

Crítica y contracrítica: la retórica de la tradición crítica en hispanoamérica

Uno de los problemas que enfrenta la crítica hispanoamericana a partir de Yáñez es la conciencia de que nuestra literatura nace de una herencia y una pérdida. Ya desde las primeras crónicas, la descripción de "las cosas nunca antes vistas ni oídas", es decir, la fusión de lo "típicamente americano" en una lengua europea irá conformando un estilo que se distingue por una búsqueda: la búsqueda de un registro que refleje originalidad artística y pertenencia a una tradición; un estilo que se exprese a través de formas retóricas heredadas y no obstante se defina a partir de su diferencia.

La voluntad de estilo presente en el escritor americano se manifiesta, en nuestros críticos, generalmente a través de una pugna. Por una parte, el crítico conoce la necesidad del escritor americano de inscribirse en una tradición, y por otra, la conciencia de que la autenticidad del autor radica justamente en representar aquello que no pertenece a esa tradición.

La conciencia de esta paradoja ha llevado a nuestros críticos, a partir del modernismo, a buscar en la narrativa producida en la América no sajona un conjunto de rasgos que den coherencia y unifiquen la retórica del escritor latinoamericano bajo un mismo criterio. A esta suma de rasgos se la ha definido como "estilo"; el estilo americano.

La mayor parte de las veces, la búsqueda de ese registro único ha creído ser fructífera; los hallazgos de nuestros autores han sido descritos

por los críticos a través de conceptos que en términos retóricos son préstamos. De la prosa de Yáñez se ha dicho, por ejemplo, que tiene una "respiración única". Siguiendo esta lógica discursiva, Emmanuel Carballo ha dicho que la "respiración de *Al filo del agua* es fatigosa, monótona, [y que] el aire está enrarecido" (Martínez 50). En cambio, José Luis Martínez habla de la "tonalidad espiritual" de la prosa de Yáñez y encuentra que una de las grandes virtudes del lenguaje en *Al filo del agua* es su "temperatura".

A este estilo, es decir, al estilo que Yáñez propone en *La Creación* y que aplica en *Al filo del agua* se le dio, en su momento, un calificativo que desde entonces y gracias a la insistencia de Alejo Carpentier en *Tientos y diferencias*, marcará la identidad lingüística del estilo literario en América Latina. Me refiero al calificativo de "barroco".

Dice Fernando Benítez:

Yáñez queda fundamentalmente como uno de los grandes escritores barrocos de nuestra época, su estilo es muy estimulante; yo lo veo como un gran altar del siglo XVIII, como un altar lleno de santos, de máscaras, de frutas, de sensualidad. Su color es un color que podría adjudicarse al ámbito de lo mexicano; sus fuerzas de gigante le alcanzan para describir con la misma pasión las tierras altas y desnudas de Jalisco que el festón de la costra tropical. (1)

En la descripción del estilo de la prosa de Yáñez hay cuando menos dos aspectos que saltan a la vista. Al asignarle un valor y una característica a este estilo (el calificativo "barroco") el crítico mismo echa mano de una prosa abundante en imágenes barrocas: "un gran altar del siglo XVIII",

“un altar lleno de santos, de máscaras, de frutas, de sensualidad”. Pero no sólo las imágenes son barrocas. También los recursos retóricos que Benítez emplea para referirse a la prosa de Yáñez podrían ser catalogados como característicos del estilo barroco: ennumeración, paralelismo, profusión de imágenes, encabalgamiento.

En cierto modo, la de Benítez es una prosa acumulativa que produce el mismo efecto de riqueza y abundancia que la del Almirante en su *Diario de navegación*. Una prosa en la que hay implícita una idea de retribución.

Dice el texto de Cristóbal Colón:

Esta isla es bien grande y muy llana y de árboles muy verdes y tiene mucha agua y una laguna en medio, sin ninguna montaña y toda ella verde que es un placer. (2)

Colón no se conforma con decir que la tierra que ha encontrado es grande y buena para el cultivo. Usa en cambio adverbios de cantidad (“muy” y “mucho”) y refuerza la idea expuesta en la primera cláusula a través de la repetición. De la tierra dice primero que “es muy llana”, y más tarde “sin ninguna montaña”.

En cierta forma, esto no es distinto de lo que dice Benítez no a través de los conceptos mismos, sino de la forma de presentarlos. En términos de estilo, Benítez dice lo mismo que dice el Almirante; es decir, a través de su retórica describe la “realidad americana” del mismo modo en que lo hizo Colón en su *Diario*. Benítez usa el paralelismo como un recurso persuasivo pero también como una forma de producir la imagen mental de riqueza, de adición, mediante la repetición: “un gran altar del siglo XVIII” y luego “un altar lleno de santos”.

El segundo aspecto interesante en la definición de este estilo consiste en la actitud que el escritor adopta ante el calificativo del crítico. Por lo visto, Yáñez parecía no estar muy de acuerdo con la definición que la crítica había hecho de su estilo. No sólo le parecía que el calificativo "barroco" no daba cuenta de las intenciones de su prosa sino que incluso tergiversaba el sentido de su búsqueda. Tras haber sido descrito como un autor barroco, Yáñez declaraba en entrevista:

En el barroco muchos de los elementos son superficiales e innecesarios. El síntoma de lo barroco, en sentido peyorativo, es el ripio. Mi preocupación es la de dar vueltas en torno de una palabra, buscando el término más adecuado a la sugerencia y aun el sitio de colocación sintáctica para que de esa manera la expresión sea más eficaz. Quiero decir que esta actitud de celo y de escrúpulo en la lucha con la palabra revela mi aspiración de suprimir todo lo que sea vacío o falso, y quedarme con lo que sea elemento de expresión auténtica. Mi preceptiva se compendia en dos términos: disciplina en busca de precisión (3).

Pese a las objeciones de Yáñez, los críticos insistieron en su empeño de definir la prosa del autor de *Al filo del agua* como "barroca". Con todo, a partir de la réplica del autor, la crítica se sintió obligada a explicar que "barroquismo" no significa decoración superflua, pérdida o confusión de la arquitectura interior de la obra, y que, por lo contrario, la profusión que hay en este estilo es plenamente significativa" (Martínez 51).

El interés en identificar la prosa latinoamericana "auténtica" con lo barroco adquiere carta de identidad internacional con Alejo Carpentier.

Tientos y diferencias es la búsqueda del autor cubano de ese elemento autóctono, en términos de estilo, en las letras hispanoamericanas.

En el capítulo que se titula "De lo real maravilloso americano", Carpentier señala que después de haber viajado por la República Popular China, y después de haberse emocionado "gratamente" con las bellezas naturales del Islam —pero en cambio sentirse "humillado" ante su ignorancia de la lengua—, descubre que las únicas culturas inteligibles para él son la europea y la americana. No obstante, decide que aunque el *Quijote* le pertenece "de hecho y derecho", la crónica de Bernal Díaz del Castillo es "el único libro de caballería real y fidedigno que se haya escrito". Bernal, dice Carpentier, supera las hazañas de *Amadís de Gaula*, *Belianis de Grecia* y *Florismarte de Hircania*. En Bernal están las bases de la identidad cultural americana—"lo real maravilloso", "lo mágico"— y los rudimentos del estilo —la épica barroca—. Bernal es para Carpentier el primer escritor capaz de conjuntar lengua española y mestizaje cultural americano; es el primero en descubrir a Europa "un mundo de monarcas coronados de plumas de aves verdes, de vegetaciones que se remontaban a los orígenes de la tierra, de manjares jamás probados" un mundo, en fin, donde "los acontecimientos que ocupan al hombre suelen cobrar un estilo propio en cuanto a la trayectoria de un mismo acontecer" (114).

Alejo Carpentier describe su "encuentro con lo americano" en términos de una revelación. El crítico y autor cubano afirma que fue gracias a Paulina Bonaparte (su 'lazarillo' y 'guía') que vio la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles en la noción de "lo americano". El encuentro de Paulina Bonaparte, del licántropo Mackandal, de la tiranía de Henri Christophe, todo en el marco de la exhuberancia vegetal de Haití lo ayudaron a encontrar ciertas constantes

americanas que más tarde enunciaría como constitutivas de un estilo.

Para contrastar la fuerza expresiva de dichas constantes, Carpentier se ve obligado a minimizar el arte moderno europeo, y así, compara “el nada mentido sortilegio de las tierras de Haití” con “la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y la máquina de coser sobre una mesa de disección” (116); pondera el arte del pintor cubano Wilfredo Lam “quien nos enseñara la magia de la vegetación tropical”, sobre la “desconcertante pobreza imaginativa de Tanguy” quien, dice el crítico cubano, “desde hace veinticinco años pinta las mismas larvas pétreas bajo el mismo cielo gris” (118).

En el intento por definir las características de una cultura y un estilo, la retórica de Carpentier no es distinta de la del Almirante. Párrafo tras párrafo, el autor de *Los pasos perdidos* emula, acaso de manera no deliberada, la retórica de Colón. Mientras el Almirante dice haber visto sirenas y afirma estar muy cerca del paraíso, Carpentier declara, en sus ensayos, “haber hallado advertencias mágicas en los caminos rojos de la Meseta Central” (116) y afirma que en América “lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro)” y no, como en Europa, cuando es mero producto de una ‘artimaña literaria’ (119).

Así, para Alejo Carpentier —y después de él, para una larga lista de críticos latinoamericanos y hoy día para los críticos de las universidades estadounidenses cuyo campo de estudio es la narrativa latinoamericana— la novela americana es épica, la historia de América no es sino una crónica de lo real maravilloso y el estilo para describir esa crónica es una retórica maravillada y “barroca”. A partir de *Tientos y diferencias* el estilo “típicamente latinoamericano” se caracteriza por la yuxtaposición de elementos y por la preferencia tópica e imagística del

universo de "lo tropical". La selva y sus productos son el topos imagístico proverbial en Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera, Miguel Angel Asturias, Guimaraes Rosa, Agustín Yáñez, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, y el estilo barroco, el elemento privilegiado de la prosa no sólo de estos autores sino sobre todo de los cubanos que consagraron esta forma de representación de América: Lezama Lima, Severo Sarduy, Cabrera Infante y el propio Carpentier, por mencionar sólo algunos de los más reconocidos dentro y fuera de latinoamérica.

Hoy por hoy ¿quién se atrevería a refutar la idea de que la prosa "típicamente latinoamericana" es barroca? ¿Quién podría negar que lo que autentifica a un autor típicamente latinoamericano es su estilo y que ese estilo es barroco?

Y sin embargo, no se necesita mucha suspicacia para darse cuenta de que el "barroquismo" de este estilo es, en buena medida, una creación del crítico. El carácter "barroco" de tantos de nuestros textos literarios revela tan sólo un elemento privilegiado del historiador de la literatura latinoamericana; aquello sobre lo que ha centrado el foco de atención y puesto un énfasis casi exclusivo. Del mismo modo en que el Almirante encontró en América sirenas, amazonas y tierras en forma de pecho de mujer porque eso es lo que quería encontrar, Benítez, Carballo y José Luis Martínez encuentran que el estilo de Agustín Yáñez, el primer autor mexicano en trascender el costumbrismo y hallar una voz "propia" es barroco. Pero detrás de ese "barroquismo" descrito tan endeblemente a través de analogías (recordemos aquí la comparación del estilo de Yáñez con el gran altar lleno de santos, etcétera) está la técnica del monólogo interior de Joyce y la técnica del collage o montaje de John Dos Passos en *Manhattan Transfer*. Desde una perspectiva analógica y no metafórica, el estilo de Yáñez podría ser descrito, más

que como una duplicación del altar de santos, como una retórica basada en la técnica del montaje de Dos Passos, autor al que Yáñez había leído. De un modo similar al que emplea el autor norteamericano de la trilogía, Yáñez intercala noticias del periódico, oraciones y textos litúrgicos y, como señala el propio José Luis Martínez: “recoge variadas formas del lenguaje popular y del lenguaje específico de determinados oficios, y articula y yuxtapone sus escenas enlazándolas por medio de alusiones o evocaciones internas” (52).

En efecto, *Al filo del agua* responde al compromiso de la novela modernista según el cual el texto se asume como la búsqueda de un estilo que sea al mismo tiempo “expresión dramática” inserta en el canon de la tradición y “originalidad artística”. Pero los términos en que se expresa la continuidad y la ruptura de nuestros autores son, en buena medida, —y aquí uso la imagen con que Henry James ilustra este problema en la literatura norteamericana— “los de ese ropaje europeo al que se pretende renunciar”. El caso de los préstamos que Juan Rulfo y García Márquez hacen de Faulkner es ya proverbial. La enorme cantidad de tesis dedicadas al análisis de estas influencias es prueba de la conciencia de este fenómeno por parte de sus lectores. Algo semejante ocurre con Dos Passos y el Carlos Fuentes de *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*. Y con todo, el estilo narrativo de *Cien años de soledad* que hoy se prolonga en novelas que gozan de una enorme fortuna literaria en latinoamérica y fuera de ella (4), ese estilo heredero de los mejores momentos de Colón y de Bernal, de los libros de viajeros a mundos ignotos, un estilo que compendia la visión maravillada de América y sintetiza el realismo mágico latente en las primeras crónicas y explícito en obras como *As I Lay Dying*, de Faulkner o *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, ese estilo es, sin duda, el único que los lectores

Europeos y norteamericanos estarían dispuestos a reconocer como “típicamente latinoamericano” o, más aún, como el único estilo legítimo cuando de representar “la realidad” latinoamericana se trata.

Al establecimiento de este criterio ha contribuido, en buena medida, la postura de nuestros críticos. Su función ha sido más que ancilar en la conformación del canon y las expectativas del lector de la “nueva novela latinoamericana”. Aunque la asignación del término “barroco” para la narrativa latinoamericana contemporánea comienza, en México, con Yáñez, y adquiere un carácter continental con Carpentier, es hasta 1962, año de publicación de *La casa verde*, de Mario Vargas Llosa, a quien se le otorga el Premio de la crítica en España, seguido de *Cien años de soledad*, de García Márquez, también premiado en España, que comienza a estudiarse la novela latinoamericana como un corpus unificado donde la crítica cree ver constantes temáticas y retóricas y asigna a esta narrativa un valor y una continuidad.

La historia de “la novela latinoamericana”, como si de un sólo texto se tratara, continúa con *Conversaciones en la catedral* (1970); *Pantaleón y las visitadoras* (1973); *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira* (1972) y *Cobra*, de Severo Sarduy, del mismo año; *Concierto barroco* (1974) —en 1977 se entrega el Premio Cervantes a Carpentier— *Terra Nostra* de Fuentes, 1975 y *El otoño del patriarca*, de García Márquez, del mismo año, y con otras tantas novelas reconocidas fuera de América Latina a las que se otorgaron los premios “Biblioteca breve”, “Nadal”, y el Premio de la crítica. Entre algunas de las novelas premiadas en España que contribuyeron a la conformación del canon se cuentan *El obscuro pájaro de la noche*, de José Donoso (1971) y *Un mundo para Julius*, de Alfredo Bryce Echenique, del mismo año; *Persona non grata*, de Jorge Edwards (1973) y *Memorias de Altigracia*, de Salvador Garmendia

(1974).

De más está decir que es el primer bloque de obras citadas, es decir, el conjunto de textos que presentan una visión maravillada de América el que ha pasado a formar parte de un canon que excluye otros proyectos de representación. Estas son las obras que se leen y se antologan cuando en el extranjero se pretende dar una “muestra representativa” de nuestra literatura.

La apertura y aceptación de estos autores fuera de América Latina y concretamente en España durante la década de los 60 y 70 obliga a la crítica extranjera a enfocar sus intereses hacia esta literatura a la que se da un mismo carácter geopolítico y se engloba bajo un estilo: es la novela latinoamericana y es barroca. No importó que muchos de los autores españoles de esas mismas décadas adoptaran algunos de los recursos estilísticos de la narrativa latinoamericana, ni que muchas de las cualidades que comenzaron a “descubrirse” en autores antes desdeñados en España como Juan Benet (*Una meditación*) o Alvaro Cunqueiro tuvieran una estrecha relación, en términos de retórica, con el famoso “barroquismo” latinoamericano.

El resultado del corpus crítico de esos años marcó a la literatura producida de este lado del mundo por todo lo que resta del siglo: y así, la novela latinoamericana, la gran novela latinoamericana, cuando menos la novela latinoamericana que se quiere leer en el extranjero es épica, es barroca y mejor aún, es tropical. Al margen de las grandes novelas latinoamericanas cuyo asunto central gira en torno a una familia, a un grupo social o a una estirpe maldita y cuyo estilo no está exento de cierto virtuosismo técnico y de un carácter mágico o fantástico es, cuando menos sospechoso, que no haya existido ni exista aún el interés por establecer una línea alterna o paralela al supuesto “barroco

tropical" (empleo aquí un término de Raúl Quesada, muy atinado, a mi juicio, para designar esta tendencia estilística) . Una línea crítica que explique de qué modo el estilo de los réprobos, es decir, de los autores no insertos en el realismo mágico o en la porción "tropical" del Boom es también latinoamericano y cuál es la trayectoria que sigue dentro de una tradición y una lengua. Es decir, un análisis que juzgue de qué modo estas "otras" obras se insertan también en una tradición temática y retórica que se opone a la anterior y que como ella, nace como un deseo de pertenencia y vinculación con la tradición y a la vez, de originalidad.

La preocupación por el estilo, el interés literario de nuestros críticos y la búsqueda del lenguaje que, en términos de Alfonso Reyes refleje el "alma nacional" —del país, del continente— han obedecido a parámetros ajenos o refractarios a la sistematización de un discurso objetivo y "científico". Es decir, estos intereses han estado estrechamente ligados a una preocupación por transmitir "un juicio implícito o explícito sobre la realidad que nos circunda" es decir, una ética (Paz 147).

Estamos concientes de que la subversión de un canon conlleva, necesariamente, la conformación de otro, sin duda también cuestionable. Lo que aquí se propone no es la descalificación de una lectura sobre la identidad real o supuesta, del estilo latinoamericano, sino en todo caso, la descalificación de la exclusividad de un discurso que ha permeado una visión y ponderado un conjunto de obras en detrimento de otras. Aunado a los otros trabajos en torno a la función retórica de la crítica hispanoamericana lo que se añora es una crítica ejercida menos como una profesión de fe o una religión y más como un instrumento analítico y desvelador que contemple y reditúe en beneficio no de las obras más rentables sino de la conformación de un canon literario al margen, si esto es posible, de las leyes de mercado.

¿Qué argumentos son los que legitiman que las obras insertas en el canon del barroco tropical y el realismo mágico sean “más auténticamente” latinoamericanas que las de aquellos autores que han querido dar una visión alterna o cuando menos distinta, de América: Borges, Cortázar, Onetti, Augusto Roa Bastos, Rulfo, Arreola? ¿Por qué una obra como *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro, clarísimo antecedente del realismo mágico es rara vez citada y nunca, por cierto, en relación con esta línea tópica y retórica? ¿Qué hacemos con los autores no latinoamericanos en los que son claros el “barroquismo” o la literalización de las metáforas y de los elementos fantásticos, i.e., el realismo mágico? ¿Cuál es la aportación de muchas de las obras posteriores al Boom que adoptan los recursos discursivos del realismo mágico con excelentes resultados en términos de recepción (Luis Sepúlveda, *Un viejo que leía historias de amor*; Isabel Allende, *La casa de los espíritus*; Laura Esquivel, *Como agua para chocolate*) y en qué medida se corre el riesgo, de caer en una retórica solipsista si de hablar de “nuestra” realidad se trata? Y por último ¿hasta qué punto podríamos pensar que la expresión “auténtica” de nuestra literatura no es el resultado del “excedente” europeo y norteamericano, es decir, que la selva, el bananal, el sincretismo, el buen salvaje y los milagros son el referente idóneo de la utopía, el deseo de occidente de dar a aquello de lo que carece un domicilio preciso?

A veces me gusta pensar, junto con O’ Gorman, que América es después de todo el resultado de un sueño europeo. Ni duda cabe: un sueño portentoso cuyo filón es más rentable y relumbra más que el oro del Almirante. Es innegable valor de las obras que se insertan en esta tradición. Lo extraño es que la crítica que las explica siga empeñada en perorar el divorcio de su cónyuge al tiempo en que se obstina en soñar

su mismo sueño y dormir en la misma cama.

—Rosa Beltrán

Universidad Autónoma Nacional de México

Notas

1. "Yáñez visto por Fernando Benítez", *Revista Mexicana de Cultura*, Suplemento de *El Nacional*, México, 11 de octubre de 1964, núm. 915, p. 5.

2. Cristóbal Colón, *Diario de navegación* (1451-1506).

3. Yáñez citado por E. Carballo en: J.L. Martínez, *La obra de Agustín Yáñez*, México, Universidad de Guadalajara, 1991, p.51.

4. *Un viejo que leía novelas de amor* de Luis Sepúlveda; *La casa de los espíritus*, de Isabel Allende y *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel, entre los casos más sonados.