

LE01 - 214

3 cop.



TEL: 475-9584

Fotocopiascarpediem@hotmail.com

ROCA 4018

MAR DEL PLATA

LAS REDES DE LA CRITICA

Solo -

Hasta aquí hemos hablado de la crítica sin problematizar esta categoría que en algunos casos suele definirse como una institución literaria. En realidad, lo que llamamos crítica literaria aparece ligado a canales y redes institucionales diferentes, desde el periodismo a la universidad, pasando por ese órgano típicamente moderno que es la revista literaria. Pero, junto a esta diversidad institucional hay otra diversidad no menos llamativa: bajo la denominación genérica de crítica se reúnen una serie de operaciones discursivas cuyo lazo común no resulta fácil de identificar. El comentario de un libro en el suplemento literario de un periódico, la biografía de un escritor, la historia de un tema literario, el análisis de un poema, en fin, una amplia gama de objetos y de discursos caen bajo la categoría de la crítica o de la labor del crítico. Sería difícil encontrar una definición general del concepto de crítica que nos revele la "esencia" común de esta multiplicidad de actividades discursivas.

Ha sido el uso el que ha ido estableciendo afinidades y parentescos entre las operaciones intelectuales que se agrupan bajo el término general de crítica, la que funciona antes que nada como una categoría cultural en que se estratificaron significados de contenido y alcance diferentes.

"La crítica, tal como la conocemos y la practicamos hoy, es un producto del siglo XIX, escribe Thibaudet. Antes del siglo XIX, había críticos... Pero no había crítica. Tomo la palabra en su sentido más material: un cuerpo de escritores, más o menos especializado, que tiene por profesión hablar de libros" (cit. en Delfau y Roche, 1977, 20). Las palabras de Thibaudet ofrecen un buen punto de partida, al ligar la actividad de la crítica a la existencia de una capa profesional de reciente formación, entrenada para producir opiniones autorizadas sobre libros. Es importante aferrar la modernidad de la crítica literaria como categoría cultural cuya emergencia remite a esa reestructuración del espacio de las "Bellas Letras" que tiene lugar en el curso del siglo XVIII y a la que ya hicimos referencia a propósito del término literatura. Como dicen Delfau y Roche, la "aparición de la crítica está subordinada en primer término a la afirmación del concepto de 'literatura', es decir a la fragmentación, a fines del siglo XVIII, de la noción de 'bellas letras'" (1977, 22). Aun para quien, como Auerbach, la crítica literaria se ha practicado desde la antigüedad, la crítica en el sentido moderno tiene presupuestos completamente diferentes. El postulado de la imitación "de un modelo perfectamente bello, escribe, dominaba tanto a los teóricos de la Antigüedad, como a los del Medioevo y del Renacimiento, e incluso a los del siglo XVIII. A pesar de todas las divergencias de gusto, los teóricos de estas diversas épocas estaban de acuerdo sobre un punto fundamental, el de que existe una sola belleza perfecta, y todos buscaban establecer, para los diversos géneros de poesía, las leyes o las reglas de esta perfección a la que se debía apuntar. Por ende la antigua crítica estética era en general una estética de los géneros poéticos" (1963, 33). Sobre otros presupuestos fundaría su existencia la crítica como categoría cultural moderna: No únicamente sobre el principio del carácter relativo de los valores literarios, como señala Auerbach, sino sobre el postulado del valor de la originalidad y sobre la idea "de una selección y de una elección aptas para guiar al público frente a una producción que cada vez más halla su virtud en la diversidad" (Delfau y Roche, 1977, 30).

2.) Separación de los tipos de escritura, no ya según los niveles de estilo, sino entre la escritura de "creación", que se asimila crecientemente a la producción de ficción (la literatura) y la escritura de "reflexión" o meramente expositiva; valoración de la originalidad, por oposición a la mera imitación y, consecuentemente, puesta en relieve del autor como personalidad creadora; formación de un público de consumidores letrados pero profanos ante el cual el crítico opera como guía y como "portador profesional de la mediación" (Häuser, 1975, II, 185): en este cruce aparece la primera figura de la crítica. Y su primera forma de articulación institucional, el periodismo? "Las gacetas de crítica artística y cultural como instrumentos de la crítica de arte institucionalizada son creaciones típicas del siglo XVIII", escribe Habermas (1977, 58). La constitución de una "esfera pública", que hallaría sus primeros escenarios en el salón y el café literarios, así como en la prensa y en las publicacio-

nes periódicas, proporciona para Habermas las condiciones de la transición del amateur cultivado al crítico profesional. "La nueva profesión... recibe en la jerga de la época el nombre de 'juez artístico'. Este asume una tarea peculiarmente dialéctica: se considera a la vez como un mandatario del público y como su pedagogo" (Habermas, 1977, 57). Experto ante el público de profanos, delegado del público ante los artistas, el discurso del crítico se dirigirá a ambos a la vez, para discriminar en las obras, mediante el ejercicio del "gusto" y la "sensibilidad", lo que es permanente de lo que es pasajero, lo que sólo obedece a la moda o, por el contrario, no es más que simple imitación de aquello que es "verdaderamente" literatura.

La expansión de la prensa, correlativa de la expansión del mercado de consumidores letrados, consolida esta primera figura de la crítica y del crítico profesional, que escribe sus lecturas, en las secciones de libros o en los suplementos literarios, para un público. Actividad profesionalizada, la crítica no es todavía, en este ciclo en que aparece ligada a la prensa y a las publicaciones periódicas, una disciplina. La familiaridad con el mundo de las artes y de las letras, es decir la sensibilidad del hombre "cultivado", es el presupuesto que le confiere autoridad a la opinión del crítico. Para que la crítica tome el carácter de una disciplina será necesario que comience el otro ciclo, el ciclo de la crítica universitaria.⁴ Institucionalizada como saber, la crítica se cubrirá de otros prestigios, tomará su autoridad de la erudición escolástica y del conocimiento disciplinado de materias especializadas. Otras disciplinas y otras categorías del saber (la historia, la sociología, la lingüística, etc.) le proporcionarán a la crítica no sólo instrumentos, sino también paradigmas de conocimiento. Aunque hablamos de ciclos no queremos sugerir una secuencia de etapas que se sucederían reemplazándose. Lo que llamamos ciclo universitario ha aparecido más tarde, pero no ha sustituido al otro, sino que ambos se han superpuesto organizando redes institucionales diferentes. Las formas de la crítica correspondientes al primer ciclo no han dejado de encontrar nuevos canales, como los que ofrecen en nuestros días la radio y la televisión.

Los usos del término crítica ayudaron, por decirlo así, en una misma categoría, los dos ciclos y los diferentes tipos de discursos que circulan a través de sus respectivas redes, que no han podido coexistir sin afectarse mutuamente. Lo que contribuye a explicar, entre otras cosas, las "dos almas" que forcejean en la definición de la crítica como actividad intelectual: la crítica como ejercicio del gusto y la sensibilidad, y la crítica como producto de un saber objetivo. Entre estos dos paradigmas, que tienen como ideal dos modelos de discurso, el discurso "artístico" sobre la literatura y el discurso "científico", se producen combinaciones y variantes.

De acuerdo con la red institucional donde funcionan, los tipos de críti-

⁴ "En efecto, si Sainte-Beuve y Zola —prototipos de una multitud de periodistas— dan a la crítica un estatuto especial, si ellos la profesionalizaron, si gracias a ellos, la crítica se convierte en un engranaje esencial del proceso de 'edición-difusión', a aquella le falta todavía la reflexión teórica que la elevará al rango de disciplina. Esta última etapa será abierta con el desarrollo de la enseñanza superior, que hace nacer un nuevo grupo social: los universitarios" (Delfau y Roche, 1977, 44).

ca, su público y sus efectos son diferentes. En términos generales, la crítica ligada a los medios de comunicación masivos es la que mayor peso tiene en el mercado de lectores, en la producción del éxito literario y en la definición pública de una obra y de un escritor. En esa red se hallan insertos los taste-makers y los guías culturales cuyo juicio crea opinión pública. Interrogarse sobre la genesis de este sentido público de una obra, escribe Bourdieu, "es preguntarse quién juzga y quién consagra, cómo se opera la selección que, en el caos indiferenciado e indefinido de las obras producidas e incluso publicadas, discierne las obras dignas de ser amadas y admiradas, conservadas y consagradas" (1967, 153). Al estudiar la constelación de factores que contribuyeron a producir, en la segunda mitad de la década del sesenta, lo que se llamó el *boom* de la novela latinoamericana, Angel Rama señala el papel activo desempeñado por el semanario de actualidades de Buenos Aires, *Primera Plana*, en el lanzamiento de la "nueva hora" de las letras del subcontinente. Tal vez, el caso más ilustrativo lo proporcione la peripetia de *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal. "Apareció en 1948 con muy escasos lectores, escribe Rama, y también muy escasa atención crítica (son excepciones ya famosas las notas afirmativas que escribieron Julio Cortázar y Noé Jitrik), pero en 1966, Sudamericana la reedita con una tirada inicial de 10.000 ejemplares, y con la misma tirada vuelve a publicarla en 1967, 1968 y 1970" (1979, 31). Contemporáneamente con el lanzamiento de la segunda edición, Marechal había sido redescubierto por *Primera Plana*. Después de 1966, la obra de Marechal tomaría una nueva identidad pública, estética y política.

Otros foros institucionales, en los que se articulan otros tipos de discurso crítico, se superponen a los que tienen su sede habitual en los suplementos literarios, en las revistas de actualidades y, desde la segunda mitad de este siglo, en medios como la radio y la televisión. Estas otras modalidades de la crítica, en que los paradigmas del saber universitario son dominantes, tienen un peso reducido en el mercado de libros y en la definición pública de una obra o de un escritor. Aun cuando se tome como objeto autores previamente consagrados por la crítica instituida en la prensa, el tipo de legitimidad intelectual a la que se aspira (sea "estética" o "científica") es diferente, y su público y sus jueces están casi exclusivamente entre los escritores y, a menudo, sólo entre los propios críticos. Sus sedes institucionales más fácilmente identificables son los circuitos del aparato universitario (libros, revistas especializadas, monografías, etc., cuya área de lectura no excede el ámbito de la comunidad académica) y las revistas independientes de las instancias académicas, pero en cuya producción y en cuyo consumo el número de los que provienen de la universidad es sobresaliente. Estos foros del discurso crítico, donde son más frecuentes y sofisticadas las discusiones sobre su objeto y sus métodos, son también focos de autoridad cultural y literaria y el tipo de reconocimiento que pueden conferir a un escritor o a una obra posee un valor simbólico específico dentro del campo intelectual. Además, este tipo de crítica, que tiene poca eficacia en la producción del éxito literario, es fundamental en la producción de lo que Escarpit (1974, 131 ss.) denomina la "sobrevida" (a menudo sólo académica) de las obras, esa permanencia de algunos textos

LITERATURA/SOCIEDAD

más allá de su tiempo, que se opera a través de las lecturas "actualizadoras", o veces verdaderas traducciones, por medio de las cuales una obra persiste dentro de la tradición literaria.

La séparación analítica de las diversas sedes del discurso de la crítica y el énfasis sobre su funcionamiento y efectos diferenciados corre el riesgo de transmitir la idea de que esas instancias se hallan incomunicadas entre sí cuando, en realidad, presionan unas sobre otras o establecen préstamos recíprocos: piénsese en la larga floración de estudios de inspiración académica sobre Vargas Llosa, García Márquez, Cortázar, etc., que siguieron al estallido de lo que se denominó el *boom* de la novela latinoamericana. Por otra parte, un mismo crítico puede ocupar diferentes redes, funcionando como autoridad en cada una de ellas, como lo muestra el caso de dos "guías" intelectuales: Roland Barthes y Umberto Eco.

REVISTAS Y FORMACIONES

