

Figuras críticas (Darío/Borges)



Carlos Battilana

Universidad de Buenos Aires

El discurso crítico encarna en figuras posibles de historizar. A través de ellas se articulan modalidades que adoptó la crítica en la esfera pública. El caso latinoamericano es particular y levemente distinto al europeo por su carácter inestable y frágil en cuanto a espacios de circulación y circuitos letrados hacia fines de siglo XIX y principios del XX. Ilustrar el modo en que la escritura crítica estuvo pendiente de la previsión y el proceso de adaptación al discurso de los medios constituye una manera de abordar la historia de la crítica literaria. Tanto Rubén Darío como Jorge Luis Borges, a partir de sus tempranas colaboraciones en diarios y revistas, modelaron un lector cuyo efecto fue la progresiva elaboración de nuevas ideas literarias.

Rubén Darío confeccionó un tipo de crítico particular, en coincidencia con la mayoría de los poetas modernistas. Una de las tareas que se propuso fue la de divulgar obras, autores, temas y procedimientos afines a la atmósfera estética propuesta por el Modernismo. Las políticas alfabetizadoras de fines del siglo XIX propiciaron un incremento de lectores disponibles; consecuentemente, se incrementó el desarrollo del periodismo. Los cronistas latinoamericanos hicieron de su marca escrituraria—el estilo singular de los poetas— una mercancía apetecible que se cotizaba en una mayor ganancia respecto del simple *reporter* o redactor. De este modo, no quedaron excluidos del sistema social y filtraron su escritura en el campo cultural.

Jorge Luis Borges, ya instalado plenamente en el siglo XX, hizo uso de procedimientos que pusieron en crisis la tajante división entre los géneros de la ficción y la crítica. La cita como sistema de escritura fue uno de sus rasgos distintivos. Sus textos se publicaron en órganos de circulación diversa. Algunas de sus crónicas, reseñas y reflexiones literarias estaban destinadas a la franja de lectores de los medios masivos de comunicación, como lo revela su participación en el diario *Crítica*. Esa capacidad de deslizarse en distintos ámbitos fue destacada particularmente por los críticos: “Escritor culto y no de multitudes, Borges habría de tener la ubicuidad necesaria como para pasar cómodamente, y sin incomodar a los lectores, de una zona a otra del mundo letrado” (Barei, 1999: 83-84).

Rubén Darío

La “profesionalización” es un dato fundamental en la constitución de una figura literaria que percibió en el periodismo la fuente de su ingreso. La escritura del cronista

emergía como un síntoma más de la nueva división del trabajo intelectual. Así, se da una antítesis desgarradora entre dos universos: el universo del “espíritu”, representado en las letras, y el universo de la “materia”, representado en el dinero. En la constitución de un lector que requería de “lo espiritual” surgió una destreza estilística por parte de los poetas modernistas capaces de captar las apetencias del público, sin descuidar las regulaciones periodísticas y un afán didáctico en función de un programa poético. Martí desde Nueva York, en relación con América Latina, oficiará como un crítico cultural que se erigió simultáneamente como un eficaz traductor de la experiencia social moderna y un difusor de algunas de las figuras representativas de la vida artística norteamericana. Al traducir la experiencia de la modernidad, Martí trabaja con una lengua periodística que dilucida signos culturales borrosos e ilegibles.

El libro de crítica *Los raros* (1896) de Rubén Darío –gravitante en la esfera crítica de Hispanoamérica– es también un buen ejemplo de enunciación periodística, divulgación literaria y constitución de un estilo cotizado. Inscripción del periodismo y, a la vez, posibilidad de difundir una estética, este conjunto de textos (producto de sus colaboraciones en *La Nación*) postula una poética descentrada. La rareza como emblema propone un modelo singular. La secuencia de escritores que expone el libro supone un guiño al artista modernista y al lector en general, aunque por motivos diferentes. Los artistas modernistas veían en esa serie de escritores una señal estética. En cambio, el lector corriente de la prensa periódica parece interesado en otro aspecto: las selecciones “heteróclitas” de escritores atienden a esa “apetencia de rareza” que las normas periodísticas habían fijado en cuanto a composición y tema (Rama, 1985). La rareza opera como una categoría asociada con un precepto de la modernidad que fija en la anomalía y la novedad los rasgos de un escenario en expansión permanente. Darío reconoce que los medios de comunicación se articulan con el proceso de modernización, que mercado y capital simbólico se vinculan en forma indisoluble y que las soluciones estéticas de toda escritura se plantean en torno a la cuestión del público. Al percatarse de esto, Darío afirma que indefectiblemente tiene que dirigirse a las muchedumbres. Si bien la noticia de la masividad es casi una obsesión en sus reflexiones, el público que lee sus textos de la prensa no parece provenir de la nueva condición cultural promovida por los programas de modernización, ni tampoco de la oligarquía finisecular. La profesionalización que los escritores intentaron organizar radicaba en la constitución de un público que sólo podía proceder de la ampliación de la clase media, todavía en germen en los años de los modernistas.

A su llegada a Buenos Aires, Darío se lanza a la busca de un lector cuya figura aún estaba ausente y que debía erigirse en el horizonte cultural a partir de la constitución de un nuevo código. No hay que confundir la figura del escritor que pugna por su autonomía, en la que la escritura constituye un elemento central de su identidad y el gusto persiste como dimensión crítica de su exposición, con la de aquellos escritores que tienen una relación accesoria con la escritura, como por ejemplo los miembros de la generación del 80. Los autores de esta generación –aún vigentes en los años en que Darío vivió en Buenos Aires desde 1893 a 1898– concebían la actividad de la escritura como periférica, destinada a consolidar un orden y, desde luego, antagónica de una decisión como la de Rubén Darío y sus seguidores de dedicarse al arte y la literatura como ocupación central. El ejercicio crítico que desarrollaron los poetas modernistas se acercó a una tendencia “impresionista”, en ocasiones “fragmentaria”, en contraposición a la crítica “dogmática” y a la crítica “positivista” (Barisone, 2012). Darío confirma esta diferencia de manera decisiva en Buenos Aires y reafirma la noción de escritor-crítico que hace del gusto un instrumento cognoscitivo. El poeta devenido crítico (un “crítico artista” en la concepción de Oscar Wilde) será al mismo tiempo fuente de autoridad, promotor literario y hábil divulgador de una elite ilustrada que procura ampliar los límites de su auditorio. El hecho de trabajar con discursos artísticos y literarios en el campo periodístico lo aproxima a una figura seductora

pero también amenazada respecto de su rol. Si bien tiene competencia para tratar con las “cosas espirituales”, su función no queda allí. Deberá volcar su saber al ámbito de un auditorio al que está formando y, consecuentemente, se transformará en un mediador. Darío al instalar su nombre en la prensa, y reconocer sus posibilidades y límites, se erige en una suerte de *faro* para una legión de escritores que encuentran en sus propuestas literarias y críticas una alternativa estética.

Jorge Luis Borges

Décadas más tarde, resulta paradójico que la figura de Jorge Luis Borges, cuya retórica crítica se halla tan distante e, incluso, opuesta a la de los autores que comienzan a sistematizar una práctica de escritura con el objeto de organizar una disciplina como es la teoría literaria moderna (desde el formalismo ruso en adelante), haya tenido una gravitación semejante en ese campo. A diferencia de lo que ocurrirá con la crítica universitaria, que desdeñará los textos del “hombre de letras” por considerarlos carentes de exhaustividad y, en suma, “ensayísticos”, Borges desconoce deliberadamente toda retórica que tenga algún viso de academicismo. O, en todo caso, convierte la jerga universitaria en materia ficcional. Beatriz Sarlo incluyó a Borges en esa categoría:

La tradición dentro de la cual se ubica Borges es la del hombre de letras. Es una tradición de la crítica de gusto que nace a fines del siglo XVIII y entra en crisis en las dos primeras décadas del siglo XX. Es una tradición en la cual se pueden colocar los ensayos críticos de Oscar Wilde [...]. O los ensayos críticos sobre literatura, sobre música, sobre teatro, de Bernard Shaw [...]. Es una tradición donde el sujeto que enuncia la crítica, el hombre de letras, confía en su buen criterio y en su gusto, donde la dimensión metodológica es una dimensión expulsada y la dimensión teórica está presente como causa ausente. Es una crítica construida sobre un lugar de enunciación que hoy está completamente en crisis, la del hombre ilustrado que hace del gusto y de la aceptación de las condiciones del gusto una prerrogativa y un presupuesto. [...] Esta es para mí la tradición que lleva a la crítica de Borges, que es la misma que uno puede encontrar, por otra parte, en una contemporánea de Borges como Virginia Woolf: crítica de lectores, crítica de lectores que son escritores. (1997: 43)¹

El crítico concebido como “hombre de letras” representa el último intento histórico de articular la fragmentación de la cultura, suspendido, como está, entre un público exclusivo y el mercado. Terry Eagleton señalaba que a fines del siglo XIX y comienzos del XX la crítica en el ámbito occidental empieza a refugiarse en las universidades como un saber institucionalizado y se sume en una asepsia que la descontamina del avatar. La circulación de la crítica en “la polémica sectaria de los diarios” fue un “obstáculo para el libre juego de la mente” (1999: 69); en consecuencia, la crítica procuró retirarse –durante un tiempo, al menos– a una esfera sometida a la reclusión.

En Argentina la creación de la Facultad de Filosofía y Letras en el año 1896 es un síntoma de esta progresiva proyección del discurso crítico. Si bien la Facultad fue fundada en el marco de una reacción contra “el elevado pragmatismo y utilitarismo” y se pretendió integrarla en el proceso de creación de una conciencia nacional, la nueva institución debía asumir, entre otras, la tarea de “la investigación científica” (Buchbinder, 1997). En su seno se crearon y desarrollaron los Centros e Institutos de Investigación que cumplieron un rol fundamental durante las primeras décadas del siglo XX. Desde esta situación estratégica, la crítica, “inocente de todo prejuicio que no obedezca a la búsqueda de la verdad” (Eagleton, 1999: 69), explorará todos los ámbitos. Esta reclusión es equivalente a su especialización. La crítica empezó, paulatinamente, a sostenerse en una base institucional y en una estructura profesional; del mismo modo forjó su apartamiento del ámbito público.

1. También María Teresa Gramuglio califica a Jorge Luis Borges como un “hombre de letras” en la entrevista que Sergio Pastormerlo le realiza para el tercer número de la revista *Variaciones Borges* (1997: 52).

El positivismo como horizonte cultural influyó, sin duda, en la proliferación del discurso especializado bajo la sombra de una creencia: la crítica fue concebida como un “aporte” efectivo al conocimiento humano. La numerosa cantidad de revistas académicas en el último cuarto de siglo es un síntoma de su influencia cultural. El “hombre de letras” tradicional comenzó a perder gravitación a la vez que se lo empezó a subestimar por su dispersión y eclecticismo. El “crítico académico” reconoció un nuevo sitio para su trabajo e intentó legitimarlo institucionalmente. Al mismo tiempo que el crítico es un nuevo sujeto social que cuestiona las funciones y los ámbitos de trabajo del “hombre de letras”, también postula un rumbo esencial para la crítica del siglo XX. El lector de crítica, en general, ya no será la persona culta interesada, entre otras cosas, en el comercio literario, sino que paulatinamente se convertirá en “un igual” que hará de la jerga una tecnología discursiva. Bajo la excusa de la especialización, o bajo su necesidad, el lector modelo que se construye expulsa a los individuos interesados en el desarrollo general de la literatura, sin los atributos que les conferiría el ser críticos o escritores. El lector de crítica debía, necesariamente, tener una competencia que se acercara mucho a un interés profesional, ya sea porque en la base de su renta económica estaba la universidad, ya sea porque su interés en ella era pertenecer a una cofradía que lo alejara del lector medio.

Se puede conceder que Jorge Luis Borges abreva en una tradición semejante a la del “hombre de letras”, cuya función era la de suturar las escisiones de la cultura mediante un discurso distante de la oscuridad. No obstante, excede esa categoría. Escribió prólogos, reseñas, notas y artículos. Durante mucho tiempo, una gran cantidad de sus textos permaneció dispersa en revistas y diarios de diversa índole y circulación (*Crítica*, *Sur*, *El Hogar*, *Martín Fierro*, *Nosotros*, etcétera). Como explicó Sergio Pastormerlo, su imagen de “escritor-crítico” surge de la oposición con la crítica universitaria, ya que sus textos desarrollaron una perspectiva acusada de hedonista, fragmentaria y sin una metodología específica (2007: 194). Esos rasgos definieron una posición crítica, pero la proyección de sus textos en el ámbito de la teoría literaria tuvo consecuencias decisivas. Sus artículos, si bien socavaron el lugar de la especialización, al mismo tiempo reafirmaron la fuerza de su potencialidad. Años más tarde, la crítica especializada ya no desdeñó el corpus crítico borgeano, como había ocurrido en sus orígenes con *Borges y la nueva generación* (1954), de Adolfo Prieto, el primer libro dedicado a su obra. Al contrario, la crítica especializada se nutrió de ese corpus crítico y lo desplegó argumentativamente a partir de la hiperbólica referencia de sus ensayos. De ese modo, Borges sortea un lugar binario (discurso académico/discurso periodístico) y oscila en un lugar intersticial, en la vigencia de un espacio crítico particular: una aspiración de síntesis, de valoración del gusto y de comunicación.

Coda

Rubén Darío encarna la figura del crítico-artista y se despega de una escritura concebida como ancilar. Halló en el periodismo una posibilidad: difundir una estética. Mencionar determinados escritores excéntricos y/o situados en los bordes del canon fue una intervención estratégica en relación con su propia obra. La “rareza” como categoría estética encontró una amplia difusión en la prensa porque la enunciación de Darío era garantía de legitimidad artística para un nuevo grupo de escritores. Jorge Luis Borges también situó su enunciación crítica en revistas culturales y medios masivos. Elaboró un discurso que hizo de la alusión, la cita y la síntesis formal uno de sus rasgos distintivos. No recurrió a una jerga metalingüística ni a un arsenal de conceptos abstrusos; tampoco ocultó las marcas de la subjetividad.

Tanto Darío como Borges intervinieron en la esfera pública e hicieron uso del género de la crítica. En distintos períodos y mediante estrategias diversas, ejercieron una

crítica de escritores. Alejados de cualquier asepsia, su procedimiento consistió en el usufructo de obras, títulos y nombres ajenos para justificar, oblicuamente, su propia poética. La fuerza enunciativa que les otorga el rol de escritores promovió su fuerte gravitación. Articularon proyectos estéticos e incidieron en el campo cultural de manera decisiva a partir de sus producciones literarias y sus intervenciones críticas.

Bibliografía

- » Barei, S. (1999). “Borges: crítica y diferencia”. En *Espacios de crítica y producción*, nº 25, 81-85.
- » Barisone, J. A. (2012). “La crítica literaria modernista: el aporte de Rubén Darío”. En Facundo Ruiz y Pablo Martínez Gramuglia (coords), *Figuras y figuraciones críticas en América Latina*, pp. 79-97. Buenos Aires, NJ Editor.
- » Buchbinder, P. (1997). *Historia de la Facultad de Filosofía y Letras*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- » Eagleton, T. (1999) [1984]. *La función de la crítica*. Barcelona, Paidós.
- » Gramuglio, M. T. (1997). “El ejercicio melancólico de las letras. Entrevista de Sergio Pastormerlo”. En *Variaciones Borges*, nº 3, 46-53.
- » Pastormerlo, S. (2007). *Borges crítico*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » Rama, A. (1985). *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo, Fundación Ángel Rama.
- » Sarlo, B. (1997). “Borges, un fantasma que atraviesa la crítica. Entrevista de Sergio Pastormerlo”. En *Variaciones Borges*, nº 3, 35-45.