

CORRIENTES DE LA CRÍTICA EN HISPANOAMÉRICA

EUGENIO CHANG-RODRÍGUEZ

Queens College & Graduate Center, City University of New York

RESUMEN

Ofrece una visión de conjunto del desarrollo de la crítica literaria en Hispanoamérica desde los antecedentes del período virreinal y el análisis sistemático y valorativo de Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) y Alfonso Reyes (1889-1959), hasta llegar al presente examen de la estructura del discurso y su sistema expresivo. Se señala el apogeo de las diversas vertientes de la sociocrítica, la difusión de la estilística, el interés en el estructuralismo, el análisis intertextual, la metaliteratura o literatura de la literatura, el formalismo, la semiótica y otros métodos de análisis aprendidos en Europa y Norteamérica. Se discute, asimismo, el esfuerzo de lograr una exégesis literaria original, digna de llamarse latinoamericana, pese a la tiranía del eclecticismo.

ABSTRACT

This study reviews the history of literary criticism in Spanish America from the first attempts made to study literature during the seventeenth century and the well founded analysis initiated by Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) and Alfonso Reyes (1889-1959) to the present systematic examination of literary discourse. It summarizes how European and USA critical methods are interpreted and applied in Spanish

America, while attempts are made to develop a critical methodology independent from the persistent tendency to eclecticism.

LA CRÍTICA LITERARIA EN HISPANOAMÉRICA

La definición de crítica literaria varía según el método de análisis del texto y el punto de vista del crítico. Abarca desde la ofrecida por quien considera la metodología analítica como un ejercicio para aplicar o probar su teoría favorita hasta la del que busca el modo de producción del texto. No son pocos los que magnifican su empresa, priorizan la teoría analítica sobre el método de producción artística y reescriben el discurso deshumanizándolo. Otros, en cambio, convencidos de la modestia de su empresa y de su armonía con el ideal estético del autor estudiado, se dejan transformar por el texto, abandonan nociones preconcebidas y median entre el escritor y el lector. Entre ellos sobresale el crítico sistemático que aplica un método riguroso para aprehender el proceso de creación de la obra literaria y sus valores, especialmente el estético, ora analizando exclusivamente el texto, ora escudriñando éste en relación con su contexto sociohistórico.

EN LA ÉPOCA COLONIAL

El ejercicio de crítica literaria en Hispanoamérica comienza en el siglo XVII, unos doscientos años antes de que se admitiera que su literatura era ya independiente de la producida en España. Se inicia en un esfuerzo cuasi historicista con la recopilación y clasificación de obras escritas en las Indias Occidentales. Los catálogos, parnasos, bibliotecas e historias generales preparados constituían un trabajo de recolección orgánica que, pese a no ser propiamente historias literarias, las sustituían parcialmente. Antonio de León Pinelo (¿1690-1660) realizó el primer esfuerzo recopilador al pre-

parar el *Epítome de una biblioteca... en que se contienen los escritores de las Indias Occidentales, especialmente del Perú, Nueva España, La Florida, el Dorado, Tierra Firme, Paraguay y el Brasil*. (1629), trabajo pionero, escrito, por supuesto, con criterio eurocéntrico sin referirse a la cultura indígena. Se confeccionaron después otros catálogos, bibliotecas y epítomes. Estos tempranos trabajos meticulosos serán indispensables en la preparación de la historia de la literatura hispanoamericana, que al fin llega a escribirse en el siglo XIX como anticipo de una historiografía literaria latinoamericana más sistemática desarrollada en la próxima centuria.

Otra contribución al desarrollo de la crítica literaria la realizó Juan de Espinosa Medrano (¿1629?-88)¹, escritor cuzqueño más conocido como «El Lunarejo», en cuyo *Apologático en favor de don Luis de Góngora* (1662), luce excepcional buen gusto y amplios conocimientos literarios al defender al «príncipe de los poetas líricos de España» contra la inmerecida censura hecha por el portugués Manuel de Faria y Sousa. En el Siglo de las Luces el cambio ideológico identifica al crítico con los autores del corpus que acumula, selecciona, historia, antologa y analiza. Ejemplifica la nueva actitud el peruano José Eusebio Llano Zapata (¿1716?-80) en su *Carta persuasiva al señor don Ignacio de Escandón sobre asunto de escribir la historia literaria de la América Meridional* (1768). En este trabajo el autor esgrime un criterio más comprensivo de la cultura aborígen, revela el deseo de distanciarse de los parámetros intelectuales coloniales y reflexiona sobre problemas de historiografía literaria con «una conciencia autonomista y una concepción —muy próxima al historicismo y romanticismo liberal— de la literatura como factor coadyuvante en la formación de los nacionalismos»². El erudito limeño, como más tarde muchos del *Mercurio Peruano*, quería para su patria la autonomía económico-política dentro del imperio español, con cuya cultura se identificaba.

EN EL PERÍODO INDEPENDIENTE

Los aportes de Espinosa Medrano, Llano Zapata y otros escritores de la época colonial fueron modestos. En realidad, la crítica entendida como análisis sistemático y valorativo de la obra de arte escrita es relativamente reciente en Hispanoamérica, pese a las contribuciones hechas por Andrés Bello, José Martí, Eugenio María de Hostos, Rubén Darío y otros modernistas y posmodernistas. Más exacto es hacerla comenzar con los meticulosos trabajos hechos por el dominicano Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) y el mexicano Alfonso Reyes (1889-1959). Antes de ellos se analizaron discursos siguiendo derroteros señalados por críticos de ultramar, enfocando una o más parcelas del proceso de gestación de la obra de arte (filosófico, histórico, político, sociológico, pedagógico, psicológico) para mostrarla como instrumento, problema o parte de la cultura general más que para jerarquizar su valor artístico. La crítica de Darío, por ejemplo, concedió especial interés a la biografía del autor, a la anécdota, a las confesiones personales intercaladas con explicaciones de texto a la usanza decimonona francesa, adicta a la estética aristocrática y escapista. Para superarla, el uruguayo Javier de Viana (1868-1926), durante su residencia en Buenos Aires, publicó en *La Nación*, entre 1904 y 1918, una serie de artículos de crítica literaria positivista. En ellos, el escritor uruguayo percibe la cultura nacional como una simbiosis de lo nativo prodigiosamente personificado en el gaucho y recomienda que la literatura nacional argentina se dedique a representarlo en forma artística para valorar sus aportes con espontaneidad, cualidad ignorada por los modernistas. En su razonamiento, la efectividad comunicativa del artista radica en expresar la afinidad existente entre el hombre y su medio. Para De Viana, lo esencial en una obra literaria no se encuentra en la parte decorativa sino en la capacidad para expresar las cualidades interiores del hombre: los elementos decorativos se justifican sólo cuando ayudan a identificar los valores culturales. En las primeras dos déca-

das del siglo XX estas ideas constituyeron el norte de la metodología crítica empleada por los investigadores latinoamericanos que buscaban la expresión de lo nacional en los textos.

La mayoría comentaba los escritos sin adherirse a una metodología coherente. Los ensayos críticos eran simples reseñas de libros, atiborradas de datos biográficos, anécdotas e información histórica y sociológica. Pocos enfocaban su estudio en el contexto de un proceso literario porque se concentraban más bien en señalar las influencias y hallar la originalidad. Todavía no se acostumbraba a examinar meticulosamente la estructura del discurso y señalar su sistema expresivo. Aun los críticos con innato sentido estético y capacidad apreciativa tuvieron dificultad para captar el universo artístico del autor. La mayoría de los críticos hispanoamericanos, hasta la cuarta década del siglo XX, condicionaban sus intuiciones al movimiento literario al que pertenecían. Entonces las aproximaciones analíticas estaban afectadas por el turbulento mar del impresionismo y el indefinible buen gusto. Algunos buscaban palabras fulgurantes y trascendentes para deslindar peculiaridades y se esforzaban por encontrar la redacción colorida y los elementos reveladores de la personalidad del autor. Pocos sabían que el estilo del autor otorgaba unidad armónica al discurso y encerraba las características más íntimas de su personalidad, o intuían que el escritor se expresaba considerando elementos afectivos y estéticos de la sociedad: la observación y la perspicacia suplían la falta de teoría literaria. La crítica impresionista fue y es la predilecta de los principiantes, quienes, en vez de interpretar el discurso objetivamente, ahondan en su propia subjetividad, dialogan con el autor y usan la obra analizada como pretexto para sus disquisiciones a menudo desorganizadas. Se redimen cuando explican por qué les gusta la obra aunque no sepan articular las razones.

Durante las primeras décadas del siglo XX abren nuevos derroteros dos fundadores del Ateneo de la Juventud de México vinculados por algunos años con el Centro de Estudios Históricos

de Madrid dirigido por el filólogo español Ramón Menéndez Pidal (1869-1968): los ya mencionados Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes. Los ensayos de crítica escritos por el primero se caracterizan por su brevedad. En ellos no se sabe si apreciar más el bagaje cultural del crítico o su valoración de la obra. Aun en su muy difundido libro *Corrientes literarias en la América Hispana* (1954), la voluntad expositora e informativa es más poderosa que el ansia de valoración artística, y el interés en la selección de datos y observaciones más pronunciado que la búsqueda de formas lingüísticas. Alfonso Reyes, por su parte, también se inició temprano en el terreno de la exégesis literaria. En *Ensayos críticos* (1905), libro marcado por la estética modernista, estudia a escritores como D'Annunzio, Wilde y Darío, con una habilidad condicionada por la fusión de gracia, voluntad metódica y erudición. Pronto, sin embargo, este anhelo reformador se nutre de su formación cosmopolita y contactos con las corrientes críticas europeas, como se puede apreciar en *Cuestiones estéticas* (1911), donde revela predilección por los clásicos griegos y españoles así como por Goethe, Mallarmé y Bernard Shaw. En *Cuestiones gongorinas* (1927), Reyes muestra cuánto ha avanzado en la investigación filológica, cómo sistematiza la exégesis literaria y cómo se fundamenta para escribir más tarde *La experiencia literaria* (1942) y *El deslinde* (1944). En este último trabajo fundamental, el autor afirma que los críticos e historiadores tienen dificultad para señalar las características de la literatura porque les es trabajoso separar los materiales estéticos de los que se encuentran al servicio de otras disciplinas; y peor aun, les es sumamente arduo determinar si la intención artística es hegemónica o si se encuentra subordinada a una o más canteras extraliterarias³. Ahí también el erudito mexicano explica cómo el escritor se ocupa de su propio mundo y transforma artísticamente los estados subjetivos, y cómo la realidad y la fantasía sustentan al autor y le obligan a ceñirse más a su concepción estética que a su percepción de la realidad. Para Reyes, la creación literaria es una autognosis: ficción verbal de una ficción mental, ficción de ficción.

Siguiendo el ejemplo de Henríquez Ureña y Reyes, años después otros hispanoamericanos, armados de teorías y métodos, juzgaron el discurso literario con el propósito de desentrañar los problemas vinculados con su gestación y significado, la expresión estética del autor, sopesando la lengua individual y el habla general. Al hacerlo, tuvieron en cuenta las contribuciones del autor, su fantasía, realidad interior y mundo circundante, delimitando objetivos conforme su entrenamiento y convicción humanista o científica.

APOGEO DE LA SOCIOCRÍTICA

Quienes consideran la expresión literaria como un acto social, cuyo valor lo condiciona el medio, siguen el método sociológico. Para percibir el valor estético determinado por el medio, utilizan los planteos de la sociología del conocimiento, como los de los alemanes Max Weber (1864-1920), Ernst Cassirer (1874-1945) y otros europeos y norteamericanos que analizaron las correlaciones entre formas de convivencia social, ideologías, gustos y estilos. El argentino Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) aplicó este método, con buenos resultados, en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* (1942). Los más ardientes seguidores de esta técnica, sin embargo, son los críticos marxistas, adictos o no a la doctrina del realismo socialista, el nacionalismo, el internacionalismo, o la desviación del húngaro Gyrgy Lúkacs (1885-1971) o del rumano Lucien Goldmann. Enjuician no tanto la obra estética en sí, sino el cuadro social y la lucha de clases y la dialéctica materialista de la historia. Dentro de la gama marxista se encuentran los adherentes a la heterodoxia del italiano Antonio Gramsci (1891-1937), quien, opuesto a la crítica literaria política, ideológica y propagandística, pero fiel al materialismo dialéctico, propugnó una nueva cultura humanista basada en la intuición de la moral revolucionaria⁴. En Latinoamérica, un precursor del empleo de fundamentos marxistas en el estudio de la literatura fue el peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930),

autor de una metodología de análisis que combina lo mejor de diversas técnicas críticas con un marxismo abierto. Esta aproximación lo llevó a una perspectiva global con diversidad de ángulos de mira. Fue marxista cuando consideró el arte como una superestructura económica condicionada por la lucha de clases y sujeta a la suerte de todas las mercancías: generar plusvalía. Fue ecléctico cuando hizo suyas ideas heterodoxas para cuestionar la infalibilidad de los pontífices del arte. Armado de un antipositivismo vitalista, Mariátegui señaló que el artista sólo puede encontrar la realidad por los caminos de la ficción y que en lo inverosímil hay a veces más verdad, más humanidad, que en lo verosímil⁵.

Desde las contribuciones mariateguistas, una de las bases teóricas más persistentes en la interpretación del discurso literario en Latinoamérica ha sido el marxismo. Al comienzo se lo utilizó en conjunción con otras maneras de enfocar el discurso hasta que devino en el instrumento fundamental en el análisis crítico. Por su persistencia en este tipo de aproximación, han destacado los cubanos Juan Marinello (1898-77) y José Antonio Portuondo (1912), especialmente este último, como autor de *Proceso de la cultura cubana: esquema para un ensayo de interpretación* (1938), de la tesis doctoral «Concepto de la poesía: introducción a la teoría de la literatura» (1941), de *La historia y las generaciones* (1958) y de *Crítica de la época y otros ensayos* (1965). A Marinello y Portuondo le siguieron sus compatriotas Roberto Fernández Retamar (1930), Ambrosio Fornet (1932) y otros colaboradores de la revista *Casa de las Américas*. Desde los años setenta, la sociocrítica, influida por el marxismo, ganó más adeptos y mejoró de calidad, como lo demuestran las contribuciones de Ángel Rama (1926-83), cuyas convicciones políticas no lo convirtieron en rapsoda del marxismo ni de poder político alguno⁶. En la obra crítica de Noé Jitrik, en cambio, confluyen lo sociológico y lo estructuralista, especialmente en *Horacio Quiroga, una obra de experiencia y riesgo* (1959) y *Ensayos y estudios de literatura argentina* (1970). La historia y la antropología condicionan la

crítica literaria del argentino Alejandro Losada, particularmente en *La literatura en la sociedad de América Latina: Perú y el Río de La Plata, 1837-1880* (1983).

La crítica literaria como fundamento ideológico ha preocupado a otros estudiosos hispanoamericanos. Algunos descubrieron cómo la ideología ayuda a buscar lo convencional y la creación en la obra a la vez que asiste al crítico cuando se esfuerza por elucidar la coherencia y consistencia lógica de la expresión. Han cultivado esta aproximación el chileno Ariel Dorfman (1942) en *Hacia la liberación del lector latinoamericano* (1984) y el uruguayo Jorge Ruffinelli en *Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela, 1896-1918* (1982). Paralelamente, quienes abrazaron el método histórico a veces historiaban las ideas más que el valor estético del discurso.

DIFUSIÓN DE LA ESTILÍSTICA

La estilística ganó adeptos en Hispanoamérica durante los años 40 y 50, promovida tanto por sus cultivadores europeos como por el Instituto de Filología de Buenos Aires y el Colegio de México. El crítico de esta escuela examina la obra literaria para desentrañar los problemas vinculados con su gestación y significado, la expresión estética del autor, la lengua individual, el habla general, las contribuciones conscientes e inconscientes del autor, su fantasía, realidad interior y mundo circundante. Influido por criterios lingüísticos, aprovecha las contribuciones del suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913) en su *Cours de linguistique générale*, reconstruido póstumamente por sus discípulos en 1916, en el que explica convincentemente la dicotomía del lenguaje (*langue* y *parole*), el doble eje de la lingüística (sincronía y diacronía), los conceptos de referente y referido, y la visión de la semiología⁷. El practicante de la estilística aprendió de Karl Vossler (1872-1949) que los hechos del idioma están presentes en función del espíritu humano, y se enteró, gracias a Charles Bally y sus discípulos Giacomo Devoto, Stephen

Ulmann, Amado Alonso (1896-1952) y Dámaso Alonso (1898-1990), que la estilística estudia los hechos del lenguaje desde el punto de vista de su contenido afectivo divorciado de lo intelectual.

Desvanecido el mito de la existencia de características irreconciliables entre la literatura y la lingüística, los latinoamericanos creyeron desarrollar una metodología más científica, influidos por estudiosos norteamericanos y europeos, como Edward Sapir (1884-1939), Roman Jakobson (1896-1982) y René Wellek. Entonces se difundieron por Hispanoamérica las lecciones de Sapir. Se enteraron cómo él, de manera parecida a Karl Wilhelm von Humboldt (1767-1835) y Charles Bally, consideró la cultura como algo más que la suma de las creaciones individuales y colectivas de una nación, y relacionó dialécticamente las creaciones lingüísticas del individuo con las desarrolladas por la sociedad. Les interesó de Sapir su profundo interés en la lírica y en el análisis estilístico⁸, su explicación de que la función simbólica de la lengua era más fundamental que su instrumentalidad, y que ésta se encuentra incluida dentro de aquélla. De él y de Benedetto Croce (1866-1952) aprendieron a identificar la base intuitiva con la lengua del artista (Sapir, *Language*, p. 239).

Las doctrinas del Círculo Lingüístico de Praga sobre «lengua poética» y «lengua literaria» reforzaron en Hispanoamérica el interés en el estructuralismo que forjó el primer sistema comprensivo y pertinente para la determinación de «modelos» de «signos» literarios. Sin ideas *a priori* del trabajo examinado, los estructuralistas buscaron interpretaciones coherentes y modelos significativos cuando en Latinoamérica la escuela idealista alemana todavía tenía discípulos admiradores de Leo Spitzer, Helmut Hatzfeld y Ulrich Leo, profesores universitarios alemanes refugiados en las Américas durante la Segunda Guerra Mundial (1939-45). Los tres recalcaron, como Bally, los elementos afectivos de la expresión; y, como Croce, negaron que existiera diferencia esencial entre la lengua común y la literaria. Cada uno, poseedor de su propio método de análisis,

exploró la habilidad lingüística dinámica y la visión estética del creador individual.

Por medio de Jakobson y Wellek, el Círculo Lingüístico de Praga influyó primero en la crítica literaria de Norteamérica y después en la latinoamericana. Las traducciones de sus libros al español ayudaron a desarrollar técnicas de análisis basadas en las configuraciones racionales de la «creatividad» de la «lengua poética» y en la naturaleza cultural de la lengua literaria. Wellek trató de identificar el sistema lingüístico del autor a fin de interpretar su estética. Según él, una vez establecido el orden lingüístico, el «significado total» y las características individuales se tornan visibles. Sobresalieron con el método estilístico, los hermanos argentinos Raimundo Lida (1908-79), autor de *Letras hispánicas* (1958), al evaluar los cuentos de Rubén Darío y la prosa de Quevedo, y María Rosa Lida de Malkiel (1910-62), al identificar fuentes literarias de las obras de Jorge Luis Borges y la originalidad de *La Celestina*.

Mientras algunos latinoamericanos trataban de identificar la estructura de la obra literaria, su unidad y simetría; otros, en cambio, llevaban a cabo análisis intertextuales, ubicando el discurso en la tradición cultural o en otros contextos, como recomendó Alejo Carpentier en *Tientos y diferencias* (1966). Contemporáneamente otros hispanoamericanos convirtieron la crítica literaria en una especie de metaliteratura o literatura de la literatura, como lo hizo Raimundo Lida, o analizaron el discurso con la ayuda de maestros europeos de estilística, pese a que su compatriota Ángel J. Battistesa (1901) señalara los límites de ese método en *El poeta en su poema* (1965). Deseosos de estudiar científicamente algunos escritos literarios para hacerlos más inteligibles, emprendieron importantes tareas, el uruguayo Emir Rodríguez Monegal (1921-85), conocido por *Narradores de esta América* (1961), ampliada después a dos tomos (1969-74), y por *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga* (1968), *El otro Andrés Bello*

(1969) y *Jorge Luis Borges. A Literary Biography* (1978); la argentina Ana María Barrenechea (1913), autora de *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges* (1957) y *Domingo Faustino Sarmiento* (1967), en colaboración con su connacional Beatriz Lavandera; y el peruano Alberto Escobar, apreciado por *Cómo leer a Vallejo* (1973) y *Arguedas o la utopía de la lengua* (1984).

Con posterioridad, unos cuantos latinoamericanos, vinculados con universidades norteamericanas, utilizaron algunas ideas de los gramáticos transformacionales que incorporan en su hipótesis la antigua dicotomía desviación-norma heredada de la *Poética* de Aristóteles y remozada por Noam Chomsky (1928) al establecer las relaciones entre las estructuras «internas» (*deep*) y «externas» (*surface*). Por entonces se conoció en las universidades hispanoamericanas que Richard Ohmann fue el primero en sugerir la posibilidad de utilizar en el análisis de los textos literarios la gramática transformacional generativa, usando la intuición estilística de Spitzer como punto de partida de su crítica. También se supo que el interés primordial de Samuel R. Levin, de la City University of New York (CUNY), era «mostrar que algunas secuencias aparentemente poéticas pueden ser explicadas como infracciones a reglas gramaticales»⁹ y que Curtis W. Hayes, por su parte, usaba la gramática transformacional para establecer las relaciones sintácticas a fin de explicar la intuición presente en la prosa de algunos escritores¹⁰. Mas, los críticos literarios hispanoamericanos, como los de otras regiones, pronto se percataron de la debilidad inherente en la aplicación indiscriminada y automática de las teorías de las diversas escuelas lingüísticas, especialmente de la gramática transformacional generativa. A la insistencia en definir el estilo como esencialmente una desviación de la norma, los adversarios de la gramática generativa, respondieron, con Kroeber, que tal vez el estilo no es una desviación de una norma sino el establecimiento de otra.

LA CRÍTICA ESTRUCTURALISTA Y FORMALISTA

Durante los años sesenta, la crítica estructuralista desplazó a los cultivadores de la estilística y preparó el terreno a los entusiasmados con la semiótica y el neoformalismo aprendidos en universidades europeas y norteamericanas. Su objetivo es identificar estructuras, establecer la relación entre las partes y el todo y el funcionamiento de cada una de ellas aisladamente y en conjunto. Influidos por Roman Jakobson y Claude Lévi-Strauss (1908)¹¹, los convertidos a las nuevas corrientes buscan en la obra literaria la estructura significativa, el signo lingüístico y los mitos. La escuela crítica estructuralista tiene una sólida base teórica. Sus adherentes decodifican el discurso partiendo de la forma hasta llegar a la sociedad, la cultura y la ideología. Convencido de la coherencia de su sistema, el estructuralista aplica su método ideológico para resolver los problemas epistemológicos de base lingüística y antropológica. Como el crítico marxista, el estructuralista considera su misión como una reacción a la alienación y desesperanza producidas por la vida moderna y ve en la obra literaria y su estructura un reflejo de la relación entre los componentes del mundo cultural del escritor. El estructuralista se aproxima a la obra recurriendo a diversos niveles de investigación, especialmente el lingüístico. La llegada del «New Criticism» reorientó a muchos estructuralistas y preparó a algunos de ellos para acoger el inmanentismo de la década siguiente.

Durante los años setenta y después se difundió la semiótica que orientó a los críticos universitarios a la interpretación de la obra literaria conforme la metodología puesta de moda por Roland Barthes (1915-80), A. Julien Greimas (1917) y Tzevetan Todorov (1939)¹². Algunos adoptaron la técnica de Barthes, que considera al lenguaje como la estructura creadora que se impone sobre el autor, y la de Jacques Derrida (1930), que propuso «deconstruir» (desmantelar) los textos, los cuales, después de todo, según él, forman parte de un libro infinito creado por el lenguaje y no por los autores. Los

formalistas consideran el discurso como un complicado objeto verbal, cerrado y autosuficiente, rebosante de significación. Hay quienes postulan que como la forma, la estructura y el texto coinciden, los términos «formalismo» y «estructuralismo» resultan sinónimos (*La crítica literaria*, pp. 71-80).

Como algunos se excedieron en la aplicación de la nueva metodología, en el uso de una jerga académica y en el hermetismo, se produjo una reacción contra los inmanentistas que ayudó a quienes propugnaban la investigación del texto y el contexto para identificar la estructura y la significación afectadas por los factores sociohistóricos. Entonces, en respuesta al inmanentismo teórico literario de los neoformalistas se llevaron a cabo análisis sociohistóricos de las obras literarias siguiendo el ejemplo del estructuralismo genético de Lucien Goldmann y la semiótica soviética. Ante este desafío, el peruano Enrique Ballón Aguirre (1940) combinó las técnicas de Lucien Goldmann con las de Barthes y Greimas para escribir *Vallejo como paradigma* (1974).

En 1972 el uruguayo Mario Benedetti (1920) señaló la necesidad de que los latinoamericanos crearan su propio enfoque crítico, basado en las condiciones y necesidades propias, sin que para ello se tuviera que prescindir del juicio y aporte europeos¹³. Poco después, Roberto Fernández Retamar propuso la elaboración de una teoría literaria basada en la literatura latinoamericana, para sustituir las teorías concebidas frente al desafío de otras literaturas¹⁴. Para este crítico cubano, como para otros con parecido interés, debieran completarse con aportes específicos los trabajos meritorios de Alfonso Reyes, José Antonio Portuondo, Félix Martínez Bonati (1929)¹⁵ y otros divulgadores sistemáticos de teorías formuladas en otras latitudes que no consideraban la literatura oral, tradicional, popular, técnica, marginal o no indoeuropea. Ese desafío motivó a críticos y a historiadores de la literatura a reflexionar fructíferamente sobre el tema y a considerar nuevos conceptos, categorías y modelos aplicables al corpus utilizado. Coordinaron investigacio-

nes individuales y colectivas en este campo, organizaciones como la Casa de las Américas, de Cuba, el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, de Venezuela, el Institute for the Study of Ideologies and Literature de la Universidad de Minnesota, la Asociación para el Estudio de las Literaturas y las Sociedades de América Latina (AELSAL) en Europa. Asimismo, colaboraron en este esfuerzo, revistas como *Problemas de Literatura*, de Valparaíso, *Casa de las Américas*, de La Habana, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, de Lima y Pittsburgh, y editoriales como la Fundación Biblioteca Ayacucho, de Caracas¹⁶.

OTROS MÉTODOS CRÍTICOS

La fuerte influencia de la crítica europea tradicional ha encaminado a buen número de latinoamericanos a insistir en que el lenguaje como producto cultural debe estudiarse sobre la base de la totalidad del sistema crítico y estético del escritor. Están convencidos que, después de todo, la voluntad de comunicación abarca tanto el mundo de las ideas como el de las esferas psíquicas y artísticas, y que por medio de la lengua, los escritores transmiten la estética y el sentir del individuo y la sociedad. Estos latinoamericanos concuerdan con sus colegas de otras latitudes en que no es completo el análisis del texto si únicamente se explica el uso consciente e intuitivo de la lengua.

Otros estudiosos, influidos por Freud o Jung, usan el método psicológico para auscultar la mente del autor a través de su obra literaria. Buscan los principios unificadores del discurso y el proceso psicológico que interviene en su génesis porque la obra, para ellos, es producto de un estado anímico. En esa empresa, el crítico trata de identificar las redes de asociaciones, los grupos de imágenes obsesivas, repetidas, modificadas para interpretar la personalidad profunda, inconsciente, espontánea, del escritor, para así establecer una relación con sus contemporáneos a fin de aprehender mejor la calidad estética de la obra (*La crítica literaria*, pp. 54-61). El crítico ana-

liza el acto de escribir iluminado por la conciencia y el subconsciente del autor y por ese camino puede interpretar los temas y llegar a psicoanalizar al creador de arte. La argentina Josefina Ludmer (1939) utiliza esta aproximación en *Cien años de soledad: una interpretación* (1972).

Otro método de análisis crítico es el que busca arquetipos míticos en la obra literaria y por consiguiente recurre a procedimientos psicológicos, antropológicos e históricos y a las enseñanzas de Carl C. Jung, Ernst Cassirer y Claude Lévi-Strauss. Estudian ellos las formas simbólicas en los mitos y los ritos para mostrar cómo las metáforas poéticas surgen de una visión mágica del universo, como en los pueblos primitivos. El colombiano Gustavo Correa usó este método de análisis en *La poesía mítica de Federico García Lorca* (1957), donde identifica cómo en la obra del poeta granadino se encuentran hábitos psicológicos provenientes de un ancestro inmemorial y tendencias irracionales que emanan del pasado del autor.

Un grupo de latinoamericanos, basados en las enseñanzas del estructuralismo y del formalismo ruso, se aproxima a la obra literaria en busca de lo que refleja el ambiente circundante y la tradición literaria del autor; escruta el tema, los motivos, la caracterización, los valores, los puntos de vista del narrador, la manipulación del tiempo y el espacio, y, sobre todo, los recursos literarios caracterizadores del estilo.

Por considerar erróneamente que los diversos sistemas de análisis literario son mutuamente excluyentes e incompatibles entre sí, también en Latinoamérica algunos críticos recurren a excomulgar a los rivales, rehusar el diálogo con ellos y se refugian en una terminología altamente especializada que torna la crítica en un ejercicio hermético dirigido a una exigua minoría de especialistas. Convencidos de su infalibilidad, imponen la tiranía de sus abstracciones. Otros críticos, sin embargo, disienten de esta postura, buscan lo admirable en el trabajo literario y rehusan sustituir las ideas del

escritor por las suyas. Tratando de identificarse con el autor, estos últimos no consideran la exégesis literaria un fin en sí; rechazan la crítica por la crítica, median entre el escritor y sus lectores a la luz de la historia de las ideas y de los gustos, e intentan identificar la originalidad y las limitaciones del artista.

Así como el crítico argentino Enrique Anderson Imbert (1910) ha destacado en la creación literaria, varios novelistas y poetas han sobresalido en ocasionales incursiones a la crítica literaria. Sirvan de ejemplos el mexicano Carlos Fuentes, con *La nueva novela hispanoamericana* (1969) y *Cervantes o la crítica de la lectura* (1975); el peruano Mario Vargas Llosa (1936), con *García Márquez: historia de un deicidio* (1971) y *La orgía perpetua: Flaubert y «Madame Bovary»* (1975); el cubano Severo Sarduy (1937), con *Ensayos generales sobre el barroco* (1987); el uruguayo Mario Benedetti, con *El ejercicio del criterio* (1981), *Letras de emergencia* (1986) y *Crítica cómplice* (1988); y el venezolano Guillermo Sucre (1933), con *La máscara de la transparencia* (1975).

Una corriente nueva, inspirada en la filosofía de la igualdad de derechos y la marginación que han sufrido las mujeres escritoras, es la crítica feminista, ejercida principalmente por latinoamericanas del mundo académico.

CONCLUSIÓN SOBRE LA CRÍTICA LITERARIA EN HISPANOAMÉRICA

Por lo escrito anteriormente se colige que es más exacto hablar del desarrollo de la crítica literaria en Hispanoamérica que de una crítica literaria hispanoamericana propia. Ella, desde sus inicios hasta el presente es, deudora de las escuelas europeas. Por mucho tiempo la metodología usada por los hispanoamericanos difirió muy poco de la empleada por los europeos y norteamericanos en sus interpretaciones de la literatura latinoamericana debido a la importancia que le dieron a los análisis de Juan Valera en sus *Cartas americanas*, publicadas originalmente en «Los Lunes» de *El Imparcial*

(1888-97), a las introducciones de Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912) en *Antología de poetas americanos* (1893), revisadas en *Historia de la poesía hispano-americana* (1913), a las explicaciones de Federico de Onís en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1934) y a los enfoques de eruditos alemanes como Leo Spitzer y Ulrich Leo (1890-1964).

La costumbre de aplicar técnicas importadas aprendidas en Europa, Norteamérica, o en las publicaciones originales sobre las diversas teorías y metodologías y sus aplicaciones, motivó a varios hispanoamericanos, como Benedetti y Fernández Retamar, a proponer una exégesis literaria original, digna de llamarse latinoamericana. Se han hecho esfuerzos en esta dirección, pero las publicaciones y congresos sobre el tema revelan que la crítica en Latinoamérica todavía depende de teorías y técnicas ajenas, aunque algunos intenten modificarlas para asimilarlas a las obras latinoamericanas o a combinarlas con originalidad, siguiendo el ejemplo de José Carlos Mariátegui. El examen textual meticuloso y fundamentado en una sola teoría literaria no ha tenido muchos adherentes en Latinoamérica porque han prevalecido los objetivos sociopolíticos y la mayoría de los críticos no han podido liberarse de la tiranía del eclecticismo¹⁷. Afortunadamente, en respuesta al clamor por el hallazgo de una metodología propia, la búsqueda de una independencia de las escuelas europeas, semejante a la emancipación intelectual propugnada periódicamente desde Andrés Bello hasta el presente, no pocos críticos hispanoamericanos han comenzado a mostrar últimamente más originalidad y más libertad en sus aproximaciones al texto literario, como lo prueban, entre otros, los trabajos del colombiano Rafael Gutiérrez Girardot, los argentinos Jaime Alazraki, Sylvia Molloy y Rosalba Campra, los peruanos Antonio Cornejo Polar, Américo Ferrari y Sara Castro-Klarén, los chilenos Nelson Osorio y Jaime Concha, y los cubanos Roberto González Echevarría y Enrico Mario Santí, y otros más.

NOTAS

- 1 Se desconoce la fecha exacta del nacimiento de El Lunarejo. Unos sostienen que nació en 1629; otros dan el año de 1639. No son precisos los testimonios de quienes lo conocieron como profesor de arte de un seminario del Cuzco y admiraron sus sermones de cura rector de esa ciudad.
- 2 GONZÁLEZ STEPHAN, B., «Conciencia criolla y discurso histórico: José Eusebio de Llano Zapata y la historiografía literaria en la Colonia», en Beatriz González Stephan y Lúcia Helena Costigan, Coordinadoras, *Crítica y descolonización: el sujeto colonial en la cultura latinoamericana*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia 216, Caracas, Univ. Simón Bolívar y The Ohio State University, 1992, p. 564.
- 3 REYES, A., *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, vol. 15, pp. 37 y ss.
- 4 ANDERSON IMBERT, E., *La crítica literaria: sus métodos y problemas*, Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 47-51.
- 5 Véase mi *Poética e ideología en José Carlos Mariátegui*, Madrid, J. Porrúa Turanzas, 1983, pp. 183-204.
- 6 VARGAS LLOSA, M., «Nota de los editores», en Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, N. H., Ediciones del Norte, 1984, pp. vii-viii. Otras obras importantes de Rama son *Rubén Darío y el modernismo* (Caracas, U. Central de Venezuela, 1970), *Las dictaduras latinoamericanas* (México, Fondo de Cultura Económica, 1976) y *La novela latinoamericana. Panoramas, 1920-1980* (Bogotá, 1982).
- 7 HOLDCROFT, D., en *Saussure: Signs, System, and Arbitrariness* (Cambridge: Cambridge UP, 1991) cree que *langue* y *parole* importan tanto en las investigaciones como otros factores, y que Bally & Sechenhaye, editores del *Curso de lingüística general*, exageraron al darle la prioridad a *langue*. Cree también que el programa de Saussure para la lingüística sincrónica es deficiente al descuidar la investigación diacrónica, cuando en realidad ambas perspectivas se necesitan mutuamente. Ver, asimismo, las reseña de E. JOSEPH, J. en *Language* 69 (2), 1993, pp. 421-22.
- 8 Ver, por ejemplo «The Heuristic Value of Rhyme», *Queen's Quarterly: Selected Writings of Edward Sapir*, Berkeley, University of California Press, 1958. En el capítulo sobre lengua y literatura de su *Language* (Nueva York, Harcourt, Brace, 1921, pp. 248 y ss.), Sapir relaciona las ideas sobre la «lengua literaria» y «lengua poética» del Círculo Lingüístico de Praga con la herencia cultural de la colectividad y el lugar del individuo en ella.
- 9 Cf. R. LEVIN, S., «On Automatic Production of Poetic Sequences», *Texas Studies in Literature and Language* 5, Primavera de 1963, pp. 138-46, e «Internal and External Sintactical Deviations in Poetry», *Word* 21, 1965, pp. 225-37.
- 10 Véanse dos artículos suyos: «A Study in Prose Styles: Edward Gibbon and Ernest Hemingway», *Texas Studies in Literature and Language* 7 (4), Winter 1966, pp. 371-86, y «Linguistic and Literature: Prose and Poetry», en Archibal A. Hill, ed., *Linguistics Today*, Nueva York, Basic Books, 1969, pp. 173-87.

- 11 Muy leídas fueron obras como la de R. Jakobson, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975, y la de C. Lévi-Strauss, *Antropología estructural*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975.
- 12 Influyeron en esta corriente: Roland Barthes et al, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1971; Tzevetan Todorov, *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971; y A. Julien Greimas, *En torno al sentido*, Barcelona, Fragua, 1974.
- 13 BENEDETTI, M., *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, Buenos Aires, Latinoamericana, 1977, pp. 52-53.
- 14 FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aproximaciones*, La Habana, Casa de las Américas, 1975.
- 15 REYES, A., *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983; PORTUONDO, J. A., *Concepto de la poesía*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972; MARTÍNEZ BONATI, F., *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix Barral, 1972.
- 16 Ver PASTOR, B. y BUENO, R., «Nuevas direcciones en teoría y crítica literaria: introducción», en Raúl Bueno, *Escribir en Hispanoamérica: ensayos sobre teoría y crítica literarias*, Lima/Pittsburgh, Latinoamericana Editores, 1991, p. 112.
- 17 FRANCO, J., «Trends and Priorities for Research on Latin American Literature», *Ideologies and Literature* 4 (16), mayo-junio de 1983, p. 7.