





OYE MI SON



Roberto González Echevarría

# OYE MI SON

*Ensayos y testimonios  
sobre  
literatura hispanoamericana*



SEVILLA MMVIII

ILUMINACIONES

RENACIMIENTO

Colección LUMINACIONES

(Filología, crítica y ensayo)

44

Director:

ANTONIO FERNÁNDEZ FERRER

*Diseño de cubierta:* Equipo Renacimiento

© Roberto González Echevarría

© 2008. Editorial Renacimiento

---

Depósito Legal: S. 1.652-2008

ISBN eBook: 978-84-8472-922-8

Impreso en España

Printed in Spain

*Para mis alumnos*





«cuantos me dictó versos dulce Musa,  
en soledad confusa»

LUIS DE GÓNGORA



## PREÁMBULO

**E**L libro que el lector tiene en las manos contiene escritos, entrevistas y reseñas de los últimos veinte años más o menos y pretende ser una muestra de lo que he pensado y expresado en español durante ese período sobre temas relativos a la literatura en lengua española, sobre todo hispanoamericana, pero también algo de la peninsular. (Lo más ambicioso sobre literatura española está en otros libros míos).<sup>1</sup> Las entrevistas me eximen de presentarme aquí y a la vez reflejan el sesgo más personal que ha adquirido mi trabajo en esta etapa de mi carrera; de ahí el epígrafe gongorino, alusivo a mi presunta musa. Por eso también el título del libro, tomado del de uno de los ensayos aquí recogidos, que igualmente sugiere el tono propio, particular por así decirlo, de la crítica que en ellos practico. Esto no

---

1. Entre esos libros se encuentran *Celestina's Brood. Continuities of the Baroque in Spanish and Latin American Literatures* (Durham: Duke University Press, 1993), versión española: *La prole de Celestina: continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana* (Madrid: Editorial Colibrí, 1999), y *Love and the Law in Cervantes* (New Haven: Yale University Press, 2005), versión española: *Amor y ley en Cervantes* (Madrid: Gredos, 2008).

quiere decir que me haya abandonado al impresionismo, ni haya prescindido del andamiaje erudito de la crítica académica: soy, y a mucha honra, profesor universitario, no periodista o ensayista, aunque me precio, sobre todo en este libro, de que mis escritos tengan algo de literario en su factura. De lo que me he ido despojando con el pasar del tiempo es de cierto ropaje teórico que pretende hacer de la crítica algo dependiente de sistemas o métodos teóricos ajenos a uno, que no hay más que poner en movimiento sin intervención de facultades tan aparentemente pasadas de moda como la sensibilidad o el gusto, o de factores como la experiencia. Semejante cosa me parece hoy, en el mejor de los casos, una evasión o un error, y en el peor una impostura.

Seducida por la tendencia teórica proveniente de Francia y Estados Unidos, o de Francia pasada por Estados Unidos, que a veces se cree aliada a ideologías o doctrinas políticas, la crítica latinoamericana (si es que ésta existe todavía) ha errado por varias sendas cuyos puntos de partida y llegada son casi siempre, tácita o explícitamente, la negación de la literatura o de lo estético.<sup>2</sup> Como consecuencia no ha produci-

---

2. Ha habido una especie de recurva en los últimos años, para usar la terminología ciclónica, que ha visto a algunas de las figuras principales de estas tendencias críticas defender el valor de lo literario, y repudiar la reinante tendencia sociologizante. La crítica argentina Beatriz Sarlo, por ejemplo, hace una especie de mea culpa, y aboga por los valores literarios en su ensayo «Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa» *Revista de Crítica Cultural* (Santiago de Chile), 15 (1997), pp. 32-38. Sarlo dice encontrar un «plus» en la obra de Silvina Ocampo que no aparece en la de Laura Esquivel, es decir, un sentido estético. Pero no se atreve a definir ese «plus.» En los Estados Unidos Stephen Greenblatt, quien otrora fuera el máximo proponente y practicante del llamado «new historicism», una especie de sobre saturación contextual de la obra a expensas de su posible significado interno, o de la intención del autor, publicó una sonada biografía de Shakespeare en que, si bien es cierto con más brío heurístico que erudito, hace un estudio al estilo «vida y obra» que viola todos los preceptos de su anterior postura crítica. En el sugestivo libro de mi colega Wai Chee Dimock, *Through Other Con-*

do obras de peso (digamos, como el libro de Amado Alonso sobre Neruda o el de Enrique Anderson Imbert sobre Darío), ha abandonado la responsabilidad de intervenir en la creación de buena literatura separando la mies de la cizaña (según hacía con no poco tino Emir Rodríguez Monegal), y, como era previsible, no ha tenido tampoco ni el más mínimo impacto político. En contra de lo que pretende, y en parte por su jerga incomprensible, es una escritura para muy selectas minorías. Le tengo alergia a las tendencias. Por lo tanto, mi respuesta ha sido dar cada vez más importancia a lo estético, centrar más mi trabajo en escritores importantes, y estudiar sus textos tomando en cuenta todo lo que pueda llegar a saber sobre ellos sin preocuparme cómo, aprovechando lo que la experiencia de cuarenta años de estudio de la literatura me ha enseñado y los residuos que han dejado en mi discurso crítico metodologías que van desde la filología y la estilística hasta el post-estructuralismo. Procuro, además, sin permitirme simplismos populistas o posturas pedagógicas, escribir con claridad, y, de serme posible, algo de gracia.

La antisepsia de los métodos no es sólo reductora sino esterilizante; apaga la chispa crítica si ésta alguna vez se enciende, lo cual es raro en estos días. Además, el aprendizaje de la mal llamada teoría le roba a uno tiempo de lecturas más amenas y provechosas, como son las literarias. Es posible invertir varias horas en descifrar a alguno de los autoproclamados teóricos –casi sin excepción pésimos escritores– sólo para descubrir que lo que dicen es una perogrullada. Pienso que lo obtuso de esas peroratas proviene, contrario a sus propias posturas, del deseo de competir en originalidad con la literatura misma, aspiración vana que sólo en casos excepcionales como los de Barthes o Derrida se

---

*tinents: American Literature Across Deep Time* (Princeton: Princeton University Press, 2006), hay una amplia discusión sobre este retorno a lo estético en crítica, así como una útil bibliografía (p. 219, nota 1).

realiza, o, más atrás, en los textos del gran escritor que fue Lévi-Strauss. La «obra» de los discípulos académicos de algunos de esos pensadores, especialmente los de un Althusser o un Lacan, suena con frecuencia a no intencionada parodia, un poco como el negrito catedrático de la tradición bufa cubana, que quiere sonar «curto y preparado.» No puedo pensar sino en un libro, de los tantos que han salido en las áreas que me interesan de las literaturas españolas o hispanoamericanas, derivados de tendencias teorizantes, que merezca mencionarse o ser objeto de discusión en un seminario graduado serio: *El género gauche-sco*, de mi querida amiga y colega de Yale Josefina Ludmer. Pero es un libro cuyo discurso crítico emerge no de un a priori teórico sino de su roce con los textos literarios (y no literarios) mismos que analiza, y que es en sí literatura y parte de lo que analiza. En el área colonial, sólo el trabajo de mi también querida amiga y colega de Yale, Rolena Adorno, logra pasar del detalle filológico finamente aislado a formulaciones más amplias pertinentes no sólo para los estudios literarios sino para los históricos. La suya es ya una obra. Lo demás son enrevesados lamentos neoindigenistas por parte, por lo general, de muy blanquitos profesores universitarios provenientes de Hispanoamérica, pero a buen resguardo en instituciones norteamericanas.

Un libro que tuvo una inmerecida influencia en el ámbito norteamericano fue *La ciudad letrada*, del uruguayo Ángel Rama. Basado en los escasos conocimientos que Rama tenía del período colonial, y escrito en el estilo anticuado y ampuloso que lo caracterizaba, el libro le permitió a muchos profesores que lo siguieron hacer penitencia para aligerar sus malas conciencias burguesas; porque, en resumidas cuentas, eran ellos (con el propio Rama) los herederos de los presuntos letrados a quienes implícitamente culpaban de las iniquidades sociales y políticas hispanoamericanas. Otros, siguiendo a Rama, celebraron lo que pensaron era la decadencia y hasta desaparición de la

«ciudad letrada», supongo que porque así podían sentirse liberados de las densas obras literarias que ésta producía, y que francamente ellos apenas podían leer –pienso en profesores y profesoras de lengua inglesa con un dudoso dominio del español. La formulación de Rama es simplista en extremo y carente de contexto histórico, tanto en el sentido de no tomar en cuenta los factores sociales e intelectuales que inciden en la fundación de las ciudades coloniales como en la evolución de sus instituciones a lo largo del tiempo antes y después de la independencia. En definitiva lo más débil del libro es la ignorancia del «derecho indiano» por parte de Rama, habiendo sido éste el discurso y la institución de los que surgen los verdaderos letrados que contribuyeron a fundar las ciudades de lo que llegaría a ser Hispanoamérica. Es prueba fehaciente de la vulnerabilidad intelectual de los estudios literarios hispanoamericanos que *La ciudad letrada* llegara a tener tanta influencia en las universidades, aunque sospecho (y celebro) que no en las de la América Hispánica. En éstas, me temo, predomina con frecuencia un marxismo aún más burdo que el muy *light* que practicó Rama.

El estructuralismo, del que derivan todas esas tendencias teóricas (no olvidemos que Rama dirigió en Caracas una revista intitulada *Escritura*), llevaba dentro el germen del repudio de la literatura, no sólo porque al hablar de ésta como algo compuesto de sistemas de significación devaluaba la imaginación individual, sino porque al insistir en que éstos eran códigos desprovistos de significado inherente o eran transmisores de significados tradicionales los vaciaba de contenido. Todo dependía de relaciones dinámicas entre elementos que producían significado al margen del lastre de sentido que pudiera traer cada uno en sí, ya fuera debido a la sedimentación histórica o a la vivencia del escritor. Los que caímos en la tentación cientificista del estructuralismo, con su base lingüística y vínculo con las ciencias sociales, y

con el trasfondo de marxismo y psicoanálisis de éstas sobre todo en su versión francesa, pensamos que teníamos un instrumento de análisis que podía prescindir de toda la crítica anterior, sobre todo la filológica, con sus significados fijos, la estilística con su celebración del autor, y la historia literaria, con sus vastas narrativas basadas en concatenaciones de obras y autores. Además, se desdeñaba la hermenéutica, por cuanto ésta conducía a interpretaciones basadas en la penetración particular de un crítico, con todo su bagaje filosófico personal propio. En Estados Unidos hasta se hizo famoso un ensayo de la novelista Susan Sontag intitulado «En contra de la interpretación» que era una especie de rechazo de la crítica literaria como actividad humanística. Yo estoy a favor de la interpretación, por contingente y provisional que sea o pueda parecerlo, porque es un reto a producir otra mejor y un testimonio personal válido y, uno quisiera, valioso para otros lectores.

Pero el estructuralismo, y el post-estructuralismo que le siguió y que fue una especie de llamada al orden al arrimarle los pies al fuego de la filosofía al primero, fueron todavía literarios en su práctica, en contra de cualquiera de sus proclamas, de las que figuras como Barthes abjuraron a la larga de todos modos. Lévi-Strauss fue un vigoroso escritor que, no sólo en su excelente libro de memorias *Tristes tropiques* sino en todas sus obras, a veces a partir de sus mismos títulos (*De la miel a las cenizas*, *Lo crudo y lo cocido*), hizo gala de una prosa sinfónica, barroca, sublime. Barthes, ya desde sus *Ensayos críticos*, pero en particular en *El placer del texto* y *Barthes por sí mismo*, hizo alarde de un estilo preciosista, de los mejores de la literatura francesa del siglo XX, y legó una forma única de mirar al mundo material, inclusive el cuerpo (*Fragmentos de un discurso amoroso*). Como ensayista no tuvo par pero sí muchos imitadores. Y el mismo Lacan, con su oscurantismo psicoanalítico y jerga impenetrable, elaboró un tipo de escritura sin precedente en francés, tal vez desde Rabelais, aunque en inglés sí



lo tiene en el Joyce de *Ulises y Finnegans Wake*. Los discípulos de todos estos pensadores produjeron, aunque ha sido un rebaño numeroso de cacofónico balar, más ruido que nueces, y han dejado una estela de libros entre los cuales es difícil descubrir algo perdurable.

El problema se debió en parte a la pretendida dimensión política del «movimiento» si es que podemos así llamarlo, y a la caída en barrena que produjo el corte con la tradición, que le sacó el aire de debajo de las alas (por mi condición de piloto me permito estos giros). El igualitarismo imperante en los años sesenta, reacio a reconocer jerarquías de ningún tipo en ninguna esfera, quiso transponer a la crítica literaria la noción de que no existían categorías de valor, que lo mismo era el testimonio de cualquier presunta víctima que un cuento de Borges, y que cualquier indignada denuncia de alguna de las muchas (infinitas) injusticias valía más que un poema de Neruda o Vallejo. O, peor aún, el justificado interés por la cultura popular, especialmente la manifiesta en los medios de comunicación masiva, llevó a valorar los productos de estos por sobre la literatura o las artes de lo que se consideró de elites, como la pintura, la música o la escultura. Mickey Mouse era tan digno de estudio como Don Quijote, y un jingle cualquiera merecedor de tanta atención crítica como una sinfonía. En esto se pecó de exageración, porque nadie podría negar el valor, como objeto de estudio, que la cultura popular tiene, particularmente para los sociólogos, pero como objeto de valor estético no podemos comparar un slogan publicitario con un poema de Guillén (cualquiera de los dos).

Tal vez todo se remita a la ambición desmedida de las teorías, a lo que en inglés llamamos *overreaching*, el querer abarcar demasiado, el querer supeditar cada «lectura» a una teoría de ambición totalizadora —el que mucho abarca poco aprieta. Como toda teoría, subordinada a su vez a una filosofía, se suponía totalizadora en su alcance, el estudio

de cada objeto tenía que o corroborar esa totalización o no ser válido. En otras palabras, si el lenguaje lo es todo, entonces el análisis lingüístico de cada obra debe reflejar esa visión globalizadora de la realidad humana; si la lucha de clases o de razas es la clave, cada novela estudiada debe enmarcarse en un sistema que incluya toda la realidad; si se trata del psicoanálisis, entonces la estructura de la psiquis, articulada según figuras poéticas, aparecerá en cada poema analizado, y así sucesivamente. Y si estas teorías fallaran, entonces queda el recurso (retórico) a la marginalidad, que viene a hacer el papel de la diferencia entre el arte hispanoamericano y el europeo hegemónico. Claro, semejante formulación no hace sino repetir, con ligeros retoques verbales, las del mundonovismo de siempre, otorgándole a la diferencia hispanoamericana la por otra parte renunciada categoría de la originalidad. El neobarroco hispanoamericano, pongamos por caso, es valioso y hasta válido en términos políticos, porque es marginal, es decir, diferente, subversivo, contestatario, y así por el estilo –y digo estilo.

La otra diferencia esgrimida es la sexual, reflejo de la liberación que ha habido en las últimas décadas en ese ámbito del que derivaron el movimiento feminista y el de reivindicación de los homosexuales. Aquí los excesos han conducido a una verdadera inflación conceptual de visos grotescos. De la lucha por la igualdad y condena de la discriminación se ha pasado a la promoción de lo femenino o lo homosexual como superiores por su posición subalterna y marginada; no sólo se trata de dismantelar los prejuicios y falsas diferencias entre los sexos, sino de abogar en favor de sexualidades antes consideradas prohibidas, como si éstas dieran acceso a la verdad, la belleza y la justicia. La suma de las diferencias raciales, de clase y sexuales sería así la cumbre desde la cual producir literatura o analizarla. Cierta vez, en una reunión de profesores, una conferencista dizque poeta fue presentada como «chicana, proletaria y lesbiana», algo así como antes se

podría haber dicho que ostentaba títulos de Oxford, Yale y Harvard. Las progresivas vueltas de tuerca en busca de una libertad tan absoluta como ilusoria han llevado a sinsentidos como hablar del *lesbianismo* de Flaubert o Marcel Proust, que ponen a prueba la credulidad, y la paciencia, del más comprensivo. Es sintomático de la pobreza intelectual de estas tendencias que ni la literatura ni la crítica que ha surgido de ellas ha producido aún ninguna obra maestra, porque semejantes determinismos suelen restarle a lo estético lo que hay de trágico e insondable en la condición humana, que no se elimina o aclara apelando a un idealismo tan ingenuo como el de la libertad sexual; idealismo tanto en el sentido de que es inalcanzable como en el de que se funda en una terminología que no tiene relación con la fatal realidad física y psíquica de la sexualidad humana. Se trata de una palabrería.<sup>3</sup>

En medio de toda esta avalancha teórica, que pretendía renovarse casi una vez al año, surgió la deconstrucción, practicada, pero sin darle ese nombre, por Paul de Man y Jacques Derrida. La deconstrucción fue principalmente una crítica de la crítica, pero también un modo de aproximación a la obra literaria que desmenuzara despiadadamente las mentiras, ficciones, o, precisamente, construcciones, en las que se basa una obra literaria dada. De Man se ocupó sobre todo de dismantelar sistemas o tendencias críticas en su influyente libro *Blindness and Insight* (1971), en que además propone, como ya anuncia

---

3. Ha habido grandes obras de temática gay, como *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, las novelas y ensayos de Severo Sarduy, y más recientemente, según se verá más abajo, *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo. Pero ninguno de esos escritores se afilia a movimientos de liberación homosexual o hacen depender sus obras de ésta. Sarduy, a quien conocí como a un hermano, se burlaba de la superficialidad del movimiento gay, sobre todo el norteamericano, y Puig, a quien conocí, pero mucho menos, no se hacía solidario de ninguna de esas tendencias.

el título, que todo vislumbre crítico va acompañado o es generado por una ceguera, por un error feliz, por así decir.<sup>4</sup> Es una teoría sobre la factura literaria de la crítica literaria que, aplicada a poemas y novelas desentraña lo que parece ser el centro de ésta, el lugar donde se alojan las contradicciones irreductibles de las que surge como empresa estética, que la hace inmune, por cierto, a las simplificaciones ideológicas. De Man fue especialmente un teórico de la literatura romántica, y de la que la precede en la Ilustración, por lo cual su trabajo surge de una complicidad productiva entre su propia escritura y la que estudia: Rousseau fue el escritor que con más ahínco leyó y cuya huella es más visible en su obra. Derrida se dedicó más al estudio de la filosofía y se permitió en sus mejores y peores momentos un estilo que, como el de Lacan, nos recuerda, a los angloparlantes, al de Joyce. La deconstrucción tenía, y tiene, el atractivo de estar muy próxima a la literatura, de no basarse en sistemas, tendencias o estilos derivados de las ciencias sociales, y en negarse sistemáticamente a ser vehículo de doctrinas de ningún tipo. En Hispanoamérica pudo haber servido para someter sistemáticamente a análisis la retórica de los políticos, sobre todo de gárrulos dictadores como Fidel Castro. En mi libro *La voz de los maestros* (1985) practico mi propio estilo de deconstrucción en la lectura de obras cruciales de la tradición hispanoamericana, algunas con proyecciones políticas.

Pero si esa es la situación de la crítica hispanoamericana hoy, ¿qué propongo como alternativa? Aunque en lo anterior quedan implícitas, por negación, mis preferencias, me atrevo a formular aquí un

---

4. Hay traducción al español con jugoso prólogo de los traductores: *Visión y ceguera: ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*, traducción y edición de Hugo Rodríguez-Vecchini y Jacques Lezra (Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991). La edición original es de la Oxford University Press.

programa explícito, en gran medida porque siento la responsabilidad pedagógica que mi desempeño como profesor me impone. No se puede —o debe— ser profesor de literatura si no se cree en el valor de ésta, ni tampoco el relativismo absoluto puede tener aplicación pedagógica.

La premisa inicial tiene que ser que la literatura no sólo ha existido y existe sino que seguirá existiendo, como lo ha hecho desde el principio de lo que consideramos la civilización occidental, y como también existe en otras culturas. Es cierto que en esas otras, así como en otros momentos de la occidental, es imposible separar la literatura de la religión, pero me atrevería a decir que, aún hoy, en nuestro descreído occidente, la literatura tiene un fundamento religioso, si bien no declarado y evidentemente no institucional. La emoción estética no difiere de la religiosa por cuanto no es definible ni se basa en última instancia en la razón. Por eso, la segunda premisa ha de ser que la literatura, como la creencia religiosa, no es ni definible ni justificable en términos racionales, por lo que, a fin de cuentas, el estudio de ésta nunca nos va a conducir a un conocimiento positivo de ella que podamos exponer con la claridad y argumentación usuales de las ciencias, ni siquiera de las sociales. La tercera premisa es que, si bien es innegable la existencia de tradiciones literarias individuales, enraizadas en idiomas y culturas distintas, la literatura concebida como acabo de proponer, es una y reconocible como tal en cualquier forma que se manifieste, siempre que ésta sea lingüística, desde un grafito hasta un poema, y desde un testimonio hasta una novela. Los cauces formales varían, pero la emoción estética generada por cualquier texto lo hace literario, no importa cuál sea su modo de transmisión. El nombrar qué es exactamente lo que produce ese efecto literario, difícil tarea, y su evaluación, tampoco fácil, es el cometido de la crítica y la enseñan-

za. Es ahí donde comienza mi labor y la de cualquier crítico o profesor de literatura con sentido de la responsabilidad.

Regresaré a esa responsabilidad fundamental, pero primero quiero dejar asentadas otras que no por parecer ancilares son prescindibles. La literatura, decía, ha existido, y lo sabemos por los textos del pasado que han sido conservados y que nos permiten conocerla. El descubrimiento y conservación de esos textos, función de la crítica filológica desde el Renacimiento, son tareas básicas. Del siglo XIX para acá la filología se ha ocupado de descubrir, conservar y anotar una gran cantidad de textos que han ido conformando las varias tradiciones literarias. En Hispanoamérica, por tratarse de un mundo políticamente fragmentado y en muchos momentos políticamente inestable, esta labor ha sido muy desigual. Ha habido, desde la primera mitad del siglo XIX, cuando se concibió la idea de una literatura hispanoamericana, esfuerzos por hacer colecciones y antologías de textos anotados, pero han sido invariablemente muy parciales e infructuosos.<sup>5</sup> En las últimas décadas las colecciones Ayacucho y Archivos se han impuesto otra vez ese proyecto, pero los resultados han seguido siendo muy defectuosos, en gran medida porque la crítica hispanoamericana, con muy notables excepciones, no ha contado con individuos con la formación filológica necesaria. Algo mejor ha resultado lo hecho por la Editorial Cátedra de Madrid, aunque algunas de sus ediciones son poco satisfactorias. El sueño de una genuina colección de obras hispanoamericanas bien

---

5. Sobre los orígenes del concepto de la literatura hispanoamericana, ver mi ensayo «Álbumes, ramilletes, parnasos, liras y guirnaldas: fundadores de la historia literaria latinoamericana» recogido en *Crítica práctica/práctica crítica* (México: Fondo de Cultura Económica, 2002), pp. 89-108, y el capítulo «Breve historia de la historia de la literatura latinoamericana» que ahora aparece en español en la *Historia de la literatura hispanoamericana. Cambridge* (Madrid: Gredos, 2006), I, pp. 35-59.

seleccionadas y anotadas queda como algo irrealizable, pero sin cuya realización la existencia de la literatura hispanoamericana como institución seguirá en estado precario, sujeta a la política y a los vaivenes presupuestarios. Hacerlo desde el extranjero, con mejores recursos monetarios y humanos sería una solución, pero que exigiría una capacidad empresarial y de organización que no se da donde quiera.

En todo caso, en su defecto, la crítica hispanoamericana debe aprender por lo menos a guiarse por los más elementales preceptos de la filología, trátase del estudio de obras del pasado o del presente más inmediato: acudir a los textos y fuentes primarios, utilizar la información más completa y fidedigna posible sobre autores y obras, estableciéndola con rigor documental, comprobable y consignada según métodos establecidos, conocimiento amplio y profundo de la lengua en que está escrita la obra, con sus variantes dialectales. Quién, cuándo y dónde son los datos básicos que hay que establecer y documentar ante todo y que le exijo a mis estudiantes como primer paso —la función del crítico es aquí notarial o periodística en el buen sentido del término, sobre todo al lidiar con la literatura del presente, en proceso de surgir. Un segundo paso es investigar qué se ha escrito sobre la obra en cuestión, tanto en el momento en que surgió, si es del pasado, o en época más reciente hasta el momento en que se escribe. Lo que se ha dicho sobre una obra forma parte de lo que llamaría su aura de significación. En Hispanoamérica, aparte de la carencia de una tradición crítica exigente que obligue a este tipo de pesquisa, interviene la política y su predilección por la censura: a los que no están de acuerdo con uno se les omite. En países que sufren regimenes totalitarios, como Cuba, este tipo de exclusión está dictada por la burocracia estatal. Las demás tareas tradicionales de la crítica son, desde luego, indagar sobre el género de la obra, estudiar su manifestación lingüística, ponerla en su contexto cultural e histórico, y, por supuesto, evaluarla, cotejándola

con la jerarquía recibida de obras, lo que hoy, gracias a Harold Bloom, llamamos canon.<sup>6</sup> Primero, por supuesto, el canon nacional, luego el hispanoamericano y el universal, proceso muy polémico porque es aquí donde entran en juego los muchos intereses creados que acompañan la producción literaria, pero ineludible, porque éstos no pueden ser los factores determinantes. Con esto volvemos a las premisas básicas que formulé más arriba, que son las que involucran la actividad crítica en el sentido lato de la palabra.

Retomo aquí lo dicho en el ensayo que da título a este libro sobre mis criterios de evaluación literaria. Sé que éstos pueden parecer muy personales, pero mi propia persona constituye el límite de lo que sé como suma de mis lecturas y resta de mis ineptitudes, balance de la memoria y la experiencia vital. No es un método, pero son criterios que supongo muchos, si no la mayoría comparten de forma tácita, y que por lo tanto pueden servir de primera aproximación. Lo personal, en tanto que común y compartido antes que exclusivamente propio, puede ser y es generalizable, y donde no lo es, apto a ser corregido. En mi caso, creo, mis criterios han ido siendo corroborados con el pasar del tiempo y la imposición de categorías que no se deben, desde luego, a mí, sino a preferencias que se han establecido por la circulación continuada de obras y la desaparición de otras que no han resistido la prueba del tiempo, que no es más que el resultado de las preferencias de críticos y lectores. Para mí los casos paradigmáticos han sido Severo Sarduy y Reinaldo Arenas, que se han impuesto a pesar de los prejuicios políticos, sexuales y estéticos de los comisarios cubanos y sus seguidores. Del otro lado no sólo se encuentran los muchos mediocres promovidos por la crítica oficialista cubana que han caído en mereci-

---

6. Harold Bloom, *The Western Canon: the Books and School of the Ages* (Nueva York: Hartcourt and Brace, 1994).



do olvido, sino hasta estrellas fugaces como el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, que se ha ido apagando a medida que el movimiento político a cuyo reflejo brillaba se extinguía. Los escritores clásicos que he estudiado, como Alejo Carpentier, han seguido (y seguirán), por supuesto, en el lugar prominente que les corresponde. Pero la última novela de éste, *La consagración de la primavera*, que consideré desde el principio deficiente (no fui el único), no ha tenido resonancia ninguna y, que yo sepa, no se ha traducido ni siquiera al inglés. Con otros consagrados me he equivocado. *Rayuela*, por ejemplo, me deslumbró al principio, pero hoy se me cae de las manos, y me temo que de Cortázar van a quedar algunos cuentos, pero nada más.

Los cinco criterios que propuse en el ensayo mencionado son los siguientes. Primero: la obra debe tener elevación, en el sentido que le da Longino al término, por los temas de que se ocupa, que son los grandes de siempre, que nombrados parecen banales, pero esto es sólo un efecto retórico: el amor, la muerte, la culpa, la injusticia, el deseo de trascendencia. Suenan huecos porque lo crucial es cómo aparecen en la obra, pero de todos modos son ellos los que le dan aliento y dimensión, que no tiene que ser material por cierto. Hay insufribles novelones de mil páginas y relatos sublimes de diez. Segundo: prefiero obras que revelan su urdimbre, pero con cierto recato, como *Cien años de soledad* y el *Quijote*, y muchas novelas vanguardistas. Es aquí donde se aloja la ironía, donde la obra y su autor le hacen un guiño al lector para recordarle que se trata de una ficción, y que esto mismo es tema importante del texto que lee porque remite a la condición humana y su relación con la realidad. Tercero: las obras que me gustan siempre se reservan un secreto que no podemos descifrar aunque nos provoca instándonos a interpretarlo, pero a la postre nos elude. Creo que ese secreto escapa también de la conciencia del escritor, que se para ante él en condición análoga a la del lector. Es como un residuo, tal vez

el origen mismo del texto, que es determinante; principio en todo sentido. Al tratar de conocerlo dialogan el subconsciente del escritor y el del lector o crítico, y es de ese diálogo que emana el texto de este último, que tiende en ciertos momentos también a tornarse enigmático (*ma non troppo*). Cuarto: las obras importantes reciclan la tradición recibida, pero no únicamente la nacional o local, sino la universal. Es su sello de originalidad, su marca de fábrica, por así decir. No concibo esa relación como lucha agónica según la teoría de mi gran amigo Bloom, sino como algo más benigno, que puede surgir del deseo del nuevo escritor de encontrar amparo a la sombra de una obra clásica, pero añadiéndole un toque personal que en el mejor de los casos se convierte en algo sublime en sí, no en relación a ésta. Estimo que es lo que ocurre con *Cien años de soledad*. En ésta se perciben ecos de Faulkner, de Carpentier, de la tragedia griega, de Cervantes, de los cuentos de Borges, y de muchas obras que García Márquez mismo menciona en el texto de su novela. Pero la armazón de relojería de esa gran novela, que sugiere la presencia de un destino tan minucioso como fatal, cómico y trágico a la vez, es única y suya propia, además perfectamente reconocible en cualquiera de sus oraciones, desde la primera hasta la última. Quinto, y último criterio: la obra debe tener prosa, o poesía, si se trata de un poema, la marca de que acabo de hablar –estilo propio. Hay escritores sin estilo, pero apenas podemos llamarlos tales. Tal vez todo se remita a una especie de pulsación de las ondas cerebrales que determinan los períodos sintácticos y el orden de las palabras –colocación de adjetivos, formas y tiempos verbales. El ritmo de una prosa o de un poema lo constituyen esas elecciones, que hacen la prosa de Proust, por ejemplo, inigualable y reconocible antes de llegar al final de la oración –que tarda en llegar, como sabemos. Claro, como todos estos criterios se refieren a cualidades entretejidas simultáneamente, el estilo tiene que estar a tono con el tema, con los

coqueteos de ese enigma que nos elude, con la elevación de la obra, y así sucesivamente. Cuando no, como ocurre en obras como el *Ulises* de Joyce, y en la de seguidores suyos como Cabrera Infante, el efecto que se persigue surge de la disonancia, que es entonces, paradójicamente, una forma de armonía.

Me atrevo a aplicarle a una novela contemporánea que considero excelente los criterios antes expuestos: *La virgen de los sicarios* (1994), del colombiano radicado en México Fernando Vallejo. La obra tiene altura porque su tema no es otro que el de la milenaria pugna amorosa entre eros y tanatos, entre deseo y muerte, entre amor y violencia. En ésta un homosexual «viejo» según él mismo se describe, seduce a jóvenes asesinos que matan por encargo o capricho en las luchas entre pandillas expendedoras de drogas. El viejo seductor, especie de Fausto que enamora y destruye a la joven Gretchen, o de Humbert Humbert que conquista a la impúber Lolita, representa la muerte que aniquila a la vida, bullente en los jóvenes, quienes a su vez trabajan para ésta, son sus sicarios. Senectud y juventud, muerte y vida, como en *La Celestina*, que acaba siempre con la victoria de aquélla. Claro, aquí la temática homosexual le suma a este desenlace trágico la aniquilante esterilidad constitutiva del amor gay, que no puede en ningún caso llevar a la renovación, y por lo tanto conduce sólo a la muerte. El narrador, que es el viejo seductor, es un intelectual, un ilustre gramático, cínico, misántropo, creyente en una moral de genealogía nietzscheana que rechaza toda caridad para con el prójimo, en especial los pobres que se reproducen desenfrenadamente. Le obsede, precisamente, la reproducción como resultado del amor, del deseo heterosexual, y goza cuando sus sicarios, primero Alexis y luego La Plaga, matan a mujeres encinta. *La virgen de los sicarios* es una obra despiadada que enfrenta sin tregua deseo y muerte y revela a cada paso la interdependencia de ambos.

*La virgen de los sicarios* es de una reflexividad elegante. La narración incluye tácitamente, en el sentido literal, al lector, a cuyas preguntas parece a veces responder el narrador. La obra va como haciéndose a partir de ese diálogo entre interlocutores cultos. En el curso del monólogo-diálogo se alude a otros autores como Balzac, Dostoievski, Cervantes, y el narrador, puntilloso en cuestiones gramaticales y de léxico (es gramático y autor de libros sobre la materia) se expresa en una prosa juguetona, que revela y esconde, que sopesa la validez de la terminología que emplean los sicarios, que son prácticamente analfabetos y van inventándose un discurso hecho, como es natural, de metáforas y figuras retóricas para nombrar sus espeluznantes actividades. El narrador juega con el «interlector» para darle ese nombre, enseñándole la mano para luego ocultarla, tratándolo como extranjero al que hay que instruir e ingenuo al que hay que despabilar y al que termina maldiciendo, inmisericorde hasta con este personaje que no es sólo de su creación, sino que es, después de todo, su igual, su hermano, para recordar a Baudelaire, y tan hipócrita como él mismo.

El secreto que luchamos por descifrar en *La virgen de los sicarios* es el sentido que pueda tener la religión en la obra, tanto en sus manifestaciones populares de imágenes, estampas, prácticas de devoción, como en el trascendental que mueve a los personajes, que buscan el misterio de la vida en la muerte, en las sucesivas muertes. (El misterio está inscripto en el título mismo, *La virgen de los sicarios*, porque se sugiere que la virgen es la patrona de estos jóvenes asesinos, y la virginidad misma es, si nos saltamos el milagro de la inmaculada concepción o lo incorporamos al enigma, sugeridora de esterilidad, por lo tanto de muerte). Al barrer con toda moral, o al demostrar que el mundo de los sicarios se mueve en una especie de inmoralidad anterior a la civilización o posterior a ella –en sus ruinas–, el narrador, y con éste la novela, indaga en los resortes primarios del sentimiento religioso,

que surge ante o con la violencia inherente a las relaciones humanas. A los asesinados se les pega un tiro en la frente que es como la cruz de ceniza que se traza en las frentes de los fieles el Miércoles de Ceniza; hay balas santas que son hervidas en agua bendita, y los sicarios entran en las iglesias para confesarse y hasta recibir la comunión. Se trata del misterio del origen mismo de lo social y del discurso que lo acompaña, que emerge primero en el nombrar las cosas con un sentimiento que las unge de un aura sacra para que tengan sentido.

En cuanto al reciclaje de la tradición, he mencionado el *Fausto* de Goethe, *Lolita*, de Nabokov y *La Celestina*, de Fernando de Rojas, clásicos que *La virgen de los sicarios* rescribe, y habría que añadir a esa lista *La muerte en Venecia*, de Thomas Mann. La fascinación de Gustav Aschenbach por el bello adolescente polaco lo lleva a él, y tal vez también al efebo, a la muerte, en medio de una meditación profunda del viejo escritor sobre el arte. Entre obras hispanoamericanas la que más se le parece *La virgen de los sicarios* es «El hombre que parecía un caballo», relato del guatemalteco Rafael Arévalo Martínez, que es muchísimo más refinada en su presentación del tema gay, pero en la que también amor y violencia se trenzan apretadamente. En *Cobra*, de Severo Sarduy, un(a) joven es martirizada(o) por una vieja celestinesca, y en la más reciente novela de García Márquez, *Memoria de mis putas tristes* (2004), un nonagenario erotómano celebra su cumpleaños haciendo el amor con una adolescente virgen.

Por último, la prosa de Vallejo, o por lo menos la del narrador de *La virgen de los sicarios*, es suya, inimitable en sus juegos y retozos, seductores e insultantes a la vez para con el lector. Baraja niveles retóricos, desde los más soeces hasta los más refinados, se regodea tanto en la propiedad etimológica de ciertos vocablos como en la impropiedad de otros incorporados de los medios y atravesados por la influencia del inglés. Vallejo se burla del prurito de corrección lingüística de

los colombianos incorporándolo a las divagaciones del narrador. No hay nada chato en esta prosa, que no decae a lo largo de toda la obra en su mezcla de densidad y ligereza, y que a veces es francamente cómica. Esto se nota en la desenfadada incorporación que hace Vallejo de una figura no del folklore institucionalizado sino del más vulgar y populachero comercio sexual machista latinoamericano: el «viejo maricón.» Se trata de un individuo patético, generalmente rechazado por su propia familia, motivo de burla de la mayoría, solitario en su vejez por su carencia de prole por definición y porque los individuos que le son afines prefieren cuerpos menos averiados por la edad y la vida disipada. Es una figura que se dedica a lo abyecto, que lo practica sin recato. El viejo maricón les ofrece a los adolescentes una promiscuidad sin límites ni exigencias del más mínimo decoro («te la mamo en la oscuridad del cine o en los urinarios»), aferrándose a la vida en su predilección por el vigor juvenil. Es un tipo fáustico, celestinesco, envilecido, que nadie, ni Mann, había pintado más vivamente que Vallejo. Este es el tipo de audacia que, como la de Nabokov en *Lolita* en su momento, lleva la marca de la originalidad. De todas las novelas hispanoamericanas que he leído en años recientes *La virgen de los sicarios*, creo, es la que va a quedar.

No niego que mi predilección por *La virgen de los sicarios* se deba a que, a mi ver, viene a corroborar ideas que propuse en *Mito y archivo: una teoría de la narrativa hispanoamericana*, el libro mío que más ha circulado –digo, aparte de mi historia del béisbol cubano, pero ese es otro cuento.<sup>7</sup> Debe ser muy raro que un crítico encuentre confirmación de una idea suya en una obra literaria posterior a la publicación

---

7. *The Pride of Havana: A History of Cuban Baseball* (Nueva York: Oxford University Press, 1999), en castellano *La gloria de Cuba: historia del béisbol en la isla* (Madrid: Colibrí, 2004).