

Literatura: teoría, historia, crítica 9 (2007): 381-387

Crítica y creación*

Nuno Júdice
nig@fsh.unl.pt

1

El proceso de formación de un escritor tiene tres momentos diferenciados. El primero corresponde a su educación literaria en la infancia y adolescencia. Pasa por la lectura y aprendizaje de la escritura; y es el momento de la *imitatio*, en que los textos corresponden a copias o adaptaciones de modelos, que pueden ser o no de grandes autores. En el segundo momento, la búsqueda de un lenguaje original y de una escritura propia corresponde al rechazo de esos modelos, implicando una ruptura con los textos que se presentan como formando parte de un canon o una tradición, aunque muchas veces esa ruptura corresponda al reconocimiento de nuevos modelos, que funcionan como ejemplo para el rechazo de los que se impusieron, en un primer momento, como los maestros. Finalmente, el tercer momento es aquel en que, descubierto ese lenguaje, el escritor no precisa ya de afirmarse en la base de rechazos o rupturas, pudiendo asumir su inscripción en una continuidad literaria.

Vemos, en estos tres momentos, que la formación del escritor implica una actitud crítica. Desde el primer momento, cuando hay una aceptación todavía acrítica de todo aquello que le es ofrecido (en la escuela, en bibliotecas, en recomendaciones de lectura), el adolescente va formando su gusto, hasta ese instante en que el escritor joven se ve forzado a definir un camino. El rechazo de muchos de los modelos iniciales, entonces, deviene

* Traducción de Jineth Ardila.

de un primer gesto crítico, motivado por la recusación de modelos impuestos por la escuela o por las modas de época. Esa recusación es expresada a través de su afirmación literaria, en primer lugar; pero también a través de la propia afirmación crítica (en manifiestos, textos críticos o teóricos, entrevistas) en la que el escritor asume sus filiaciones y justifica su camino personal. Finalmente, llegará un momento de reconciliación, en el que el escritor con su recorrido consolidado puede recuperar a los mismos autores que, inicialmente, habrá rechazado.

Así, la escritura es un gesto que implica necesariamente crítica, en el sentido en que escribir pasa siempre por un momento de crisis, en el sentido etimológico de separación, que implica también conflicto o lucha. La creación es un síntoma de esa crisis, y una búsqueda de superarla a través de la propuesta de lo nuevo, donde encontramos igualmente una idea de regeneración y de desenlace de la crisis, que conduce a un resultado, que es el universo propio de cada autor.

Es aquí donde puede surgir, sin embargo, un conflicto entre creación y crítica. La crítica procura defender una norma, y establecer un canon, independientemente de cada obra individual, o de aquello que es el movimiento propio de la creación literaria (que no obedece al dictado de la crítica). Así, cada crítico formula sus principios a partir de un corpus que no integra, a pesar de eso, toda la creación de una época. La crítica tiene, por eso, un punto de partida exclusivo —y de exclusión— a partir del cual propone su modelo, del que cada obra es un paradigma.

Existe, por eso, algo de utópico en el proyecto crítico, utópico en el sentido en que el crítico juzga en nombre de un paradigma, que es su texto ideal, del que cada texto concreto no es, nunca, sino el reflejo más o menos conseguido. En este sentido, el crítico no podrá ser, siempre, sino un creador fracasado, una vez que ese texto ideal —en el plano de la utopía— nunca tendrá realización posible; y cuando el crítico busca realizar ese texto, está condenado al destino humano de la utopía, que es el fracaso: recordemos la obra ficcional de los hermanos Goncourt, grandes críticos pero autores fracasados.

El problema de la disociación crítico/creador es que el creador no se sitúa apenas en el plano de la perfección, del proyecto, del ideal utópico sino también en el plano material de la composición (*dispositio, elocutio*), en el que los problemas son inmediatos, prácticos y concretos; por el contrario, el crítico, al abandonar el plano analítico para entrar en el aspecto de la escritura creativa, lleva consigo muchas veces los esquemas que utiliza en su lectura del texto literario. Los textos del crítico/creador, así, aparecen como aplicaciones mecánicas de esos esquemas, no figurando en ellos lo que hace la riqueza de la creación: la sorpresa, la ruptura, la novedad. Hay, obviamente, excepciones, pero ellas existen en cualquier segmento de la sociedad, por lo que no es a partir de ellas que se define la regla.

Por otro lado, quien habla, en primera y última instancia, es la obra. El autor, muchas veces, es redundante cuando toma la palabra por ella, aunque hay, también, casos en que se encuentra una prolongación o un complemento de la obra en las palabras del autor. En cuanto a la relación entre el creador y el poder, ésta es siempre ambigua. El poder difícilmente tolera la subversión, que puede no ser necesariamente ideológica, sino en el plano más llano de la palabra —de intranquilización del mundo, de la sociedad, de la buena conciencia del presente— que es el fundamento de la propia obra. La literatura, en el sentido más auténtico del término, nace de un disgusto con el presente y de la búsqueda de una nueva realidad, de la propuesta de una transformación del ser, que nace de la verificación de sus imperfecciones o deformaciones en la cotidianidad de nuestro mundo. En este sentido, hay siempre una crítica implícita a ese mundo, y una propuesta de una vida otra, aunque ésta no esté claramente identificada, a no ser en los casos en que el personaje *a* o *b* se identifica con el ideal del autor.

2

Es por este motivo que la obra se distancia del autor a partir del momento en que su lógica se impone, y el mundo

específico de la obra desencadena su lógica, que sobrepasa la propia conciencia individual del sujeto que escribe. En este sentido, la obra gana una voz propia en el mundo, que es al mismo tiempo una respuesta o una contradicción de la realidad del propio mundo que, en la obra, encuentra subyacente un modelo o arquetipo ideal.

Esta idea, entonces, es la de que existe un antagonismo entre la literatura y la realidad, y tal vez sea preferible este concepto a la palabra mundo, que es tan vaga y compleja que se vacía fácilmente de contenido. Personalmente, no escribo contra lo real, sino que, por el contrario, procuro que el texto que escribo sea una piedra que se integre en ese real, contribuyendo a reforzar la imagen que tenemos de él o para acentuar las fracturas que también hacen parte de lo real, y que deben ser suturadas o hechas explotar para que la armonía se pueda restablecer. Tampoco creo que se deba, hoy, retroceder al tiempo en que al artista le eran exigidas declaraciones y contradecaciones, haciendo de él un compañero social, aunque apenas a nivel ideológico. Esa fue una fase que se superó, y la experiencia que tomamos de ella es que el artista, casi siempre, fue utilizado o manipulado por los poderes o contrapoderes en presencia de los conflictos sociales.

Pero tampoco pienso que se deba regresar al tiempo en que el artista era un marginal, y sus palabras funcionaban como manifiestos antisistémicos. La literatura, en nuestros días, es cada vez más entendida como un refugio y como un instrumento fundamental en la recuperación y en la conservación de los valores que sustentan la propia humanidad, en su sentido más universal. Es en este sentido de un espacio pacificador, aunque muchas veces no sean simpáticas o consensuales sus expresiones estéticas, que la literatura debe mantener su autonomía.

Es por eso que la obra de arte es su propia crítica. En efecto, podemos no saber nada más sobre un texto como la *Odisea*, la *Divina comedia*, o el *Quijote*, o *Los Lusíadas* —a pesar de la complejidad de elementos en esas obras, tanto interna como externamente (contexto cultural e histórico, etc.)—, un

lector *naïf* encontrará siempre puntos a través de los cuales establecer un diálogo con la obra, y es ésta la que esclarecerá su propio universo y construcción. Otro ejemplo: un poema como “Tabacaria” exime de saber quién fue Pessoa, qué es la heteronimia, o cómo era Portugal en los años de 1920.

Dicho esto, es evidente que el conocimiento que la crítica aumenta al placer del texto enriquecerá, sin duda, la relación entre el lector y la obra; pero también puede, por efecto contrario, despojar la obra de aquello en que reside su fuerza: la capacidad de provocar, a través del enfrentamiento directo e inmediato con el lector, la sorpresa, el espanto, o la fascinación que nacen de una primera lectura. Por eso, la lectura debe procurar ser, también ella, un espacio de creación e innovación, constituyendo un suplemento de placer para el texto. Y esta actividad no es irreconciliable con el espacio académico; por el contrario, algunos grandes creadores también enseñaron, o enseñan, literatura, desde Nabokov hasta Kundera o Vargas Llosa. Hay también otros críticos que son autores de una obra que se puede leer como literatura: un Roland Barthes o un Umberto Eco, por ejemplo.

3

En una entrevista para el *Jornal de Letras* del 17 de diciembre de 1997, Sophia de Mello Breyner, al contar la visita que hizo a una escuela, en Queluz, cita la expresión de una profesora que se refirió a la escuela como el lugar de la alegría de los alumnos, pues muchos de ellos venían de barrios deprimidos. Es evidente que se vuelve indispensable hacer que el texto literario pueda ser una parte de esa alegría. Su transmisión, por eso, deberá tener en cuenta el aspecto lúdico que es, por mucho que se busque olvidarlo, esencial en el instante de su creación. No es casual que el concepto de interpretación esté asociado a la figura de un intérprete, y al hecho de que, como sucede con cualquier intérprete, no sólo el brillo de su ejecución, como la claridad, o la calidad de la comunicación,

sean piezas claves para que el texto pueda pasar. Y es eso también lo que está, esencialmente, asociado a la idea del texto: el paso de una persona a otra, y de un mundo a otro mundo, de imágenes, experiencias, sensaciones. No hay, por eso, que recelar de ese protagonismo de quien interpreta. Tal vez esto no vaya en la vía de la tendencia caótica del presente y, en particular, de la actualidad universitaria. Todavía no ha llegado en plena forma al espacio iberoamericano el concepto de los estudios culturales. Sin embargo, la degradación urbana suscita formas de vida que producen algunas expresiones creativas minoritarias. Al buscarlas como objetos estéticos (es el caso de las tiras cómicas, de la ficción científica, de la música rock, rap, etc.) entramos en una banalización de la escala de valores, asentada en una jerarquía cualitativa que la tradición consagró, que reduce a cero la capacidad de distinguir, de reconocer la diferencia, de asumir un juicio individual asociado al gusto o a la percepción de lo bueno y lo malo. El resultado, en el plano del comportamiento social, es el regreso de formas primitivas, tribales, de asociación. El reconocimiento de la comunidad ya no es impuesto por esa aceptación de una tradición o de un canon, sino por valores totémicos, segmentarios, destinados únicamente al reconocimiento ritual de grupos minoritarios.

Vamos, entonces, en un sentido inverso al de la propia literatura: el de la eliminación de las distancias entre los hombres y las comunidades, y la universalidad subyacente a tal proyecto. Es cierto que hay una mala conciencia occidental asociada a esa idea. Sin embargo, al hacer las correcciones —y algunas se imponen—, la universidad contribuye en mucho a borrar esa idea, lo que desemboca en el encerramiento de la literatura sobre sí misma, producto que circularía en un espacio también cerrado, para el cual fue producido. No hay duda de que, como consecuencia de esto, hubo escuelas literarias que nacieron (y, felizmente, murieron o están por morir) de la asfixia inherente a esta situación. La naturaleza corrige sus errores, y no hay duda de que la literatura, cuya experiencia es parte de la

naturaleza humana, vivió lo suficiente para encontrar las formas de regeneración que se imponen.

La enseñanza de la literatura puede entonces, naturalmente, ayudar a que esos errores no persistan. El texto literario no vive sin el intercambio, tal como la enseñanza es, también, el lugar de un intercambio entre los que dan y los que reciben. No hay enseñanza sin respuesta, pues es de ese intercambio de donde surge el avance de la reflexión y el pensamiento. En su relato de la experiencia en Queluz, Sophia habla de la diferencia entre los alumnos más jóvenes, que hacen las preguntas más espontáneas, y los más viejos, que tienen ya una idea formada de qué es el poema, y de cuál debe ser su lectura. Me parece útil volver, también, a esta idea de las generaciones y de las diferencias que cada generación trae a cada tiempo de la sociedad, para que regrese la idea de un tiempo más natural, de una renovación más de acuerdo con el paso del hombre por la tierra, y para que haya una mayor armonía de la vida social con aquello a lo que se llama cultura. No es necesario, como lo hizo Sophia de forma radical, el regreso a la utopía de Rousseau; pero será saludable que el profesor vuelva a asumir el papel de disciplinador de almas, siempre y cuando no olvide que la disciplina se hace para que los poetas indisciplinen al mundo.

