

Crítica literaria y literatura comparada. Entre selectores y comediantes.

Biagio D'ANGELO

Pontificia Universidade Católica de São Paulo

Resumen: *Esta comunicación pretende discutir sobre la importancia del papel del crítico como comparatista. La interrelación entre crítica literaria y método comparativo bien se armoniza y ambas disciplinas disfrutan un intercambio de experiencias indicador de la hipótesis de una seria aplicación del vocablo "crítica". De esta forma, la literatura comparada se enriquecería con los aportes de críticos valiosos y sensibles; por su lado, en cambio, la crítica literaria se abriría a un panorama de perspectivas y referencias culturales, lingüísticas y metodológicas que la comparada debería poseer como almacén propio y singular.*

Palabras clave: *literatura comparada - crítica literaria - estética - juicio sobre la obra de arte.*

Abstract: *This paper discusses the importance of the role of the critic as a comparatist. The interrelation between literary criticism and comparative method results to be harmonic. Both disciplines "experience" a fundamental cultural interchange concerning the profound significance of the word "criticism". In this way, comparative literature enriches its own methodology by the contribution of relevant and sensitive critics; moreover, literary criticism opens itself to a panorama of cultural, linguistic and methodological perspectives and references that comparative literature owns as a singular and natural depository.*

Key words: *comparative literature - literary criticism - aesthetics - judgement on the artistic work.*

*"No se juzga a partir de criterios, pero,
al juzgar, se crean criterios"*

(Leyla PERRONE-MOISÉS, *Altas Literaturas*)

Esta frase de la destacada estudiosa brasileña permite adentrarse en el terreno espinoso de las relaciones entre crítica literaria y literatura comparada, concebidas, un tiempo, como metodologías en constante oposición o con objetivos de estudio paralelos. Es necesario que crítica y comparación se revistan de “sentido”, como se expresa en su último libro Wladimir Kryszynski (Kryszynski, 2006, 19-33). La palabra “sentido” es aquí utilizada en su acepción de “criterio”, ya que ambas disciplinas (la crítica literaria, así como la comparación literaria) representan significativamente métodos y, por lo tanto, criterios.

No cabe duda de que una de las disciplinas que mayormente ha sufrido diversos cambios y transformaciones en el transcurso de las últimas décadas es la literatura comparada. Terminado el afán positivista de encasillar toda experiencia literaria en un estéril esquema definitorio y superadas las disputas entre escuela francesa y norteamericana, la metodología comparativa se ha colocado como baluarte de nuevos rumbos y discursos: los estudios culturales han defendido la de-jerarquización de la cultura, utilizando la comparación como herramienta “cumulativa”, caja de Pandora, que involucra cualquier producción escrita; el debate, además, sobre la superación de una literatura, definitivamente, ha abandonado su aristocrática *turris eburnea*. De una comparación entendida solamente como lectura de dos o tres textos acomunados por temas o motivos, se ha pasado a una contemplación del comparativismo como campo privilegiado de la estética literaria, donde se unen cuestiones y contextos que, a partir del fenómeno literario, discuten la validez del proyecto militante de la comparada.

La crítica literaria, desde el aporte de René Wellek, con su monumental *History of Modern Criticism*, ha cuestionado factores y nociones básicas de la literatura comparada, como el progreso y la linealidad histórica, la recepción y el contexto.

Hoy sería significativo discutir sobre la importancia del papel del crítico como comparatista. La interrelación entre crítica literaria y método comparativo bien se armonizaría y ambas disciplinas disfrutarían un intercambio de experiencias indicador de la hipótesis de una seria aplicación del vocablo “crítica”. De esta forma, la literatura comparada se enriquecería de los aportes de críticos valiosos y sensibles; por su lado, la crítica literaria se abriría a un panorama de perspectivas y referencias culturales, lingüísticas y metodológicas que la comparada debería poseer como almacén propio y singular.

El proyecto de la crítica literaria es desde siempre, y retomando su raíz griega originaria, juzgar, opinar sobre la originalidad de la obra de arte, sobre su persistencia temporal, sobre su paradigma estético. Aunque no se proponga el estudio del gusto, y tampoco del juicio crítico, “con el fin de formarlo ni cultivarlo (porque esta cultura bien puede exceder de esta especie de especulaciones), sino que lo hago bajo un punto de vista trascendental”, Kant reconocía, en *Crítica del juicio*, que el juicio es una parte esencial de la crítica porque le permite completar la facultad del conocimiento. En síntesis, la crítica opera y se desprende de la pregunta capciosa sobre la “belleza” o la “fealdad” de un texto artístico, porque su teleología sería el conocimiento final de un dado objeto (*scopus*), que, según Kant, implica, a su vez, una relación con lo suprasensible.

Sin embargo, el juicio no empieza solamente por la observación empírica de objetos, que, fenomenológicamente, percibimos y aceptamos como propios, o próximos, o separados de nuestro juzgar. El juicio se forma a través de la mediación de artes (escritura, pintura, fotografía, música, etc.) que señalan, indican lo suprasensible (solamente para retomar un término kantiano) como grado último del conocimiento.

Criticar es, por lo tanto, también, leer. De ahí nuestra preocupación de que el problema consiste en una proximidad entre la crítica y la comparación en el fenómeno literario. La lectura se propone, en efecto, como una actividad privilegiada del análisis crítico, una actividad de “poder”, ya que la decisión del libro coincide con la posesión, diríamos, “antológica” de su específica elección. El crítico y el comparatista son acomunados por la sencilla (y no descontada) posición de lectores que sirve a establecer cánones artísticos y discursos político-culturales. Es inevitable, por lo tanto, no pensar en la validez de la reflexión sobre la crítica literaria en la actualidad.

Leyla Perrone-Moisés ha dedicado amplio espacio al problema de la crítica literaria, constituyendo un corpus de críticos-escritores (o como ella prefiere de escritores-críticos) que se presenta relativamente próximo a una aplicación comparativa de la crítica en literatura. Utilizando autores que poseen una actividad crítica extensa y diversificada (Ezra Pound, T.S. Eliot, Borges, Octavio Paz, Italo Calvino, Michel Butor, Haroldo de Campos y Philippe Sollers), la estudiosa brasileña ofrece un excelente ejemplo “biunívoco” de críticos comprometidos con la literatura y la práctica de la traducción como actividad constante, no esporádica u ocasional, de críticos políglotas y cosmopolitas, preocupados por la naturaleza didáctica del fenómeno literario y, al mismo tiempo, en busca de un punto universal al que converger la producción literaria. La antología de autores, propuesta por Perrone-Moisés, nos interesa porque propone una aplicación de la poesía sincrónica, según la definición de Haroldo de Campos. La poesía sincrónica dejaría aquí el espacio por la crítica sincrónica, con resultados altamente poéticos. La sincronía representa, además, una de las modalidades posibles de análisis comparativo, quizás mucho más fructuosa que el simple devenir diacrónico, ya que “lo que lleva a la literatura a proseguir su historia no son las lecturas anónimas y tácitas (que tienen un efecto que no puede ser verificado y una influencia dudosa, en términos estéticos), sino las lecturas activas de aquellos que las prolongaron, por escrito, en nuevas obras” (Perrone-Moisés, 1998, 13). Principalmente, los críticos, entonces, son lectores; de forma extraordinaria, son también, en este caso, escritores, y los unos y los otros contribuyen a la valorización de la obra de arte en cuanto producto del devenir del espíritu de un pueblo, de una tradición. La convergencia con la metodología comparativa está clara. La literatura comparada necesita discutir aquellos ámbitos que precisan ser unidos o separados; para esta operación, que parece dicotómica, es esencial que el punto de síntesis esté en el crítico-lector-selector que es (o se vuelve, conscientemente o no) un comparatista. Podríamos añadir que este comparatista crítico es próximo de la concepción de Adorno sobre el sujeto en el arte. El comparatista-crítico es el sujeto de esta operación porque “está atado

a la cosa, preformado por ella, sometido a la mediación del objeto” (Adorno, 1973, 219). Es decir, es, en definitiva, un mediador de culturas. Lo que media es lo que juzga y lo que lee. Los críticos en la lectura de Adorno, “sirven al contenido de verdad de las obras al considerarlo como algo que las sobrepasa y separan este contenido [...] de los momentos de su falsedad”. La aceptación de esta “tarea” depende de la comprensión y de la formalización que se otorga al término “comparada” y está fuertemente relacionado con la *forma mentis* de cada sujeto crítico y comparativo.

Sería suficiente pensar en la siguiente frase de Borges para darse cuenta de cómo el crítico y el comparatista se asemejan y comparten —porque ‘parten de’— un mismo espacio de proveniencia y de juicio que es la lectura: “Creo que leer a Berkeley, o a Shaw, o a Emerson es una experiencia tan real como ver Londres” (Burgin, 1968, 43). No solamente la lectura es real como experiencia; sino que de ella, se desprende una nueva mirada (el “ver Londres” del aforisma borgiano), un nuevo juicio que involucra naciones y temporalidades, culturas y pasajes históricos indescifrables, postulados filosóficos y preocupaciones pedagógicas. Nunca es indoloro el trabajo del crítico y del comparatista. Su tarea podría definirse “profética”, si esta palabra no hiriese conciencias y pecara de pruritos apocalípticos. “La cuestión del juicio de valor, que emergía como problema central para Kant, se volvió crucial en el momento presente” (Perrone-Moisés, 1986, 206), sugiere justamente Perrone-Moisés. Se trata de una toma de conciencia del tiempo en el que vivimos donde la obra de arte permanece en condiciones de aporías. Es la misma obra de arte que dialoga principalmente, con el contexto que la generó, pero también con otros textos de derivación pasada, o de ámbitos geográficamente distantes. Por lo tanto, lo profético del crítico-comparatista estará en su criterio de juicio, en su lectura contextualizada de la obra de arte. Adorno afirma: “Las obras de arte pueden apropiarse lo que les es heterogéneo, su implicación con la sociedad, precisamente porque son siempre en sí mismas algo social” (Adorno, 1973, 311). Es inevitable la determinación del crítico en hacerse portador de juicios e interpretaciones. Es parte de su tarea “ontológica”, de su ser signo educativo y demostrativo del proceder estético, no como valor absoluto, mas en su renovada contextualización. Así la crítica se conforma como una disciplina que se “excede” hacia la escritura, englobando la posibilidad *comparativa* como una “nostalgia”, una “melancolía”, un “dionisismo” de la búsqueda feroz de la unidad: “La crítica, si algún día tiene que explicarse e intercambiarse con la escritura literaria, no ha de esperar que esta resistencia se organice primero en una “filosofía”, que ordenase una cierta metodología estética, de la cual aquella crítica obtendría sus principios” (Derrida, 1989, 44). La crítica y la metodología comparativa se configuran, así, como ciencias autónomas y suficientes que, en su relación con el método epistemológico de las filosofías, elaboran una lectura aproximativa de la realidad y compiten con la misma obra de arte: nunca dicen (nunca podrán decir) la verdad; crítica y comparativismo *fictionalizan* mediante las palabras, la escritura: solo el juicio estético es inagotable y, en su absolutización (en su intersección histórico-temporal entre texto y contexto productivo de ello), verdadero; aunque podría

ser (o ser leído como) falso o inadecuado, conforme su historicidad o sus cambios de perspectiva. “Flaubert, Proust, Stendhal —sostiene Roland Barthes— son comentados inagotablemente; la crítica dice, entonces, del texto tutor, la fruición vana, la fruición *pasada* o *futura*: *ustedes leerán*, o *leí*: la crítica es siempre histórica o prospectiva” (Barthes, 2004, 29).

No creemos que la crítica literaria ya no critique más, como quisieran algunos intelectuales-buitres. Me referiré a un ejemplo. Se trata de una pequeña novela de Henry James, *The Figure in the Carpet*, que ya Borges había elogiado como una de las más preciosas joyas del arte narrativo jamesiano.¹ El narrador de este texto es un mediador de culturas, que intenta una reseña sobre la última obra de otro novelista famoso, nunca mencionada (ni siquiera su título) en la novela de James. Al escritor norteamericano lo que le interesa es el fracaso, repetido a menudo, de no saber enfrentar los enigmas que inquietan la composición de una obra de arte, y por ello, “denuncia la incapacidad de los críticos “*to trace the figure in the carpet*”, de captar aquel detalle que para el autor constituye lo sustancial, la verdad de su ficción”. No obstante, esta imposibilidad (y, claro está, incapacidad) de parte del crítico, que solamente “tiende a”, puede apenas “aproximarse a” la sugerencia de una verdad: más que un profeta, el crítico que se pudiera jactar de resolver o intuir *ex cathedra* el *quid* que determina y domina una obra de arte aboliría la categoría de diálogo y la posibilidad de la obra abierta. Una vez más, el crítico y el comparatista visitan los mismos terrenos, encaran las mismas dificultades, padecen los mismos ideales: “comparar y conocer se asocian en una acción epistemológica común”, sugiere Lisa Block de Behar, cuyo resultado final es el juicio, el *krinein*, la discriminación de la verdad del error, del valor del no-valor, que otorga la especificidad estética a la obra de arte y le garantiza el perdurar temporal.

Sin embargo, una preocupación siempre creciente, que aniebla el panorama de convergencias y discusiones ya mencionadas, se resume en el poder de la actividad mediática, que transforma al comparatista y al crítico no tanto en mediadores sino en *co-mediantes*, una especie de colaboración traicionera, que otorga al medio su anti-esencia, su anti-medio: el medio se vuelve objeto y blanco, un espacio peligroso. La comparación y la crítica se dividen (sería mejor decir, son divididas) en sus intenciones por la asombrosa presión de la “hipnosis” mediática.

Si la existencia de la literatura, de los actos de cultura, depende de su circulación en los medios, de las menciones u ‘(o)misiones de la crítica’, el problema no tiene solución. El crítico se presenta, en el mejor de los casos, como un lector e-lector y quien elige no puede dejar de descartar, de la misma manera que quien dice no puede dejar de no decir. Aunque así se plantee un problema -el mayor- que como los dilemas, las aporías, las paradojas, los diferendos, no tienen solución, conviene, por lo menos, plantearlo (Block de Behar, 1990, 155).

¹ Me es particularmente grata la lectura propuesta por Lisa Block de Behar en el Congreso ABRALIC, que ha tenido lugar en Belo Horizonte, en agosto de 2002: “El discreto secreto de la crítica: de la palabra a la imagen en *The Golden Bowl*, de Henry James”. Véase <http://www.liccom.edu.uy/docencia/lisa/conferencias/discreto.htm>

Cierto, las aporías son irresolubles y menos aun se pueden resolver en el breve lapso de pocas páginas. Pero hay que declararlas para suscitar las atenciones y las polémicas necesarias a una comprensión más justa y objetiva de los acontecimientos. El adjetivo “objetivo” resulta aquí insuficiente. Se trata de una verdadera contradicción en términos. En efecto, si la comprensión llega a ser objetiva, acaba lo neutral, lo imparcial, lo ecuánime, que es la utopía de la investigación científica en las humanidades. El objetivo mismo no lo permite. No podemos permitir (valga la redundancia) que el crítico o el comparatista se travisten de Bouvard y Pécuchet, copiadore, no mediadores. Pero bien “utilizados”, bien “mediados”, o sea conscientes de sus propias tareas, quizás, la justificación de Flaubert sea, como Borges sugiere, de orden estético, y se mueve por caminos inesperados: “el arte opera necesariamente con símbolos; la mayor esfera es un punto en el infinito; dos absurdos copistas pueden representar a Flaubert y también a Schopenhauer o a Newton” (Borges, 2005, 276).

Si “la historia de los libros es la historia de la réplica” (Perrone-Moisés, 2005, 1), entonces, dos copistas pueden ser considerados, paradójicamente, como los críticos más fieles, porque, como ocurre en la experiencia de Pierre Menard, re-escriben exactamente el mismo texto de origen.

Sin embargo, la ecuación crítico = escritor no funciona, y como copista tampoco, ni en la paradoja borgiana, ni en el sentido peyorativo del término. La “tranquilidad” de esta similitud, idealmente sugerida por Barthes, es puesta en jaque por Leyla Perrone-Moisés, que recuerda que, lamentablemente, el crítico es, a menudo, un escribiente (53); más bien, situándose *du côté de chez Culture*, va perdiendo el gusto de la crítica estética (55-60). Entre crítica literaria y literatura comparada se manifiesta así un delicado equilibrio, en el que la “vigilancia” es obligatoria: vigilar sobre los ideales estéticos y defenderse diplomáticamente de las mediaciones comprometedoras.

La exigencia de la crítica literaria de juzgar y, por lo tanto, de clasificar y explicar la obra de arte, se asemeja de cerca a las estructuras taxonómicas que rigen la metodología comparativa. No operar así significaría, según las opiniones de Brunetière al respecto, mutilar y desnaturalizar el proceso crítico. Ella misma, la crítica, es tratada, en ciertos casos, por la literatura comparada, como un género literario por sí misma que oscila entre las orillas teóricas y las investigaciones metaliterarias. Tal vez tenía razón Brunetière que definía la crítica como “la contra-partida de todos los géneros” y más bien, “su conciencia estética”.² Como durante la revolución estudiantil era a la moda afirmar que *ils se posent pour s'opposer*, Brunetière también cree en la postura militante de la crítica literaria, que muchos años más tarde Adrian Marino, desde su exilio parisino, hubiera reiterado como exigencia de la comparación literaria: “¿signo de la confusión de las ideas?, ¿o de la pobreza de la lengua?”, se preguntaba casi proféticamente Brunetière.

Se trata de unas preguntas que, de una cierta manera, embarazan, porque encajan en nuestra reflexión. Nos preguntamos si no estamos retrazando un camino *à rebours* para encontrarnos nuevamente con el pertinente axioma de Friedrich Schlegel: “en el fondo

toda la filología no es más que crítica” (*Zur Philologie*, 55). Quizás, las actividades de la crítica literaria y de la literatura comparada, intersecándose en la actualidad, provean a subrayar la importancia de la historicidad de cualquier proceso cultural y de respetar la naturaleza de cambio, de devenir, de transformación constante que subyace a cada fenómeno natural.

Singularmente, la crítica literaria y la literatura comparada se han diversificado, pero el objeto de anhelo se mantiene siempre igual: es el texto en su integridad ontológica, con sus contradicciones, aporías, huecos, contrastes. No estamos aquí tratando de un texto fantasma, sino de un texto producto de un sujeto en un determinado periodo histórico. El desafío de ambas disciplinas es, por lo tanto, político: demostrar científicamente el valor presente del texto, su legibilidad, su fruición, como proceso hermenéutico que involucra una comprensión activa, a posteriori teleológica, de los acontecimientos humanos. “La literatura tiene como sinónimos explícitos o implícitos la totalidad de los actos críticos, con los cuales tiende a identificarse hasta el pleonasma” (Marino, 1994, 436). La crítica literaria y la literatura comparada operan según una circularidad provechosa: apenas dos ejemplos de esta “casi tautología” tan imprescindible en los procesos de pensamientos culturales hoy: Foucault critica y fundamenta con Borges la disociación surgida con la era moderna; Borges se permite hacer literatura con los ensayos sorprendentes sobre Herbert Quain.

El criterio que emerge de estas consideraciones es que ambas disciplinas, la crítica y la comparada, funcionan como estrategias didácticas: enseñan a leer; la lectura no se reduce a una comprensión o interpretación de líneas, páginas, glosas. Es un procedimiento de añadiduras como sostenía Heidegger, un acto de acumulación, no una operación de sustitución. El sujeto, *mon semblable, mon frère*, sale ganador, y conoce y juzga el mundo y a sí mismo, no con sospechoso moralismo, sino con pasión siempre renovada.

² Retomo estas consideraciones de F. BRUNETIÈRE, *La Grande Encyclopédie*, t. XIII, citado en epígrafe en el volumen de Leyea PERRONE-MOISÉS, *Texto, crítica, escritura*, 2005.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Theodor W., 1973, *Teoría estética*. Buenos Aires, Orbis.
- BARTHES, Roland, 2004, *O prazer do texto*, São Paulo, Perspectiva.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa, 1990, *Dos medios entre dos medios. Sobre la representación y sus dualidades*. México-Buenos Aires, Siglo XXI.
- BORGES, Jorge Luis, 2005, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- BURGIN, Richard, 1968, *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus.
- DERRIDA, Jacques, 1989, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- KRYSINSKI, Wladimir, 2006, *Comparación y sentido. Varias convergencias y focalizaciones literarias*. Lima, Fondo Editorial UCSS.
- MARINO, Adrián. *Teoria della letteratura*, 1994, Bologna, Il Mulino.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla, 1998, *Altas Literaturas*, São Paulo, Companhia das Letras.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla, 2005, *Texto, crítica, escritura*, São Paulo, Martins Fontes.