

Lo que la estilística no puede perder —la *belleza*, la «almendra poética», como objeto de análisis— es aquello de lo que carecen los discursos de los medios masivos. A la inversa, el estructuralismo puede (más allá del éxito con que lo haya hecho) incorporar la estética como una función discursiva *más*. El desplazamiento no es sólo metodológico: implica transformaciones en la constitución del *corpus*, en la ideología asociada a la literatura y en el modo mismo en que la práctica crítica se constituye.

Cuando los entonces jóvenes de *Contorno* definieron su proyecto crítico, la estilística era todavía el paradigma de la crítica literaria, dentro y fuera de la universidad. Si bien es cierto, como señala Jorge Panesi (1984, pág. 6) que el discurso crítico de *Sur* carece de una unidad no sólo programática sino también teórica, hay que reconocer que la estilística practicada por algunos de sus colaboradores (Amado Alonso, Raimundo Lida, María Rosa Lida) resulta, en última instancia, un correlato perfecto del subjetivismo extremo y la concepción divinizadora del escritor, posiciones estéticas que también se verifican en el suplemento literario del diario *La Nación*. Lo curioso es que *Contorno*, en rigor, no propone una concepción de la crítica radicalmente diferente en su modo de operar ni en la fetichización de las personalidades. «De una manera o de otra, ambas revistas cultivan el tributo (negativo o positivo) a las grandes personalidades, los grandes hombres, las grandes subjetividades» (Panesi, 1984, pág. 5). La diferencia es que *Sur* retoma una concepción del *sujeto* excepcional, irreductiblemente *diverso*, mientras que el sujeto para *Contorno* es una entidad constituida por coordenadas históricas y políticas, una remisión perpetua a momentos o aspectos de un contexto histórico.

Los estilistas de *Sur*, puede decirse, abrevan en un tipo de estilística del sujeto en tanto que individual o elaboran una suerte de estilística de la expresión (cfr. Guiraud, 1956). Este rasgo, intermitente en *Sur*, es demoleдорamente continuo en la crítica de la universidad. Los críticos de *Contorno*, en cambio, practican una suerte de estilística materialista (de inspiración auerbachiana) que rápidamente deriva en una más o menos vaga sociología de la literatura con rupturas hacia prácticas bien diversas.

Lo que autoriza una evolución tal (sobre la que volveremos) son los otros aportes, que permiten pensar la fundación de la crítica contemporánea en Argentina (si tal cosa fuera posible), alrededor de *Contorno*: Marx, Sartre, Goldmann, Bachelard, algo de psicoanálisis y el aporte metodológico de la sociología clásica. El catálogo de Gallimard y la lucha de clases.

Cuando los entonces jóvenes de *Contorno* definieron su proyecto crítico, los temas de la nación y la cultura nacional tenían ya una noble trayectoria. El ensayo de interpretación nacional tiene sus hitos iniciales en la década del treinta, con *Radiografía de la Pampa* (1933) y *El hombre que está*

solo y espera (1933), dos libros cuya influencia se hacía sentir todavía en el período aquí considerado. Naturalmente, la cultura nacional implica el imperialismo, tema que si bien no aparece explícitamente en estos primeros textos, ingresa masivamente hacia mediados de la década de los cincuenta, para permanecer como uno de los ejes de articulación de toda interpretación sobre el funcionamiento de la cultura. La experiencia cubana, hacia fines de la década del cincuenta, no hace sino exacerbar temas que, en rigor, venían apareciendo desde tiempo atrás.

El discurso de *Contorno* recupera ciertas categorizaciones (cultura nacional, imperialismo, colonialismo, dependencia) desde una perspectiva muchas veces crítica, para integrarlo en un marco teórico derivado fundamentalmente del marxismo sartreano, el punto de ruptura en relación con otras formas vernáculas de la interpretación marxista (Agosti, Hernández Arregui, Milcíades Peña, el inverosímil Jorge Abelardo Ramos) que, en rigor, tendrían mayor fortuna hacia fines de la década del sesenta.

Los diferentes paradigmas que se mezclan en el proyecto de *Contorno* rápidamente hacen crisis (no podía ser de otro modo) hacia un lenguaje radicalmente nuevo y un modo (muchas veces salvaje) de acceso a la literatura.

Las variables a partir de las cuales «la nueva crítica» piensa su propia práctica, apenas sí tienen punto de contacto con la de sus contemporáneos, funcionen éstos en la universidad o en los medios masivos.

⁸ Responden a la Encuesta: Héctor Agosti, Enrique A. Imbert, Guillermo Ara, Juan Jacobo Bajarlía, Rodolfo Borello, María Inés C. de Monner Sanz, Emilio Carrilla, Raúl Castagnino, César Fernández Moreno, Juan Carlos Ghiano, Roberto Giusti, Noé Jitrik, Bernardo E. Korembli, Oscar Masotta, Antonio Pagés Larraya, Juan Carlos Portantiero, Alfredo Roggiano, Juan José Sebreli, Luis Soto. Hay varias encuestas posteriores: en Los libros, 28 (1972), Latinoamericana, I: 2 y II: 3 (1973-1974) y Capítulo. Historia de la literatura argentina (1982). Aquí importan básicamente las ideologías de la crítica en el período considerado, de modo que no se harán referencias a esas encuestas.

3. Un poco de sociología

En 1963, Adolfo Prieto, ya conocido por *Borges y la nueva generación* (1956), publica *Encuesta. La crítica literaria argentina*, donde se recogen diecinueve respuestas a un cuestionario elaborado en el marco de un seminario dictado en la Universidad Nacional del Litoral. Si consideramos la «Noticia Preliminar» del propio Prieto, son veinte definiciones sobre la práctica crítica, un objeto nuevo y, sin embargo, ya objeto de la mirada universitaria⁸.

Para Prieto, la eficacia social de la crítica es directamente proporcional a la eficacia social de la literatura: a mayor circulación (producción y consumo) de literatura, mayor posibilidad de un discurso crítico: esos momentos son escasos en la Argentina, pero ejemplos parciales pueden ser los años de la capitalización de Buenos Aires, el Centenario, la primera posguerra, «etapas particularmente sensibilizadas de nuestra vida literaria», y durante las cuales «el ejercicio de la crítica integra, en cierta medida, el círculo de comunicación abierto entre las obras y el público lector» (Prieto, 1963, pág. 6). Esa afirmación encuentra sus fundamentos en una concep-

ción del crítico como intermediario pedagógico, una suerte de sacerdote que divulga los secretos del culto y lleva a términos corrientes (corrige) las extravagancias de la divinidad:

El crítico se convierte en el *nexo obligado* entre la obra y la receptividad del lector. El crítico explica, sitúa, *dice más y más derechamente de lo que dice el autor*, provoca discusión, (...) obliga al lector a multiplicar las vías de acceso al mismo (...); él es *el intérprete, el espejo de la obra de creación*, el nexo natural, y a veces, hasta un nuevo creador que *endereza las confusas ideas*, la intrincada psicología, las *oscuras motivaciones del autor*, y explica la profunda vinculación entre tal fórmula retórica y la ideología de una clase, o la irreprimible tendencia a expresar determinadas situaciones con un socorrido repertorio de usos convencionales (págs. 5-6, yo subrayo).

Ser el nexo obligado, decir más rectamente, interpretar, enderezar las confusas ideas y las oscuras motivaciones del autor, ser el espejo, tales son los destinos fatales que Prieto reserva al crítico. Bien visto, este programa puede ser el de la Academia Argentina de Letras que, como todo el mundo sabe, «fija, pule y da esplendor» (tal su lema).

Esas proposiciones implican: a) una disimetría esencial (no política) entre los productores de literatura y los consumidores; b) un control moral muy fuerte sobre los usos de la literatura; y c) una colocación del crítico fuera de toda polémica, de toda toma de partido, en la pura neutralidad del *mediator*, el que sólo descifra la verdad oculta en las escrituras.

No es de extrañarse: una concepción semejante es la que tiene la crítica más tradicional, representada en la *Encuesta*, por ejemplo, por Anderson Imbert [«El crítico es un lector bien entrenado que enseña al lector menos experto a percibir los valores expresivos de un texto. (...) Aun en el caso de la literatura popular (*Martín Fierro*, v. gr.) es evidente que la crítica saca a la luz muchos niveles de significación que la espontánea aceptación de los lectores *no había sabido ver*», pág. 17], María Inés Cárdenas de Monner Sanz («En cuanto a la influencia que la crítica "puede tener" sobre los lectores, creo que efectivamente "la tiene". De ahí que sea necesario elegir bien a quiénes se encargan de la crítica bibliográfica en nuestro país. Y elegirlos en función, no sólo de sus condiciones intelectuales, *sino también de su rectitud y su conducta*», pág. 33) o Emilio Carilla («Lo positivo está en el hecho de que la crítica puede extender, *interesar la lectura de las buenas obras*, aunque a veces sea necesario pagar el tributo de lo que dista de ser bueno», pág. 39).

No hace falta decir que en esta forma de pensar la crítica se trata de establecer siempre lo que el autor *ha querido decir* y nunca lo que el lector *entiende* (más bien todo lo contrario), ni que esta censura ejercida sobre el punto de llegada de la obra (los lectores) determina una economía muy particular en la que el autor está considerado como eterno propietario de su obra y los lectores como simples usuarios (esta economía implica un

tema de autoridad sobre el sentido y una estratificación, medieval, a partir de la «sagacidad»). Basta comprobar que esta teoría se liga con la peor de las pedagogías, aquella que considera el texto como atributo de los espíritus superiores y a cuya recta interpretación (y sólo a eso) el crítico está destinado. Según se dijo al principio: homogeneización cultural, policía discursiva.

Otros son los temas que aquí y allá puntúan las respuestas de los críticos y permiten entrever en toda su complejidad ese dispositivo. Cuando los críticos son interrogados sobre los campos de saber con los que construyen su discurso (naturalmente, en términos de *influencia*), repiten casi masivamente los mismos nombres:

Amado Alonso (Anderson Imbert, Borello, Carilla, Castagnino, Roggiano, César Fernández Moreno).

Sainte-Beuve (Ara, Monner Sanz, Castagnino, Giusti, Soto).

Hipólito Taine (Monner Sanz, Castagnino, Giusti, Soto).

T. S. Eliot (Ara, Castagnino, Ghiano y Koremblit).

Spitzer (Anderson Imbert, Castagnino, Masotta, Pagés Larraya).

Alfonso Reyes (Carilla, Ghiano, Pagés Larraya).

Vossler (Castagnino, Masotta, Roggiano).

F. De Sanctis (Ghiano, Giusti, Soto).

Pedro Henríquez Ureña (Anderson Imbert, Carilla, Castagnino, César Fernández Moreno).

Como puede observarse fácilmente, dejando de lado los heterogéneos nombres de T. S. Eliot y Alfonso Reyes, el campo de saber de la crítica se constituye básicamente a partir de los pilares del siglo XIX (Taine y su crítica determinista, Sainte-Beuve y su método biografista que ya irritaba a Proust y el hegelianismo de De Sanctis), milagrosamente compatibilizados, y los representantes de la «nueva» metodología (Spitzer, Vossler y los cultores vernáculos de la estilística, Amado Alonso y Pedro Henríquez Ureña).

En el otro extremo, la «nueva crítica» introduce los paradigmas de la modernidad (al menos así conceptualizados posteriormente): Sartre, Blanchot, Auerbach, Goldmann, Lukács, Gramsci, Merleau-Ponty, Pavese, Bachelard, Della Volpe. Los mismos nombres pueden encontrarse también en el discurso de otros críticos no representados en la *Encuesta* (Viñas, por ejemplo).

Lo que resulta sorprendente es la separación insalvable (teórica, metodológica, política) de la que antes hablábamos. Sólo Masotta concede cierto crédito a los estilistas («Como se da por supuesto tampoco se puede prescindir de autores vueltos específicamente a la estilística como Spitzer y Vossler», pág. 71), pero se trata de una concesión meramente retórica («El ejemplo de lo que no se debe hacer sería el ensayo de Amado Alonso sobre Larreta», pág. 71).

Como se ha visto, los dos sectores esgrimen en el momento de justificar su práctica, unas enciclopedias excluyentes. En los representantes de la «nueva crítica» resulta evidente la preocupación para delimitar una teoría