

Crítica narrativa

Annunziata ROSSI

Universidad Nacional Autónoma de México

El tema “crítica narrativa” es tan amplio que hace falta delimitarlo; evitando los problemas de orden filosófico-estético, me ceñiré a los que, dentro de las corrientes teóricas, son de orden práctico, es decir, los instrumentos de los que se sirve la crítica, y que nunca tienen que predeterminarla. ¿Cómo utilizar esos instrumentos? Mi formación universitaria italiana ha dejado, por supuesto, sus huellas, y la característica de la crítica literaria que se hace en Italia es su eclecticismo. A partir de los años cincuenta ha utilizado e integrado los métodos más diferentes y variados, con una libertad que nunca ha caído en la confusión, y con resultados críticos de gran rigor.

Hasta la Segunda Guerra Mundial había imperado en Italia la crítica crociana. Al terminar la guerra y la dictadura fascista, penetraron en el país, simultáneamente, todas las corrientes que habían madurado en Europa en la primera mitad del siglo, y que la política cultural fascista, autárquica, autosuficiente, había mantenido alejadas. De golpe llegaron la lingüística de Saussure, el formalismo ruso, el estructuralismo de Praga, junto con la crítica simbolista norteamericana, etcétera, todas ellas corrientes que habían madurado a lo largo de varias décadas. En un terreno virgen, sin el largo pasado de especulación teórica que tenía Italia, quizá se hubiera producido un verdadero caos. Pero, como dice Maria Corti, recurriendo a un dicho popular, “no todas las aguas hacen inundación”. La crítica italiana supo aprovechar e integrar los métodos críticos más diferentes, sin dejar de obedecer a las exigencias de objetividad y cientificidad propias de nuestro tiempo.

Ese uso ecléctico fue propiciado por las ideas de un gran teórico italiano, Luigi Pareyson, en cuya escuela se formaron la mayoría de los literatos del país. En su *Estética como formatividad*, Pareyson considera que la manera de leer es personal y, por lo tanto, las lecturas son infinitas, como lo son también las críticas; no existe entonces una

crítica óptima que las abarque todas. Como la obra presenta aspectos diferentes, podrá ser enfrentada en diferentes niveles y con diferentes instrumentos. Queda claro que, a pesar de lo infinito de las posibilidades, tanto las lecturas como las críticas deberán tener como fundamento la obra misma. Advierte Pareyson que no se debe acen-
 tuar un aspecto de la lectura en menoscabo de otros, pues hay que respetar la obra de arte en su totalidad.

La posición de Pareyson encontró un terreno favorable en la tradición cultural italiana que, desde Dante hasta Gramsci, ha venido alimentando una concepción de la obra literaria compleja, polisémica, prismática, que se debe estudiar desde diferentes ángulos. Es una idea que se remonta a la literatura medieval: Dante mismo subraya, con gran sutileza y con una sensibilidad que hoy llamaríamos moderna, la polisemia de la obra de arte, su riqueza y su complejidad, que no permiten una interpretación unilateral. Indica una verticalidad de sentidos para la lectura de su *Comedia*: cuatro niveles de lectura y cuatro niveles de interpretación (literal, alegórica, ética y anagógica). Cada quien elegirá una, según su interés y su capacidad; quien pueda hacerlo las utilizará todas. No se puede hablar todavía de obra abierta, pero sin embargo ésta es una cómoda comparación, un cómodo punto de partida.

Ya en el siglo XV, Angelo Poliziano había hablado de la naturaleza prismática de la obra de arte. (Siglos más tarde, Gramsci también dirá que es un prisma. El prisma polifacético es, a fin de cuentas, una metáfora al igual que el rizoma, esa inmensa raíz que se ramifica en todas las direcciones, que ahonda en la tierra y de ella recibe alimento). Si la obra de arte es un prisma, un poliedro, es entonces un organismo complejo al que hay que enfrentar con armas diferentes. Poliziano advierte que la tarea del literato es pesada y difícil, porque requiere conocimientos prácticamente ilimitados, que van desde la filosofía hasta la física, pasando por la medicina, el derecho, las artes, la filología, etcétera. (Poliziano estaba tan hondamente convencido de eso que tomó clases de filosofía con Pico de la Mirandola, y de matemáticas con el más grande científico de la época, el florentino Dal Pozzo Toscanelli). A seis siglos de distancia, el caudal literario, filosófico y científico se ha multiplicado a tal punto que la especialización lleva cada vez más a la necesidad de los estudios interdisciplinarios.

Regresando a nuestros instrumentos de análisis, indicaré los más utilizados por las corrientes críticas más arraigadas, tanto dentro como fuera de Italia:

1) *La estilística*, que enfoca la relación obra-autor y cuyo máximo representante es Leo Spitzer; tuvo en Italia un aporte original, con el estudio de las variantes de Gianfranco Contini.

2) *La crítica sociológica*, injustamente rechazada en ciertos ambientes literarios “exquisitos” a causa del realismo socialista soviético del que ella no es responsable, y cuyo método es una premisa indispensable para estudiar las relaciones entre sociedad y literatura, la relación de la obra con el ambiente en el que madura.

3) *La crítica formalista* (formalismo ruso), cuyo método se concentra en la obra en sí, es decir, en la estructura autónoma del objeto artístico, en el que cada elemento está en función del todo. Esta crítica, que exige una lectura sin prejuicios, regida por la ley interna de la obra, también dirige su interés a la relación entre obra individual y el sistema literario que ofrece modelos al escritor.

4) *La crítica estructuralista*, que parte de una de las tesis del Círculo Lingüístico de Praga, que afirma la primacía del texto literario. La obra poética —dice esta escuela— es una estructura funcional y sus varios elementos no pueden ser entendidos fuera del conjunto. Elementos objetivamente idénticos pueden desarrollar, en estructuras diferentes, funciones del todo diferentes.

5) *La crítica simbólica*, que busca un significado oculto e immanente en el escrito.

6) *La crítica psicoanalítica*, que a menudo se utiliza sin el rigor necesario.

7) *La crítica semiológica*, que pretende compendiar todos los fenómenos de cultura como sistemas de signos, puesto que todo se entiende como un hecho de comunicación: la lengua y la señalización vial, los sistemas de parentesco, la moda, las formas de la etiqueta, el arte, todo es un sistema de signos.

Me voy a detener en la crítica semiológica porque es la que últimamente se ha impuesto sobre las demás y porque su pretensión de globalidad nos deja un poco perplejos. Veamos el caso concreto de la crítica proustiana. Me pregunto si el método semiológico que utiliza Gilles Deleuze (*Proust et les signes*) podría agotar todas las facetas de la obra de Proust y llegar a cubrir los aspectos que René

Girard estudia con un método filosófico-psicológico, deteniéndose en el mal ontológico (el deseo triangular o mediación del deseo) que amenaza al hombre, y que se manifiesta en la narrativa desde Cervantes hasta Stendhal, Dostoievsky y Proust. ¿Es realmente omnicomprendiva la crítica semiológica? Los dos autores citados coinciden, siguiendo caminos diferentes,¹ en afirmar que la búsqueda de Proust y su encuentro con la verdad son el resultado de la obra.

Para terminar con esta lista de métodos, se debe mencionar que en los últimos años han surgido otras teorías que se preguntan sobre la obra de arte desde otras perspectivas: la que se interesa en la *recepción* de la obra por parte de los lectores, en la que cabe ubicar el concepto de “obra abierta”, teorizado por Eco en su *Lector in fabula*. Ambas insisten en los “actos de libertad” y de “cooperación” del lector, en la línea del ya citado Pareyson. La cooperación debe ser consciente por parte del lector, quien tiene que leer no sólo lo dicho sino también lo “no dicho”, lo que está atrás de la obra. La crítica, entonces, puede coincidir con la lectura, metodológicamente consciente, que justifica el juicio crítico. La libertad del lector —se insiste— no puede ser gratuita, sino reflexión inmanente a la lectura, que presupone, claro está, una sensibilidad literaria —condición *sine qua non* para la crítica literaria.

Volviendo a mi duda sobre si puede existir una crítica privilegiada que compendie a las demás, que tenga, como diría Maria Corti, un derecho de mayorazgo, como el que pretende la crítica semiológica, voy a recurrir a la “autoridad” de teóricos modernos como, por ejemplo, V. Shklovski. Éste sostiene que en cualquier época literaria prevalece una corriente que asume un papel-guía dominante —sería lo que Bajtín llama tendencia fuerte— al lado de la cual coexisten diferentes corrientes menores, escuelas contrastantes que inician una especie de relación dialéctica o polémica con la dominante. Estas corrientes menores llegan a una maduración tal que, cuando la dominante llega a la “canonización” o al estancamiento, permite a una de ellas asumir el papel principal, en una alternancia muy útil para la literatura misma. No existe una escuela, una tendencia definitiva, lo cual supondría una concepción inmóvil y fúnebre de la literatura; por el contrario, y afortunadamente, la literatura está supeditada a una especie de ley de variación que la mantiene vital, viva. Parecida a la de Shklovski es la posición de Bajtín, quien niega la supremacía de una tendencia: la obra de arte es un mensaje complicado en el que se unen, se

¹ Desciframiento de signos en el primero, reflexión de la memoria en el segundo (sólo se libera del mal ontológico quien toma conciencia de él).

organizan en diferentes planos lengua-ritmo-temas-ideas y, por tanto, será preciso recurrir a métodos diversos cuando no a la interdisciplinariedad.

Este fenómeno de alternancia es congénito en la cultura, hecha de dar y recibir, y es un proceso que nada tiene que ver con las modas caprichosas y efímeras, sino que debe de ser—dice Shklovski—un proceso de larga incubación para poder dar frutos de auténtica innovación. Esta ley de variación que Shklovski observa en el campo de la crítica es paralela a la que gobierna el campo de la creación literaria, tanto en la narrativa como en la poesía, con las que la crítica literaria está íntimamente ligada. Cuando un fenómeno se desarrolla hasta sus últimas consecuencias, es decir, cuando ha aprovechado, explotado, agotado sus posibilidades, entonces se detiene. Surge una fuerza nueva, opuesta, que puede ser un movimiento lineal hacia adelante, como la novela basada en hechos reales, la llamada “novela de no ficción” surgida en Estados Unidos (del género de *A sangre fría*, de Truman Capote), o la novela “experimental” italiana, cuya teorización es fruto del largo coloquio que el Grupo 63 sostuvo en Palermo en ese año. Pero el movimiento también puede ser en espiral hacia atrás, un “retorno” a épocas antiguas y lejanas de la historia. En esos mismos años de los sesenta, después del reinado absoluto de la novela culta, “seria”, analítica, que se detiene en el “aquí y ahora” existencial, en el drama del hombre, asistimos al regreso triunfal del gusto por la novela de folletín, de aventuras, por la novela gótica, es decir, el gusto por la narración en estado puro, con trama, peripecias, desenlace. En la línea del regreso a épocas lejanas de la historia está también la narrativa más reciente, de la que son ejemplos *El nombre de la rosa*, de Eco; *Las memorias de Adriano*, de Yourcenar; y la menos reciente, de Hermann Broch, *Los últimos días de Virgilio*.

Si aceptamos, pues, que la cultura es el resultado de cambios, de mutaciones, de dar y recibir, de que no existe una corriente eterna, podemos evitar en nuestra labor crítica los dogmatismos, los fanatismos, y la pretensión de tener la última palabra. Esto nos permitiría también utilizar los instrumentos técnicos de los que hemos hablado sin exhibiciones neófitas que generalmente estorban a la crítica literaria, dirigida, además, a un público vasto al que nunca se toma en cuenta. Los médicos nunca exhiben los instrumentos con los que operan en el quirófano. Lo cual me recuerda que la poética barroca, precisamente la del Tasso, recomendaba que las armas críticas o creativas quedaran ocultas. El crítico y el artista no tienen por qué descubrir los secretos de su instrumental. Hay que conocerlos, por

supuesto, pero es una tarea para uso interno de maestros y estudiantes, cuya “misión”, y no la menos importante, es también la de propagar la obra de arte, hacerla accesible fuera de las aulas universitarias, para crear una cultura que se vuelva educación interior de la sociedad entera. Pero la mayoría descuida esta tarea, y la encuentra despreciable y empequeñecedora. Se trata de especialistas tacaños que quieren atesorar el saber, enfermos —como alguien ha dicho— de una forma de estreñimiento fisiológico, nefasto como la avaricia. No se trata de literatos, de amantes de la literatura, sino de técnicos que no tienen un contacto verdadero con la obra de arte, la cual existe —y no recuerdo quién lo ha dicho— cuando es acogida desinteresadamente, y cuando logra ennoblecer al bruto, como la música de Orfeo. Sería francamente triste y aburrido que la literatura, el arte, quedaran simplemente como objeto de ejercitaciones de unos cuantos, y sería además el peor ejemplo para muchos estudiantes que deberán, a su vez, formar generaciones de otros estudiantes en las escuelas preparatorias.

Quiero terminar hablando de una experiencia personal de mis años de docencia y que podría ser un punto de partida para un trabajo de equipo. Tengo a mi cargo un seminario que dedico al estudio monográfico de un autor italiano; y el seminario me parece el espacio más adecuado —el *banco di prova*— para que los estudiantes puedan llevar sus conocimientos teóricos de crítica literaria al campo práctico y concreto de la crítica narrativa, o poética. Hace unos años escogí a Cesare Pavese. Mi objetivo, que coincidía con el interés de los alumnos, para muchos de los cuales Pavese era una figura emblemática más por haber oído hablar de él que por haberlo leído, era llegar a un trabajo final en grupo. Lo leímos y estudiamos con diferentes enfoques metodológicos, que iban surgiendo sobre la marcha y que debían luego convertirse en una crítica global hecha también en equipo. Se trabajó bien y con entusiasmo. Empezamos por *El oficio de vivir*, y con la lectura de las partes de su obra a las que este diario nos remitía. Son muchas las facetas de la obra de Pavese que resaltan en la lectura de *El oficio de vivir*. El elemento más visible de las primeras páginas, dedicadas a la poesía, es el mito, que está en el centro de la problemática pavesiana, y por ende, el método simbólico fue el punto de partida de nuestra investigación. El estudio del mito se amplió necesariamente a los ensayos sobre la literatura norteamericana, literatura de un país libre, vital y fuerte, de una cultura bárbara, feroz, llena de energía, contrapunto de la cultura europea, demasiado refinada y extenuada, que necesitaba vigorizarse con fuerzas nuevas. Por supuesto, para explicar el origen de ese mito que

presentaba extensiones europeas, hubo que escarbar en el decadentismo europeo, y el discurso se amplió a los mitos no sólo de D. H. Lawrence sino también a los del Lawrence “africano” (“Lawrence de Arabia”), a los de Drieu la Rochelle, etcétera. Luego, por otras referencias al texto, recurrimos al método sociológico, de manera por supuesto empírica, situando a Pavese en los años del fascismo, en el contexto en el cual y contra el cual maduró. De allí nos acercamos a Turín, la culta ciudad italiana cuya rígida ética calvinista y valdesiana tiñó dramáticamente la actitud de intransigente y despiadada auto-crítica a la que se enfrenta Pavese en su diario. El estudio del ambiente intelectual de Turín en los mismos años de la actividad política de Gramsci nos ofreció el *écart*, las diferencias que lo aislaron de los intelectuales políticamente comprometidos. Y tuvimos que incursionar en la psicología del poeta para entender la angustia existencial que se expresa en sus libros, especialmente en *Antes de que el gallo cante*, y que lo llevó al suicidio. Las referencias psicoanalíticas nos sirvieron para reconstruir la atormentada personalidad del poeta turinés. Y tampoco se pudo hablar de su poesía y de su poética sin confrontarla y oponerla, por lo menos en su primera fase, con la corriente hermética italiana (Montale, etcétera), en contra de la cual Pavese construye su poesía “objetiva”, para evitar, como dice, el desahogo lírico, el “grito improvisado” que desfigura a muchos poetas de su tiempo. También fue necesario regresar a la “imagen” shakespeariana, a la que Pavese dedicó muchas y muy interesantes páginas. En fin, que las incursiones en otros escritos y en otros autores fueron un camino obligado. El seminario disponía de una bibliografía bastante rica —la obra de Pavese está muy traducida— y los estudiantes leyeron ampliamente. Hubo acuerdo en las discusiones, y la elaboración metodológica previa fue buena. En el momento de elaborar el trabajo final —siempre en equipo— empezaron a presentarse los problemas, sobre todo en forma de ansiedad y aislamiento. ¿Fue demasiado ambicioso el objetivo? Ciertamente. ¿Fue resultado de un error teórico? Leyendo más tarde a Starobinski (un ensayo de *L'oeil vivant*), me convencí de ello. “Si tuviéramos que definir un ideal de crítica —dice— haría un compuesto de rigor metodológico (ligado con las técnicas y sus procedimientos verificables) y de disponibilidad reflexiva (libre de todo constreñimiento sistemático)”. Pero Starobinski revierte el procedimiento que usé en el seminario, porque sostiene que el trabajo metodológico puede y debe hacerse en equipo, pero que el trabajo reflexivo, la reflexión que elabore los resultados, tiene que ser necesariamente individual.

Para terminar propongo, sobre la base de ese intento que, después de una primera fase prometedora, resultó ser tan decepcionante, que se realice un seminario de experimentación entre maestros, que funcionaría como un ensayo para posteriores seminarios con los estudiantes.