

LAS "MEMORIAS DE UN CRÍTICO" es el texto de una conferencia que Blas Matamoro dictó en el Instituto Superior de Lenguas Vivas de Buenos Aires, en abril de 1998 y en el curso de unas Jornadas centradas en analizar los problemas que presenta la traducción al español del léxico utilizado por la crítica literaria. El director de Cuadernos Hispanoamericanos, asiduo colaborador de la UEB, se propuso una reflexión de su propia labor como crítico a lo largo de los años y de las diferentes metodologías que se han sucedido en el análisis de una obra literaria. El texto, un paseo relajado pero muy atento por la crítica contemporánea, es éste.

Blas Matamoro

---

## Memorias de un crítico



A MEDIADOS DE los años sesenta, algunos futuros escritores argentinos empezábamos a hacer crítica literaria. La tarea ha marcado la trayectoria de los que se dedicaron exclusivamente a ella -Beatriz Sarlo, Nicolás Rosa, Carlos Altamirano, Luis Gregorich, Jorge Rivera, Jorge Lafforgue- como a los que alternan la crítica con la ficción o la poesía: Noemí Ulla, Ricardo Piglia, Germán García, Horacio Salas. Seguramente olvido nombres inolvidables, pero me refugio en el anunciado género de las memorias.

Como herencia, teníamos un triple modelo: la crítica de gusto, la estilística y el historicismo. El ejemplo más ilustre de la primera es probablemente Borges, quien más ha insistido sobre la importancia del acto de lectura y de la experiencia única y eventual que implica, en la vida de un texto, hasta la conclusión paradójica de que es más importante para dicho texto ser leído que ser escrito. También el restringido y a veces caprichoso canon borgiano da en el centro del asunto: cada lector tiene su canon, que administra como una monarquía absoluta y sin sucesores (aunque sí con antepasados: otra paradoja). Para quien lee, la literatura está compuesta por los libros preferidos. Lo demás es lo de menos: historia de la literatura.

Muchas veces se ha señalado la fuerte limitación que tiene la crítica de gusto, que se refiere más al lector que a lo leído. Le falta, sin duda, el retorno: considerar en qué medida el lector es lo leído. Pero el hecho radical de que toda lectura es única y, por lo mismo, irrazonable -en tanto de lo único no hay razón, razonar es siempre comparar, admitir lo comparable- marca la zona de lo irreductible en el acto de leer y advierte al crítico que su objeto es inagotable, que ninguna crítica puede dar total cuenta de lo leído. En otro orden, la crítica de gusto permite hacer la crítica del gusto, o sea investigar cuáles son las normas implícitas que maneja el lector -y que lo manejan- y explicarlas históricamente, diseñando una historia del gusto: por qué en tal época tal lector prefirió a este escritor en lugar de tal otro, etc.

El historicismo es fundador de la crítica argentina. La literatura argentina empieza con el grupo del 37 y tiene ya en él a su teórico, Alberdi, y a su crítico, Juan María Gutiérrez. La gran recaída se da con Ricardo Rojas, quien intenta argentinizar a los escritores de la colonia, un error conceptual a mi modo de ver, pero que mira hacia modelos bien escogidos, De Sanctis y los buenos momentos de Menéndez Pelayo, sobre todo, salvándose del imperialismo de la escuela filológica histórica española, que ha bloqueado casi toda la crítica universitaria en España, a fuerza de ser rigurosa y potente, o sea exclusiva y estrecha.

La aproximación histórica tiene una virtud primordial, y es el estudio genético de la obra. Explica por qué y cómo un texto se produce en tal lugar y tal momento. Subraya que escribir y leer son tareas históricas, que provienen de un pasado y se convierten en pasado de un futuro. El riesgo está en radicalizar el historicismo, dejando a la obra atrapada en la época y el tejido de circunstancias de su génesis. En efecto, leer es hacer contemporáneo un texto, se tenga o no en cuenta su fecha de composición. Si falta esa contemporaneidad del lector y lo leído, la lectura no es literaria, sino documental. Sirve al historiador y al sociólogo, pero no al crítico literario. Un texto no sólo tiene historia, sino que la va teniendo, porque pertenece al ser y al devenir.

En cuanto a la estilística, traída a nuestra lengua por Amado Alonso, desde las fuentes germánicas de Spitzer y Walzel, como ha razonado Jean Starobinski, funciona eficazmente en tanto el estilo nos permite perfilar al supuesto autor, al sujeto que va retratando el texto que se le atribuye, así como la época en que se ha producido. Le corresponden las matizaciones generales que hice respecto a la escuela histórica y alguna más. Cuando el análisis estilístico pierde el horizonte histórico se convierte en mera descripción formal, en el sentido de que la forma es insignificante, cuando el meollo de la estilística es lo contrario: la forma es la que fija el significante y hace posibles los significados.

Este triple contenido describe lo que podríamos denominar la tradición crítica argentina. Para los chicos de entonces, sin embargo, la referencia crucial era otra: los críticos de la camada inmediatamente anterior, notoriamente los de la revista *Contorno*. Recuerdo especialmente el libro de Sebrelí

sobre Martínez Estrada, el de Masotta sobre Arlt y la serie de David Viñas sobre literatura y política. La revista tenía una vocación crítica muy marcada y ahí están, para probarlo, aparte de los nombres citados, los de Jitrik, Halperín Donghi, Rozitchner, Prieto, Alcalde, etc.

*Contorno* era decisiva porque planteaba una relectura de lo escrito en la Argentina y porque apelaba a un modelo abierto a muchas sugerencias: la crítica sartreana, sobre todo la explicada teóricamente en *¿Qué es la literatura?* y la puesta en escena en sus ensayos sobre Baudelaire y Genet, los cuales, si rozan apenas la crítica literaria, son, sin embargo, paradigmas de antropología filosófica que deciden acerca de qué sea un escritor y en qué medida lo es por agencia de los otros, por el cruce de discursos que hacen a la existencia de una sociedad.

Sartre, sin ser un metodólogo ni preocuparse por una noción esencialista de la literatura -para él, literatura es lo que cada época considera literario- abre su propuesta a diversas disciplinas: la dialéctica, la fenomenología, el psicoanálisis, una lectura del existencialismo heideggeriano que hace del filósofo alemán un existencialista francés y de su ontología, una descripción filosófica de la vida cotidiana, una antropología, como dije antes.

Tomando la crítica contornista como punto de partida, empezamos a trabajar. Se trataba de ampliar las disciplinas en juego. En primer lugar, una sociología de la literatura, una explicación genética de la ideología que aparece en los textos literarios. La obsesión paralela era hacer que esta sociología resultara marxista o, al menos, compatible con el marxismo, que era, en la opinión de Sartre, el horizonte filosófico de nuestra época.

La adopción de modelos o, por lo menos, de referencias marxistas tenía sus inconvenientes, la mayor parte de ellos insuperables. En primer lugar, el marxismo es un conjunto de teorías y análisis formulados en una sociedad de clases, la Europa industrial del siglo XIX o, para precisar, la Inglaterra de la segunda mitad del Ochocientos. Aplicarlos a una sociedad de masas del siglo XX obliga a relativizar conclusiones y rellenar huecos, con lo cual el marxismo deja de ser el horizonte filosófico de nuestra época.

Luego está la cuestión de lo que Raymond Aron denomina "marxismos imaginarios", es decir las distintas lecturas de Marx que resultan de aplicarle códigos diversos. Hay un Marx hegeliano y dialéctico, otro positivista y científico, otro francamente religioso, el Marx que ha revelado la verdad de la historia y conduce a los pueblos hacia el socialismo planetario.

Con todas estas prevenciones, el marxismo, imaginario o real, sirve para constituir una sociología de la literatura como la que practicaron algunos críticos de la Escuela de Frankfurt (Adorno, Ermatinger, Loewenthal, Schücking, sin olvidarnos del precursor Walter Benjamin), si es que se marcan sus limitaciones. Su noción de ideología (falsa conciencia de la realidad) es muy estrecha y sugiere que hay una conciencia verdadera de la realidad, que es la crítica de la falsa conciencia desde otro punto de vista (no necesariamente verdadero porque necesita ser también sometido a crítica y así hasta el infinito, que es donde la ideología y la verdad se encuentran para siempre jamás) o su superación por medio de la ciencia, de la cual la ideología es un estadio previo y desdeñable. Esta última era la salida propuesta por Althusser, tan influyente por aquellas fechas.

La búsqueda de ideologías en los textos literarios es productiva, ya que la literatura es una de las tantas maneras de imaginar el mundo y, en consecuencia, de encarar una práctica respecto de él. La ideología y la literatura manejan valores, implican opciones, diseñan proyectos. El peligro del sociologismo es creer que las ideologías existen con independencia de los textos literarios, en una suerte de almacén de ideas, de las cuales los textos son obedientes ejemplos. La literatura sería, entonces, reflejo de las ideologías, productos, a su vez, del ser social del hombre. En rigor, el discurso crea ideología más que reflejarla, y el ser social del hombre es, ante todo, su condición de animal social comunicativo, elocuente: el ser social es ser hablante.

Es aquí donde el marxismo exhibe, como pretendido sistema filosófico, una gran carencia: una teoría del lenguaje. Los clásicos del marxismo manejan el lenguaje sin advertir que el lenguaje los maneja y, en esa medida, los maneja también la ideología. Creen, aunque no lo digan, de un modo ingenuamente racionalista, que la palabra es un transparente

transmisor de ideas, y que éstas surgen de la situación social del sujeto, como si dicha situación no fuera también un fenómeno de lenguaje. Si la palabra fuera un transparente transmisor de ideas, no habría literatura.

Esta encrucijada no pasó inadvertida para Marx, que era un hombre leído y listo, aunque escasamente dialéctico (no hay más que ver la escabechina de adversarios que hace en la parte casuística de *La ideología alemana*, donde los deja sin discurso, sin dialéctica, como si no hubieran dicho nada). Le gustaba leer a los clásicos griegos, a Dante y a Cervantes, y solía preguntarse por qué le daban tanto placer esos escritores que pertenecían a otro tiempo y otra sociedad. ¿Se los podía reducir a meros ejemplos de la ideología? ¿Por qué admiraba Engels a Balzac, a pesar de su ideología reaccionaria? Desde luego, con el arsenal teórico del marxismo, es imposible contestar a estas preguntas, que se vuelven enigmas. Benjamin dirá, a su tiempo, que la literatura es ese discurso que produce un efecto enigmático.

No obstante, la propuesta marxiana respecto a la ideología tiene un sesgo interesante y útil, y es la figura -literaria, de nuevo- del procedimiento. La ideología, según Marx-Engels, nos hace ver el mundo al revés, como dice el tópico barroco. Lo que importa es el proceso que consiste en ponernos cabeza arriba y patas abajo, y advertir la necesidad de aquel punto de partida: cabeza abajo y patas arriba. Estamos, pues, siempre, girando en torno a un eje ideal que no acaba de fijarnos, porque la tierra que nos soporta no es plana sino más o menos esférica, un fragmento en forma de pera según prefiere describirlo Eric Satie.

Tampoco es despreciable la categoría del fetichismo de la mercancía. Vivimos en un mundo donde los objetos se presentan como naturales y ocultan su otra naturaleza, que es la trama de relaciones sociales que los produce. Esclarecer este vínculo entre fetiche y tejido social es críticamente muy productivo, y el tiempo ha incorporado, con las poéticas contemporáneas (la escritura automática del surrealismo, sin ir más lejos) una pretensión fetichista de la palabra poética como la que surge de sí misma, con espontaneidad "natural", en tanto palabra original y naciente, es decir un fetiche verbal.

En resumen: aplicable a una historia social de la literatura, el marxismo es poco operativo en cuanto al análisis de textos, por carecer de una teoría de la palabra. Quedan en pie algunas de sus preguntas, los momentos en que los fundadores, en vez de adueñarse de la historia, la interrogan con cierta perplejidad.

La otra sugestión sartreana apunta hacia el psicoanálisis. Ante todo, cabe recordar que Freud se valió mayormente de ejemplos literarios y protocolos escritos para construir su primera casuística, y acabó su obra ordenando, a su manera, los textos bíblicos relativos a Moisés. Desde el sueño de Descartes al complejo de Edipo, el "hombre de los lobos", Jensen y Shakespeare, Dostoievski y Goethe, por no ser exhaustivos, las fuentes literarias de Freud son abundantes y decisivas. Normalmente, el psicoanálisis se ha aplicado, en cambio, a la persona biográfica del escritor y no a la lectura de lo escrito. Es cierto que resulta muy productivo en ese campo biográfico, pero no se trata de crítica literaria en sentido estricto, es decir de hacer decir a lo escrito, hacerlo producir, traducirlo, si cabe.

El psicoanálisis apunta en el mismo sentido que las poéticas contemporáneas: en el lenguaje opera otro sujeto que convierte al enunciador en enunciado, provocando un diálogo entre ambos, de modo que decir es ser dicho y viceversa. También, porque el sujeto se moviliza siempre por medio de una palabra deseante, que intenta llenar las carencias que lo acosan y lo definen y, al hacerlo, las identifica. No hay aquí sublimación ni desplazamiento. El escritor escribe porque desea escribir en general, desea decirlo todo y, al hacerlo, la escritura diseña el objeto puntual deseado, su objeto siempre parcial. No es que desee otra cosa y ella resulta prohibida y reclame un sustituto.

Desde luego, esta práctica deseante se da socialmente condicionada, porque el escritor se produce en una lengua que le ha proporcionado una sociedad y a través de la cual ha heredado un sistema de normas, unos valores: una cultura. Otros condicionantes son la retórica literaria (la censura estética que formaliza el discurso y lo hace socialmente reconocible como literatura), la institución social del escritor, en fin lo que Freud denomina, en

conjunto, principio de realidad, todos los objetos preexistentes al deseo que da con ellos y se va conformando (en el doble sentido de la palabra: conformación y conformidad), a la vez que se vuelve objetivo, generando objetos y, por lo mismo, universal.

Retomo el hilo de la memoria y vuelvo a la fecha del principio. Fue la época en que eclosionó el estructuralismo y se recuperaron las influencias formalistas rusa y checa. Personalmente, nunca fui estructuralista ni formalista; más bien polemiqué contra ambas tendencias desde posiciones dialécticas. Creo que, visto a la distancia, el estructuralismo sin exceder la categoría de procedimiento, resulta productivo. Me explico: todo texto tiene un contorno y una estructura. El lugar que cada signo de ese texto ocupa en relación a los demás no es insignificante. Si se altera la estructura, se altera lo que tradicionalmente se ha llamado contenido. Esta síntesis entre el *quid* y la manera, al menos desde el simbolismo, es el mayor truco significativo de la literatura contemporánea.

En cambio, me parece que el estructuralismo fue abusivo y erróneo cuando quiso convertirse en filosofía y aún en doctrina estética. En el primer caso, intentó construir una ciencia de la literatura, basándose en modelos lingüísticos (obviamente, en la lingüística estructural) porque la lingüística y la literatura se valen del lenguaje y porque se consideró que, dentro de las ciencias sociales, la ciencia del lenguaje era la más desarrollada.

Tomar modelos lingüísticos para hacer análisis literarios lleva la literatura, que es el terreno de la producción escrita por antonomasia, al mundo de la norma, donde se supone que todo ya está producido. La literatura es vista como ejemplo de un estado de la lengua y acaba siendo un instrumento didáctico de exposición, o sea desapareciendo como literatura. Por otra parte, tanto el modelo estructuralista como en la llamada ciencia de la literatura intentada por los alemanes en los años treinta, se proyecta el abordaje de la literatura como si ésta fuera un objeto científico: algo constante, formal, abstracto e idéntico a sí mismo. O sea: lo que la literatura no es, porque el objeto de la crítica literaria no es el texto, sino su lectura, y ésta nunca es formal, ni abstracta, ni constante. Por las mismas razones que no hay ciencia de la

literatura, no las hay de la historia del psicoanálisis. El pasado y la entrevista psicoanalítica tampoco pueden considerarse como objetos formal-abstractos, lo que no impide valerse, de modo auxiliar, de ciencias constituidas como tales. Un crítico literario puede tomar analogías de la química, la fisiología, la cibernética, la gastronomía o la historia comparada de las religiones. Actúa en el universo, no en su universo, y se tropieza con toda clase de cosas, como el escritor de ficción.

Acaso por este exceso de formalización vino una movida en contra en la segunda mitad de los setenta. Ya no éramos jóvenes y algunos ni siquiera estábamos en la Argentina, por motivos obvios. Fue el tiempo en que se impuso la estética de la recepción, la estética del lector o el lectocentrismo. En ella, lejos de ser un objeto constante, formal y abstracto, el texto se volvió inestable, abierto y sometido al poder creador del lector, cuya única limitación estaba en el horizonte cultural de expectativas que le proporciona la historia. El arte de leer sustituía a la ciencia de la lectura y la crítica volvía a vérselas con un objeto histórico: un texto es la historia de sus lecturas, un texto es su propia historia. En un ejercicio de la *différance* derridiana o de la intertextualidad kristeviana, las interpretaciones de un texto lo hacen proliferar y alejarse de un supuesto sí mismo, de modo que cada vez difiere más de su identidad.

En el extremo de esta disgregación está la desconstrucción, en que se busca en un texto todo aquello que lo impugna (después de afirmarlo), de modo que la lectura acaba aniquilando lo que lee. O todo lo contrario: acaba constituyéndolo al establecer su dialéctica interna.

Estos ejercicios de amplia apertura del texto tienen una consecuencia nihilista, muy acorde con esta elegante desesperación apocalíptica que llamamos posmodernidad y que se ha convertido, como casi todo en nuestras sociedades de compra y venta, en una profesión. Un texto desmenuzado en fragmentos que se desmenuzan en otros fragmentos pue-

de convertirse en un ejercicio de insignificancia si no se dialectiza el análisis. Podemos concluir que no significa nada, en cuyo caso la tarea tampoco significa nada y resulta difícil acreditarla, sobre todo si, de antemano, la teoría nos asegura lo insignificante de nuestro cometido.

Pero ¿hay algún acto de lenguaje que sea insignificante? Y si no lo hay ¿de qué estamos hablando? Acaso la crítica consista en preguntarse a cada paso esto mismo.

El recorrido precedente me ha servido para rescatar algo de cada aporte. No lo hice por voluntad de eclecticismo, sino para asumir (y cargar con) mi historia, nuestra historia. No puedo aceptar que haya pasado en vano y no nos haya dejado algo de nuestras añejas discusiones. De momento, la enseñanza mayor es que la crítica no es una ciencia, sino un arte y que, como tal, exige un aprendizaje práctico, un estado de aprendiz anterior al de maestro artesano. Desde luego, para llegar a zapatero hay que darse mucho en los dedos antes de dar en el clavo. Su calidad epistemológica no es el conocimiento sino cierto saber que la experiencia puede transformar en sabiduría (si no la empobrece en maniática obsesión: el arte consiste en saber disimularla).

Al principio intenté desplegar unas memorias. Como se ve, son muy breves. No por ello, creo, dejan de señalar un derrotero inopinado hace treinta años: que nos tocaría asistir a tan variado espectáculo de alteraciones en la teoría y la metodología de la crítica. Tal vez si un joven de la edad que entonces teníamos lee estas líneas las encuentre abusivas y se pregunte ¿para qué se preocupaban tanto en legitimar su crítica estos chicos si todo ha venido a parar en la insignificancia posmoderna, tan poco crítica ella misma? Sí, es cierto: hace treinta años nadie se preocupaba por menos de la revolución universal, la subversión de las artes y la definitiva conquista de la verdad en el saber. Era otro mundo. Nadie dirá que este que vivimos ahora mismo no sea otro a tres décadas vista.