

La crítica literaria en el Brasil, antes y ahora

Benedito Nunes

¿Cómo se hace crítica? A esa pregunta, implícitamente polémica, con su busca y discusión de conceptos y criterios, en la que se manifestó, entonces, la conciencia de la duda en el ejercicio crítico, respondieron, de 1950 en adelante, en la prolongación de una fase todavía pletórica de ejercicio de enjuiciamiento valorativo, que se extendió hasta más allá de 1970, los exponentes de la crítica externa, como Afranio Coutinho, Antonio Cândido, Wilson Martino, Eduardo Portella, Aderaldo Castelo, Fausto Cunha, Fabio Lucas y Euríalo Cannabrava. Si privilegiamos a algunos de ellos como exponentes de la crítica externa, es por la presencia constante y destacada que tuvieron en el periodismo literario.

Una de las razones por las cuales denominamos a esa fase como pletórica surge de la circunstancia de que la crítica, siguiendo el ciclo del periodismo, que fue, desde el siglo XIX, la caja de resonancia de la literatura del país y, por lo mismo, de su recepción pública en un medio cultural escaso de libros –como hoy se está convirtiendo en escaso de lectores– fue regularmente vehiculada por los periódicos de las dos metrópolis, Río de Janeiro y San Pablo (*Correio da manhã*, *Diário de notícias*, *A manhã*, *O estado de São Paulo*, *Jornal do Brasil*), antes de que sus autores, en muchos casos, las recogieran en libros (*Estudos de Tristão de Athayde*, *Jornal de crítica* de Alvaro Lins). Otra razón que justifica el calificativo es el nuevo momento de tensión entre la lectura crítica, enriquecida desde 1950 con la actividad de los poetas críticos –Mario Faustino, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Ferreira Gullar y Mario Chamie– y la escrita por los escritores, avalada y fecundada por la publicación de *Grande sertão: veredas* de Guimarães Rosa (1956), *Duas águas* de João Cabral de Melo Neto (1965) y *Laços de família* (1960) de Clarice Lispector.

En ese período, a la duda sigue la certidumbre en las varias respuestas a la cuestión sobre el modo de hacer crítica, surgida del anterior, y que encontró apoyo, directo o indirecto, en los presupuestos de las varias corrientes filosóficas en vigencia, en el sentido de que tal quehacer no puede estar del todo aislado. No hay crítica sin perspectiva filosófica; la comprensión literaria, acto del sujeto, implica una forma singular de cono-

cimiento, lógicamente escudado y constituido por el método propio que se utiliza. Forma singular de conocimiento, que se arroga el conocimiento de lo singular, sin prescindir de una comprensión del lenguaje y del arte como obra, lo que significa su dependencia de los presupuestos filosóficos y de las posibilidades formadoras de la lengua en la configuración del texto, nunca del todo aisladas de lo que la experiencia histórica enseña.

A veces la moda y la avidez de novedades estimulan al juzgador de literatura. Pero lo quiera o no, su punto de vista siempre se mueve entre el presente y el pasado, según las razonables expectativas del futuro de la producción poética. Es un punto de vista reticulado, nunca exento de filosofía. Se sabe que los formalistas rusos se formaron en la fenomenología de Husserl. El estructuralismo francés creció en sintonía con la lingüística sosuriana.

No sólo el marxismo, como concepción global de la vida social e histórica, junto con las teorías históricas o historicizantes, de las cuales es un matiz, sino también la filosofía francesa de los valores (Louis Lavelle), aparte del neopositivismo, asociado a la tendencia cientificista, permearon, antes que la semiótica, la fenomenología, las filosofías de la existencia y, en particular, la hermenéutica de Heidegger y de Gadamer, las postulaciones teóricas de la crítica firmadas en aquel momento.

Fue un momento de pausa liberal en nuestra sociedad durante la década de los cincuenta y los comienzos de los sesenta, antes de la caída en el foso de la dictadura militar a partir de 1964. Durante ese interreino, el reinante clima de conflicto ideológico entre marxistas y no marxistas, estos últimos inclinados más bien a la filosofía de la existencia, presionó el debate crítico nuclear de la época, que se trabó en torno al lenguaje poético, y del que participaron los poetas críticos. Mário Faustino al frente de la página *Poesia-Experiência* en el suplemento dominical de *Jornal do Brasil*, exclusivamente dedicada a la crítica y divulgación de la poesía, defendió el pragmatismo, no el de Mario de Andrade, sino el de Ezra Pound, preocupado en armonizar lo nuevo y lo tradicional según la fórmula del *make it new* acuñada por el poeta norteamericano de los *Cantos*, que sólo podía obtener una aclaración crítica por medio de ejemplos (*exibits*), de muestras poéticas en sus lenguas originales y en el acto de traducirlas.

Augusto y Haroldo de Campos, y Décio Pignatari descienden a la misma arena que Faustino. Pero sea que los tres primeros defendieran el concretismo, una poesía de vanguardia, sustituyendo la sintaxis discursiva por la visual, sea porque el último permaneciese firme en la defensa de la tradición renovada, los contendientes, cualquiera fuese la diferencia entre sus ideas, en lo esencial vindicativas del «derecho a la investigación estética»

defendido por Mario de Andrade, tendían a alcanzar un solo fin: separar lo prosaico de lo poético, considerados polos extremos del lenguaje, hasta en la concepción concretista de Ferreira Gullar y de la tardía variante de la poesía de vanguardia de los años setenta, como producción de texto en Mario Chamie. La crítica de la poesía operaba constantemente dicha separación y, de común acuerdo, los concretistas y el director de *Poesia-Experiência* admitieron que la traducción era el instrumento crítico más poderoso para el conocimiento de las cualidades estéticas de los poemas.

Pero pasando por la depuración crítica, ¿podía ser comprometida la poesía? Esta pregunta se formulaba desde que se conoció entre nosotros la tesis existencialista del compromiso sartreano, interpretada, por ejemplo, en los libros de Affonso Romano de Sant-Anna y de Affonso Avila, *O desemprego do poeta* y *O poeta e a consciência crítica* (1969) respectivamente, en los que se confrontaban ideología y estética, libertad de creación y compromiso social y político. De cualquier manera, no se podía concebir la obra sino como estímulo de la acción, y la crítica como respuesta activa a las creaciones literarias, ella misma, como adelantaba Haroldo de Campos, de naturaleza inventiva. El poema de João Cabral de Melo Neto, elaborado conforme a una disciplina intelectual propia de un geómetra, se desvía hacia lo onírico. Pero el Cabral «de las dos aguas», de las composiciones al modo popular, escritas para ser oídas, como *Morte e vida severina*, y de las composiciones de fina elaboración imaginística, escritas para ser leídas, era, como también dijo Haroldo de Campos, un «geómetra comprometido» (*Metalinguagem*, 1967). Tal vez el horizonte social utópico que despuntaba en la pausa liberal nacionalista de la sociedad a la que ya me referí, garantizara la idea de la posibilidad de una futura conciliación entre ambos extremos de la participación política y la creación poética, por medio de una poesía revolucionaria con forma también revolucionaria, como se decía entonces repitiendo a Maiakovski.

Ya se podía entonces interpretar la polarización de lo prosaico y lo poético como una extremada oposición entre lo científico y lo artístico, entre el lenguaje constituido y el lenguaje constituyente, distinción establecida por Merleau-Ponty, cuya filosofía, como la hermenéutica del propio Heidegger, llegaba hasta nosotros después de Sartre y casi al mismo tiempo que el estructuralismo francés. Para enfrentar las pretensiones científicas de este último en la explicación de la obra literaria, Eduardo Portella radicalizó aquella oposición. La diferencia era favorable a la crítica, puesto que el polo poético, la mera y contenida fuerza de la *poiesis*, es lo que el crítico tiene que invocar y convocar en la ejecución de su tarea simplemente hermenéutica, contra la preponderancia de los modelos cientificistas. «El

intérprete sólo interpreta si emprende el mismo esfuerzo, el mismo movimiento libertario de la poesía (léase *poiesis*), asumiendo la elasticidad del quehacer poético» (*Fundamento da investigação literária*, 1974).

Mientras tanto se dio el ascenso de la teoría de la literatura –ambiguo nombre, casi ciencia y escasamente teórica, que agrupaba la poética, la retórica y la estética– que consolidó y ennobleció el ingreso de la actividad crítica en la universidad, convertida en parte considerable de la competencia del magisterio superior habilitado en letras, prolífico en su incesante producción de monografías, disertaciones y tesis universitarias que, difícilmente computable, en poco tiempo saturó la bibliografía especializada. Por ello, de ahora en adelante, me atenderé a unos tópicos cronológicamente oscilantes, expuestos en un orden ejemplificador.

Método específico para el análisis de un objeto específico, la crítica, según Afrânio Coutinho (*Correntes cruzadas y Por una crítica estética*, 1953; *Da crítica e da nova crítica*, 1957) nos propone el conocimiento objetivo de las obras. Como dicho conocimiento captó cualidades de determinado tipo, la objetividad a la cual se apunta concierne a los valores estéticos que las constituyen, conocidos por este método específico y englobados individualmente por las obras en universos suficientes, autotélicos. Implantado, aunque el autor apenas lo advirtiera, en una filosofía de los valores, que define la especificidad de tales objetos no reales (los valores no existen sino que valen) el notable trabajo de Coutinho, tendente a garantizar la autonomía de la crítica en la constitución, por ella misma, de la autonomía de los valores, exige que su método sea científico y que científico sea asimismo el conocimiento obtenido. De tal forma, en una asimilación del científicismo difuso en el ambiente cultural, defiéndese la idea de que la crítica sea ciencia o *analogon* de ciencia, en su rigor como actividad intelectual o reflexiva, con un método específico y riguroso. La ciencia «comunicará a la crítica un denominador común, accesible a quien se disponga solamente a aprender», lo que habilita a la práctica en las universidades, «que son el lugar apropiado para ello...» (Afrânio Coutinho: *Da crítica e da nova crítica*, Civilização Brasileira, Río, 1957, p. 101).

Esa apología de la especificidad del método y del objeto se volvió característica de una nueva crítica, como se la empezó a llamar. Y no era exagerada tal denominación. Como anotó Fausto Cunha, ese rectificador de posiciones en los años sesenta, en páginas de su *Luta literária* (1964), el libro citado de Coutinho era «decisivo en la historia de la crítica brasileña» (Fausto Cunha: *A luta literária*, Lidador, Río, 1964, p. 49). Sin que, como también señala Cunha, deban eliminarse otras tendencias como la histórica y la genética, ni mucho menos abstraer una cuota de impresionismo en la