un hermoso libro" o "Fulano es un gran escritor"; se confía en la discreción del interlocutor, que no debe pedir la definición de "hermoso" o de "grande".

Entre los adjetivos de la moderna crítica, dos (que se reducen a uno) son utilizados sin limitaciones: "nuevo" y "original" (variante: "inventivo"). Nacidos con la estética romántica, esos valores (novedad y originalidad) siguen en vigor. Ahora bien, al abolir las reglas y los criterios clásicos, los románticos valorizaron la ruptura y la diferencia. Pero a medida que pasaba el tiempo, las rupturas y las novedades se sucedieron con tal abundancia y tal velocidad, que los críticos se preguntan ya con alguna frecuencia: ¿puede lo nuevo sobrevivir a la ya tradicional repetición de su búsqueda?, ¿qué es lo nuevo, cuando todo es nuevo?, ¿qué es lo original, cuando sólo hay diferencias? En cuanto al juicio: ¿no es paradójal que se tenga el cambio como único valor establecido? Abolidos todos los códigos, nos queda sin embargo un mandamiento: contradecir el código.

Claro está que en la práctica fatalmente juzgante de la crítica literaria, esas cuestiones no parecen insolubles. La gran masa de los comentarios críticos que exhiben la prensa, los libros y trabajos universitarios (donde no sólo se juzga sino que se enseña a juzgar) demuestran que si bien no las resolvemos, por lo menos las manejamos y nos servimos de ellas, con diversos grados de ingenuidad o de mala fe: o los críticos ignoran que juzgar es hoy imposible o disfrazan sus juicios mediante análisis pretendidamente objetivos.

Considerando que el juicio de valor es inherente no sólo a toda crítica, sino a toda recepción de una obra literaria (ya que todo arte implica problemas de valor), y sintiendo malestar ante el reconocimiento de los principios de ese juicio, concebí un proyecto de investigación que podría contribuir al esclarecimiento del problema. La investigación se referiría a los principios de juicio implícitos en un tipo particular

de discurso crítico: el de los escritores que ejercen también la actividad crítica.

El discurso crítico de los escritores es el más "investido", el más interesado, el más implicado y el de mayores consecuencias: porque orienta la producción de sus propias obras, dando así continuidad a la "literatura". El hecho mismo de que numerosos escritores modernos agreguen a su "obra de creación", una obra paralela de tipo teórico y crítico, tiene mucho que ver con el malestar de la valoración. Desde el momento en que los criterios estables comenzaron a faltar, desde que las Academias callaron y sus obras dejaron de surgir en el horizonte confortable de una expectativa (código moral, código de géneros, código de estilo), los escritores parecen haber sentido la necesidad de darse ellos mismos las razones de escribir y las razones de hacerlo de determinada manera.

Paradójicamente (¿o no?), a partir del momento en que el escritor se liberó de la deuda con la tradición para presentarse como nuevo e independiente (es decir, después del romanticismo), se manifestó más agudamente ese deseo de escribir sobre las obras de otros, antecesores o contemporáneos, a fin de esclarecer su propia actividad y de definir su propio lugar en la historia literaria. Al hablar de otros escritores, el escritor actual no presta un homenaje a sus pares (como ocurría en el pasado); tampoco ofrece un análisis cuya finalidad sería simplemente la de ayudar al lector (finalidad de la crítica literaria institucional, periodística o universitaria) sino que desarrolla una reflexión con miras a una acción: su propia escritura, frente a la de los escritores que trabajan en aquel mismo momento o que trabajarán en un futuro próximo.

Al escribir sobre otros escritores, como cualquier crítico, el escritor efectúa un juicio inicial en el acto de elegir. Cuando elige tratará a ciertos escritores del pasado y no a otros, cada escritor reescribe, en cierto modo, la historia de la literatura: escribe su propia historia, establece su propia tradición. Los "índices" de las obras críticas firmadas por escritores son verdaderos mapas de sus periplos históricos, indican las vías y los encuadres de su visita al pasado; son también sus árboles genealógicos. En cada antología crítica, ciertos nombres-signos forman una figura, fragmentaria y lagunar con relación a los "cuadros completos" de los manuales de historia literaria. Una figura que sugiere otra historia, porque si bien faltan muchos nombres, otros nuevos aparecen.

Los escritores buscan en determinados antecesores, no modelos, sino una energía aun activa. De ahí que sea posible y provechoso examinar los criterios de valor en las obras críticas de los escritores: porque así se revelan valores en acción, que orientan la prosecución de esa gran aventura del lenguaje que es la literatura.

Se trata, pues, en primera instancia, de encarar a los escritores como lectores. La crítica del siglo XX ha establecido, con creciente insistencia, la correlación y la interdependencia entre escritura y lectura. Desde que las verdades comenzaron a escasear, se estuvo de acuerdo en que la lectura no descubre lo que la obra encierra en su verdad esencial, sino que literalmente, (re)crea la obra, volviéndola significativa. La lectura fue reconocida como condición de la existencia de la obra. A la vez, se consideró que toda obra nueva es la inscripción de una cierta lectura del pasado literario.

Mientras una obra tiene lectores todavía está viva. La teoría alemana de la estética de la recepción (Jauss) enfatizó el papel del lector en la propia producción literaria y su influencia sobre las direcciones posteriores de esa producción.

Entretanto, a mi modo de ver, no va a ser el lector común (abstracción que sólo puede concretizarse como sombra, por la vía indirecta y engañosa de las tiradas, de las ventas o de los documentos relativos a la distribución), ni el crítico (a pesar del peso más efectivo de sus juicios, por el hecho de que éstos son escritos y públicos), sino que es el lector que se vuelve escritor el que va a definir el futuro de las formas y de los valores. Lo que lleva a la literatura a proseguir su historia no son las lecturas anónimas y tácitas (que tienen un valor inverificable y una influencia nula, en términos estéticos), sino las lecturas activas de aquellos que las prolongan, por escrito, en nuevas obras.

Erigir al escritor en lector y juez privilegiado, como estoy haciendo, plantea el problema de la autoridad. Es necesario explicar, pues, que el escritor no es considerado aquí como la Autoridad en materia de estética literaria. Incluso en épocas en que se confiaba en autoridades, Kant decía que no hay autoridades estéticas, porque no se puede probar el buen fundamento de los juicios de gusto. Sin embargo, agrega, hay personas capaces de dar argumentos y de demostrar de ese modo cierta autoridad; la autoridad del juez estético no reside en su capacidad de articular esa respuesta. Ahora bien, los escritores-críticos no sólo responden a través de artículos críticos sino que sus propias obras son respuestas vinculadas a las obras anteriores. Y las obras que reclaman y provocan sus respuestas son las que permanecen vivas y activas en determinado momento histórico; de ahí la importancia particular de las elecciones críticas de los escritores, como valoraciones dinámicas del pasado.³

¿Qué escritores-críticos contemporáneos van a constituir el *corpus* de la investigación que propongo? ¿Todos? ¿De todas las literaturas? Evidentemente no, por la imposibilidad material de tal investigación. El punto de partida sólo puede ser empírico y el *corpus*, limitado.

Al leer las obras críticas de ciertos escritores contemporáneos, noté determinadas coincidencias en la elección de sus objetos. Por caminos sinuosos, cuyo recorrido es difícil de establecer, esos escritores-críticos indican sus propias tradiciones; y los escritores que destacan, al citarlos o analizarlos, son a menudo los mismos, a pesar de las diferencias de las obras de creación de esos escritores-críticos. En sus obras críticas, se nota la presencia casi obligatoria de ciertos nombres del pasado y la ausencia sistemática de otros. Sus repertorios incluyen nombres consagrados por los manuales literarios, pero con notables diferencias: muchos escritores que la tradición general considera maestros, están ausentes; en cambio, ciertos escritores olvidados o disminuidos en los manuales, hacen allí una aparición insistente y enfática.

Esas coincidencias de elección presuponen cierto consenso valorativo, que podría corresponder a algo como el gusto literario de un conjunto de escritores contemporáneos; gusto decisivo no sólo para la recepción sino para la producción de la literatura de hoy. Sería muy esclarecedor comparar esas elecciones y buscar en los textos en que aparecen los criterios explícitos o implícitos que las determinan. Esa es una tarea ingrata y casi absurda. Ingrata porque obliga a manejar una considerable masa de escritos, con el riesgo de la dispersión entre convergencias y divergencias. Aparentemente absurda, porque consiste en encarar la modernidad con una mirada "clásica", conducida por la búsqueda de conceptos, de leyes, de valores. Podría parecer que se está buscando, en los modernos, un *centro* regulador, aquello que en ellos es coincidente y estable, esto es, lo que no es moderno.

Entre tanto, el objetivo de tal investigación no es (no podría ser) la totalidad o la verdad. Como los escritores-

críticos estudiados, el investigador se mantendrá en la nostalgia de la verdad y de la totalidad, seguro de la permanencia de la búsqueda y de la imposibilidad de su finalidad. Comparadas, superpuestas, ordenadas según las coincidencias, esas obras críticas de escritores forman una figura móvil y provisoria: la de cierto gusto literario de nuestro tiempo. En busca de una figura-síntesis se pondrían de relieve ciertas constantes, provisorias pero significativas.

No se trata de retomar la antigua discusión que aparece en la base de la estética de Kant, buscando leyes *a priori* que regirían los juicios que han de aplicarse a las obras de arte. No se trata de buscar *universales* sino ciertas constantes de nuestro momento histórico. No Ideas, sino algunas ideas, que no dependen de un designio superior sino que orientan estrategias a medio camino. Lo que orienta los juicios de los escritores-críticos no es una Naturaleza o una Providencia sino un deseo de acción, un entusiasmo en sentido nietzscheano. Se podría objetar que ese juicio, siendo interesado, es muy parcial; y que las elecciones críticas de los escritores, hechas en función de sus propias obras, son tan idiosincráticas como las de los críticos impresionistas. Pero si consideramos que su finalidad es puramente estética, aceptaremos que sus juicios, como sus obras, son finalmente desinteresados. Ese deseo de acción (o deseo en acción) no es

individualista, y trasciende la mera postulación de un gusto.

Ya es tiempo de nombrar a los escritores cuyas obras críticas constituirían mi *corpus* y de explicitar los criterios de mi propia elección. Son: Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Michel Butor, Haroldo de Campos y Phillippe Sollers. Esos escritores forman un conjunto abierto y ya veremos por qué.

No presidieron el establecimiento de esta lista criterios previos sino la verificación de curiosas coincidencias en las elecciones críticas de esos autores. De un modo general, esos escritores contemporáneos concuerdan en la valoración privilegiada de ciertos nombres del pasado: Homero, Lucrecio, Dante, Camoens, Cervantes, Donne, Goethe, Blake, Hölderlin, Baudelaire, Lautréamont, Mallarmé, Joyce; en la tradición oriental, la poesía ideográfica, china y japonesa. Esta lista es obviamente incompleta, admite excepciones y exigiría ser discutida caso por caso. Pero eso sería ya el resultado de la investigación que apenas esbozo aquí como proyecto.

Esas coincidencias de elección, verificables desde una primera lectura, están ligadas a otras que justifican igualmente el establecimiento de ese *corpus* de escritores-críticos contemporáneos: 1) las obras en las que esa elección se manifiesta pertenecen todas a la segunda mitad de nuestro siglo (fecha de publicación en libro); 2) esas obras críticas ocupan una parte considerable, por su extensión, en el conjunto de la obra de cada uno de esos escritores (para ellos, la crítica no es una actividad esporádica y accidental, sino constante y mantenida); 3) todos esos escritores manifiestan una preocupación didáctica: dan clases y/o conferencias (algunos son o fueron profesores de literatura), o integran o integraron comités de revistas literarias, destinadas a la difusión y defensa de ciertos valores estéticos; 4) todos ellos son políglotas, enciclopédicos, cosmopolitas, familiarizados con literaturas de varios países y de varias épocas; 5) todos ellos hicieron o hacen traducciones (volveré sobre este punto de la traducción).

La lista de los escritores-críticos sobre los cuales incidiría la investigación puede parecer demasiado breve para ser significativa. Sin embargo, la extensión y la riqueza de las obras críticas de esos cinco escritores (un total aproximado de cincuenta libros) garantizan ya un material suficientemente vasto como para establecer una "figura" crítica, que sin duda no es la única, pero sí una de las más representativas. Esa figura indica la existencia de una corriente común y activa en la literatura contemporánea, en lo que se refiere a los valores estéticos implícitos en la producción de esa literatura.⁴

El problema de la elección, dentro de la obra crítica de esos escritores, obliga a tocar vastos temas de poética: tradición y novedad, intertextualidad, traducción. La elección que ellos efectúan dentro de las literaturas del pasado implica una reescritura de la historia literaria y ésta implica otros problemas: concepción del tiempo, situación del sujeto con relación a la historia y a la teleología. Al dialogar con escritores del pasado, remoto o inmediato, esos escritores-críticos practican formas particulares de intertextualidad.⁵ Al ejercer la traducción, rescatan esa práctica de la condición ancilar a que fue relegada por la metafísica de la Obra, promoviéndola a la categoría de (re)creación, trabajo en común y, sobre todo (que es lo que aquí nos interesa), forma privilegiada de crítica: la traducción es, ante todo, consecuencia de una elección significativa; y, en seguida, trabajo crítico de desconstrucción y construcción. Aparte de eso, aparece acompañada con frecuencia de un ensayo crítico, en forma de introducción o de notas; otras veces, la traducción



Cervantes



Baudelaire



Goethe



Dante

constituye una cita demostrativa de un ensayo crítico.

En el hecho mismo de escribir una obra crítica en la que muestran su propia tradición, esos escritores —críticos tuvieron precursores. Dos de ellos, escritores-críticos anglosajones de la primera mitad del siglo, exigen una mención especial, porque sus propuestas fueron directamente asimiladas por los cinco escritores aquí seleccionados; y porque ellos mismos correspondían al “retrato hablado” del escritor-crítico contemporáneo que antes esboqué. Se trata de T.S. Eliot y de Ezra Pound.

Eliot planteó, de manera decisiva para la crítica literaria del siglo XX, el tema de la relación entre el talento individual y la tradición. Pound insistió en la importancia de la elección a propósito de una crítica ideográfica, por listas y citas demostrativas. Ambos eran didácticos, políglotas, cosmopolitas y traductores.

La idea misma de mi investigación es poundiana, en la medida en que reconozco la elección como fundamental y fundadora y en la medida en que propongo el establecimiento de listas y figuras críticas. Los escritores-críticos que componen mi *corpus* fueron lectores de Eliot y de Pound, cuyas marcas conservan en mayor o menor grado. No es por casualidad que las listas selectivas de los escritores-críticos actuales mantienen y refuerzan ciertas elecciones de Eliot y de Pound. De acuerdo con el principio de que la sobrevivencia es un criterio de valor, podemos decir que el mantenimiento y la transformación, mediante contribuciones originales, de esa doble tradición, da la medida de la riqueza y del vigor del propio Eliot y del propio Pound.

No debe escandalizarnos el hecho de que esos cinco autores de lengua latina tengan como precursores teóricos a dos anglo-americanos. La reflexión sobre las relaciones de lo nuevo con la tradición tiene una larga historia en la lengua inglesa. Ya en 1759, en *Conjectures on Original Composition*, Young proponía una relación con los Antiguos basada en la libre elección y en la búsqueda de elementos todavía vivos en el pasado. A diferencia de los escritores de países donde había Academias, encargadas de establecer valores y reglas, los escritores ingleses tuvieron que determinar sus valores (y por consiguiente, su tradición) por sí mismos. De ahí una producción crítica debida a escritores mucho más abundante, en la literatura inglesa del pasado, que en las literaturas neolatinas. Dryden, Pope, Arnold son los precursores de ese linaje de escritores dedicados a la crítica y a la traducción.

No entraré aquí a detallar una historia de la reflexión crítica por los escritores, que nos llevaría muy lejos. Basta recordar que la gran eclosión de la crítica en las obras de los románticos alemanes (que de inmediato inspiró y alimentó a los escritores de lengua latina) estaba sostenida por discusiones estéticas anteriores mantenidas sobre todo en Inglaterra. El propio Kant tenía, como referencias anteriores para su especulación estética, a Joseph Addison, a Francis Hutcheson, a Edmund Burke y a David Hume. Lo que en los países latinos se recibía de las Academias en forma de reglas, tuvo muy pronto una correspondencia más “democrática” en Inglaterra, donde los valores eran un problema de *gusto* y de elección. Por su relativismo, Hume parece todavía hoy muy moderno. Sin embargo, la referencia a Inglaterra es indispensable cuando se trata de escritores —críticos; en nuestro siglo, esa tradición fue canalizada por Eliot y por Pound.

Volviendo al asunto específico de la investigación propuesta, queda en pie un problema teórico cuya solución es de la mayor importancia. Después de verificar cuáles son los autores del pasado escogido y valorizados por los escrito-

res — críticos contemporáneos, será necesario ver en qué medida las razones de esas elecciones coinciden. Si la valorización de los mismos autores se debe a razones completamente distintas, de un escritor-crítico a otro, las coincidencias de elección pueden ser atribuidas a una fatalidad histórica: la tradición cultural ofreció a esos escritores-críticos el mismo repertorio de lecturas. Queda en pie, sin embargo, el hecho de que ellos hicieron una selección particular dentro de ese repertorio y que, incluso si las razones que los llevaron a esa selección difieren, las coincidencias de resultado merecen todavía ser analizadas. Puede ser también que podamos entonces comprobar un único valor: la pluralidad de lecturas que permiten los autores elegidos por ellos, la riqueza virtual de ciertas obras que se prestan a una lectura “infinita”.

Por otra parte, si las razones de las coincidencias de elección coinciden ellas mismas, será necesario decidir entre dos interpretaciones de ese acuerdo general. O depende de valores inherentes y permanentes (todas las grandes obras de todos los tiempos tendrían las mismas cualidades) o depende de una actitud de lectura (los escritores contemporáneos leen y juzgan según valores semejantes). La primera hipótesis es metafísica; la segunda es histórica y relativista. Si la lectura (como la escritura) es *fundadora* de valores, esas coincidencias manifiestan valores que no residen en las propias obras, sino que caracterizan una poética de nuestro momento histórico. Las lecturas de esos escritores actuales confirmarían esa poética tanto como su escritura.

La similitud de lectura se debería entonces, no a valores permanentes y esenciales, inherentes a ciertas obras del pasado, sino a una provisoria estabilidad de los valores actuales. Como dice Borges, si pudiésemos saber cómo será leída determinada obra en el año 2.000 conoceríamos la literatura del año 2.000.⁶

Al estudiar la lectura que escritores contemporáneos hacen de ciertas obras del pasado, aspiro a definir ciertos valores de la poética contemporánea. Tengo la esperanza de poder indicar algunos valores que se esconden bajo la calificación general de “gran escritor” y de esbozar una poética subyacente a la elección. La crítica moderna pretende juzgar sin criterios; pero los criterios siguen existiendo, aun si se constituyen *ad hoc*. El juicio moderno se caracteriza porque no se juzga *a partir* de criterios sino que al juzgar se crean criterios. Tanto en la lectura como en la escritura, el juicio es asunto de invención.

Notas

1. *La Grande Encyclopédie*, t. XIII.
2. *La dissémination*, París, Seuil, 1972, p. 275.
3. La distinción que Barthes hace entre “texto legible” y “texto escribible” (*S/Z*, París, Seuil, 1970, p. 11), no sólo reconoce la dialéctica lectura-escritura, sino que da un valor a la capacidad de los textos de producir nuevos textos, valor que sólo puede verificarse en la propia práctica de la escritura.
4. Podríamos agregar a esos cinco nombres de escritores-críticos el de Maurice Blanchot. En efecto, el repertorio crítico de Blanchot testimonia elecciones muy semejantes a las de los cinco escritores-críticos señalados. Blanchot corresponde a las características que encontramos, excepto la última: no ha manifestado un especial interés por la traducción. Como los otros cinco, Blanchot es, en lo demás, un escritor con extensa obra crítica referida a autores de varios países y en varias lenguas; y si bien no es un didacta público, ha ejercido el periodismo y publica en revistas literarias, lo que confirma su preocupación respecto a la divulgación y defensa de determinadas posiciones estéticas.
5. Sobre este tema he publicado un artículo: “L’inter textualité critique”, *Poétique* n. 27, París, Seuil, 1976 (Traducción portuguesa: “A inter textualidade crítica”, *Intertextualidades*, Coimbra, Livraria Almedina, 1979).
6. *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé Ed., 1960, p. 218.