

2° COLOQUIO INTERNACIONAL LA NOVELA CORTA EN MÉXICO 1922-2012

*Mesa 6. “Novela corta y campo cultural”
Jueves 15 de noviembre, 11:00 horas*

PUGA Y ACAL Y LA CRÍTICA LITERARIA DE HOY

ANDREAS KURZ
Universidad de Guanajuato

En 1888, año de *Azul...*, Manuel Puga y Acal publicó tres de sus reseñas críticas bajo el título *Los poetas mexicanos contemporáneos*. Se trata de textos sobre Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón y Juan de Dios Peza. El tomo incluye las reacciones parcialmente ofendidas y ofensivas de los “objetos de estudio”. No es del todo injustificable establecer las disputas entre Puga y sus autores como el inicio de una crítica literaria mexicana que merezca este nombre, sobre todo porque Puga y Acal, escritor conservador y poco dado a las innovaciones literarias (y políticas) es capaz de diagnosticar las enfermedades y vicios que limitan las posibilidades de la crítica de su tiempo. Puede ser útil regresar al diagnóstico de Puga (y a las reacciones del Duque Job y del siempre agresivo Díaz Mirón) para contrastarlo con el estado de la crítica literaria mexicana actual, tanto de índole académica, como del tipo libre, de “uso diario”. Dicho diagnóstico se resume fácilmente en una frase: la escena literaria mexicana de finales del siglo xix es una “sociedad de elogios mutuos” que no sabe prescindir de la figura (persona) del autor, que o alaba o ataca ciegamente, según las preferencias personales y relaciones amistosas de los

críticos / autores. Puga y Acal conoce bien los mundos literarios francés y español, lo que le permite la comparación que tiene resultados desastrosos para la crítica mexicana: “Mientras Lemaitre, Brunetière y Montaigne, en Francia, y Valera en España, señalaban las manchas de esos astros de primera magnitud que se llamaron Victor Hugo, Lamartine, Musset; mientras Palacio Valdez y Leopoldo Alas analizaban la luz que irradian los Núñez de Arce y los Campoamor, aquí, en México, brillaban con luz indeficiente en cielo sin nubes, al lado de verdaderos astros, lunas de teatro, asteroides y aun asteriscos” (3). Puga y Acal sabe que la producción literaria y su crítica son fenómenos entrelazados, una pareja inseparable. La literatura mexicana sólo podrá alcanzar un rango universal –según Puga- “con ayuda de la crítica y a la luz de su mirada escudriñadora y luminosa” (3s.). Esta posición se dirige en primer lugar contra un fenómeno que Paul Bénichou describirá como la veneración del gran hombre que, en Francia, había rellenado el vacío espiritual y religioso abierto por la revolución de 1789, y que en el romanticismo alemán se había convertido en el culto (la estética) del genio, una estética con consecuencias políticas y sociales trágicas.

La reacción de Díaz Mirón frente a las críticas de Puga y Acal muestra claramente la vigencia del culto en el México finisecular. El poeta se describe como creador quien recibe sus versos de manos de un poder ominoso y los copia al papel: “...no los elaboro, sino que me ocurren por misteriosa sugestión: imagínome que atraviesan alígeros y resplandecientes mi fantasía y que no hago más que percibirlos” (16), escribe Díaz Mirón y confiesa de esta manera su deuda con conceptos confusamente hermanados: genialidad, inspiración, sensibilidad superior del artista, gran hombre... Estos conceptos podrían subordinarse, con algo de malicia, a un término clave de creación y crítica literarias: la originalidad. En otras palabras: el deseo inalcanzable y trillado de las obras de creación, la metáfora más usada de la crítica literaria que no sabe qué decir ni de su objeto de estudio,

ni de sí misma. Puga rechaza la originalidad a ultranza con la ayuda de un elogio de la imitación: Gutiérrez Nájera no destaca por su originalidad, sino porque “entre las irradiaciones de su luz propia, hay rayos de luz refleja” (57), afirmación que el Duque Job respalda mediante un elogio del eclecticismo: “...en cuestiones estéticas debemos ser como los sultanes y tener un serrallo en el que quepan todas las bellezas; no casarnos con una sola y serle fieles” (100).

Puga sabe, quizás mejor que cualquier otro crítico hispanoamericano finisecular, que la originalidad no existe, no puede existir por razones ontológicas y teológicas: original sólo sería la creación divina, y los artistas no son dioses, por lo menos en 1888 aún no lo son... Puga sabe también que la adoración de la originalidad y del genio artístico necesariamente produce una crítica mediocre y tímida: si el crítico elogia una obra, se elogia a sí mismo, dado que se muestra a la altura del genio que ha producido la obra. Ergo: él mismo, el crítico, es un genio. Rechazar una obra es un riesgo, ya que podría implicar a la postre la inferioridad del crítico al genio. Sólo es recomendable si hay un consenso amplio capaz de excluir a un artista definitivamente de la república de la originalidad genial.

No cabe duda de que muchas cosas han cambiado en los 124 años transcurridos desde la aparición de las críticas de Puga y Acal, entre otras el desarrollo de un mercado cultural complejo y dictatorial, la afinación de las herramientas de la crítica con la ayuda de una teoría literaria autónoma y muchas veces autorreferente y, un fenómeno deplorable, la separación tajante entre crítica académica y crítica a secas. Lo que –me parece– no ha cambiado es el estatus de la crítica como “sociedad de elogios mutuos”, no sólo porque son raras las censuras severas aplicadas a una obra, sino también porque sigue predominando un culto a la originalidad que se manifiesta paralelamente en la persona del crítico y en la

del escritor. La estética del trabajo literario, establecida por Baudelaire y descrita magistralmente por Walter Benjamin como uno de los ingredientes principales de la modernidad, parece haber caído en un olvido injustificable.

En el primer número de *Cuaderno Salmón*, Rafael Lemus define la tarea del crítico como sigue: “El crítico habita un libro y se bate con el lenguaje para narrar su estancia. Al escribir se desnuda: su escritura lo revela. Apenas vierte sus juicios a un idioma y ya sabemos demasiado de él. Nada más expresivo, menos pasivo, que la prosa. Basta revisar la sintaxis de un crítico para conocer qué literatura desea. En su ritmo descansa su postura ante la literatura. Sus ideas y juicios son secundarios: se desprenden, como todo, de una escritura. Un crítico vale lo que su prosa”. Es decir: cuando el crítico escribe de un libro, escribe en realidad de sí mismo, se revela al lector mediante una lectura. Me permito dudar del valor cognoscitivo de esta postura, me permito callar sobre el valor estético de este tipo de crítica “al desnudo” que profesa un culto al genio que del objeto de estudio se transmite (¿por ósmosis?) al que estudia el objeto. No cabe duda que por lo menos parte de la crítica mexicana –académica o no- sigue sacrificando a la originalidad, aunque parece que a comienzos del siglo xxi la admira más en sí misma que en los artistas criticados.

Me parece, en este contexto, necesario insistir en descripciones alternativas de la crítica, por un lado regresar a la función del intelectual practicada por Émile Zola en medio del caso Dreyfus, darnos cuenta que, en palabras de Terry Eagleton, la crítica académica estableció “su legitimidad profesional al costo de renunciar a cualquier relevancia social más amplia” (cit. por Gunew: 144) y, en lo posible, recuperar esta función social; por otro lado percatarnos que la crítica literaria sí tiene, en contra de los postulados de algunos teóricos literarios, un objeto de estudio que son obras, autores, periodos, grupos, géneros, tendencias, desarrollos –todos ellos adornados con el epíteto “literario”.

Geoffrey Bennington, en un texto publicado en 1990, se da cuenta que la crítica literaria –académica en este caso- es “nachträglich”. No puede sorprender que el término – tan intraducible como “unheimlich”- provenga del psicoanálisis freudiano. La traducción más simple es “rencoroso”. Y sí: la crítica debe ser rencorosa en el sentido literal de “nachträglich”, es decir: regresar por algo que en su momento se había olvidado y devolverlo a su propietario. En el sentido actual de la palabra lo olvidado suele ser una culpa, un daño infligido que se quería esconder o dejar atrás. La crítica no sólo busca culpas y daños perdidos en el pasado, sino regresa al pasado (que puede ser el del siglo X y el de ayer, la novela más reciente) para buscar y hallar los objetos (tangibles y puramente verbales, ideas, relaciones y conexiones) que una obra ha “olvidado” en él. De esta manera se evita el culto a la originalidad y el genio, se evita la auto glorificación del crítico, se recupera cierta función social y cierta credibilidad científica e intelectual.

Escribir de la novela corta en la literatura mexicana de los siglos xix y xx es una tarea de críticos especializados y –seamos sinceros- una tarea con resonancia pública casi nula. Sin embargo, si somos capaces como críticos de recuperar los objetos olvidados por sus productores, los Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, Efrén Hernández, Luis Arturo Ramos, etc, si somos capaces de ser rencorosos (“nachträglich”), entonces por lo menos el “casi” de mi afirmación anterior se podría llenar con algo.

REFERENCIAS

- Bénichou, Paul. *La coronación del escritor 1750-1830*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. México: FCE, 1981.
- Bennington, Geoffrey. “La política postal y la institución de la nación”. En *Nación y narración* (ed. Homi K. Bhabha). Trad. María Gabriela Ubaldini. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010, p. 165-186.
- Gumew, Sneja. “La desnaturalización cultural del nacionalismo: lecturas multiculturales de ‘Australia’”. En *Nación y narración*, p. 135-163.
- Puga y Acal, Manuel. *Los poetas mexicanos contemporáneos*. México: UNAM, 1999.