

RECENSIONES Y RESEÑAS

EN CONTRA DE LA TEORÍA Y A FAVOR DE LA CRÍTICA LITERARIA.

Una de las tendencias más notorias de los estudios literarios de hoy es el lugar privilegiado que ocupa la teoría literaria frente a la interpretación de los textos, lo que tradicionalmente consideramos como “crítica literaria”, de modo que la teoría casi se ha erigido en materia fundamental, a la que complementa, y ayuda con sus productos, la literatura. Como consecuencia de la herencia formalista que todo el mundo occidental ha recibido del movimiento ruso y centroeuropeo de principios de siglo, reforzado por el “New Criticism” anglosajón de los años cuarenta y cincuenta, el estructuralismo francés de los sesenta y la desconstrucción (europea y, sobre todo, norteamericana) de los años setenta y ochenta, el estudio de la literatura parece centrarse cada vez más en la elaboración de modelos teóricos, donde la obra literaria es un “pretexto” únicamente, que sirve al crítico (quizá sería mejor llamarlo “teórico”) para construir su propio sistema abstracto. El carácter primario de la obra literaria, frente al secundario, tradicionalmente asignado en los estudios literarios a la teoría, casi se ha intercambiado, de tal manera que el crítico literario, elevado por la fuerza de la teoría al pedestal del artista, se halla ya al mismo nivel ontológico y estético que el creador, y sus productos están también, consiguientemente, a la misma altura que las obras de imaginación.

En los Estados Unidos hay ya un movimiento, cada día más poderoso, que intenta contrarrestar este dominio omnímodo de la teoría y retornar (aunque no sea lógicamente del mismo modo, porque sin duda la desconstrucción ha permitido acceder de forma más perceptiva a los textos) al anterior *status quo*, recuperando así el predominio de la literatura-en-sí frente a los modelos abstractos que tratan de abarcarla. Así lo revelan el interés creciente por los enfoques feminista o marxista, o los debates sobre el papel de la literatura en la universidad y la reforma del “canon”, o los cambios de rumbo de algunos egregios representantes de la desconstrucción, como Hillis Miller, o la influencia de los llamados “nuevos historicistas”, como Lentricchia o Said¹. De forma paralela, en Gran Bretaña se vive también una recuperación de los valores de la

crítica, aunque se siente con menos virulencia, porque el tradicional aislamiento y sentido práctico de los británicos nunca permitieron el afianzamiento de la teoría en el campo literario. Hace unos años una estudiosa de la “antigua escuela” como Helen Gardner desafiaba esa corriente en plena efervescencia para pedir un retorno al humanismo de los estudios literarios en su libro *In Defence of the Imagination*². Y ahora, desde una postura mucho menos conservadora, pero igualmente demoledora en su ataque a la teoría y a la jerga surge este conjunto de ensayos de un crítico cercano al marxismo como Patrick Parrinder, *The Failure of Theory. Essays on Criticism and Contemporary Fiction*³.

De dos partes de similar extensión consta este libro, una primera en la que se abordan cuestiones de tipo teórico, y una segunda en que se ejerce propiamente la crítica literaria con textos de ficción británica recientes. El primer capítulo del volumen (“The Failure of Theory”) está dedicado a Poe, “one of the unrecognised precursors of modern literary theory”, en palabras de Parrinder, y en particular a su ensayo “The Philosophy of Composition”. Parrinder rechaza la explicación que da el poeta en su estudio, pues considera que “The Raven” no pudo ser concebido del modo racional y lógico en que nos lo describe Poe; en ese ensayo no se refleja, en su opinión, la presencia de las fuerzas inconscientes del artista, y la reducción racionalista a que aboca la supuesta explicación de Poe es una suerte de germen de la prepotencia de la teoría y la crítica contemporáneas. Citando la oposición entre el Brecht artista que defiende lo imprevisible de la producción literaria y el Benjamin teórico que formaliza sistemáticamente esa producción, concluye Parrinder con su defensa de la supremacía de la obra literaria sobre su “explicación teórica”:

Between Benjamin and Brecht there was perhaps the same sort of close and sympathetic (but also devious and tricky) relationship that we have found between the author of “The Philosophy of Composition” and the author of “The Raven”. In both cases the critic or theorist plays a secondary or subordinate role, as expositor, advocate, and archivist of the poet’s thoughts. There is an understood hierarchy. Benjamin reports his conversations with Brecht, and not viceversa. Poe’s essay is written *after* “The Raven”, and it ends by simply quoting from the poem, which can once again be left to speak for itself. What I would argue is that contemporary literary theory repudiates, and then fails to consider the consequences of repudiating, these long-standing relationships (pp. 13-14).

En el capítulo dos (“Two Case-Studies”) se estudian dos obras teóricas de los últimos años, *Critical Practice* (1980) de Catherine Belsey,

y *The Function of Criticism* (1984) de Terry Eagleton. Parrinder hace ver, usando idénticos argumentos a los que emplea Belsey para atacar el realismo literario (que para ella es “declarativo” en lugar de ser “interrogativo”), que la autora incurre en los mismos vicios que critica; y al referirse a Eagleton comenta los frecuentes cambios que revela la trayectoria de este estudioso, que ha pasado de ser discípulo fiel de Raymond Williams a separarse radicalmente de él para retornar de nuevo a su pensamiento. Después de un rápido repaso de su producción crítica, Parrinder nos ofrece la demoledora conclusión de que las aportaciones de Eagleton son básicamente inexistentes: “One does not go to Eagleton’s works for true judgment, by and large, and it is hard to know what contribution he has made to the emancipation of the masses. The best that can be said is that he remains one of the most spectacular orators in the park, and English criticism would be a good deal less entertaining without his pamphlets” (p. 38).

En el tercer capítulo (“On Disagreement and the Public Domain”) Parrinder incide más abiertamente en la función de la crítica, y llama la atención sobre la necesidad, a la que nos ha conducido la crítica postestructuralista, del desacuerdo crítico, supleno así los antiguos criterios críticos sobre la unanimidad del juicio literario. Ello le da pie para ocuparse de la polémica cuestión debatida por Stanley Fish en sus últimas obras, sobre todo en *Is There a Text in This Class?* (1980), el tema de las “comunidades interpretativas”. Parrinder muestra su desacuerdo con la postura dogmática de Fish, según la cual una comunidad interpretativa se basa en el acuerdo unánime de sus miembros sobre la interpretación y valoración de un texto y la más mínima discrepancia al respecto implica necesariamente la constitución de una nueva comunidad interpretativa. Nuestro autor hace notar que esta concepción, basada, como dice Fish, en la “persuasión” y no en la “demostración”, conlleva un notable peligro ideológico, pues invita al adoctrinamiento religioso y político en perjuicio de una educación *liberal*, que estuviera asentada sobre principios de discusión y demostración. Dicho con sus propias palabras: “Disagreement is essential to this particular form of the learning process —which is why we speak of liberal education, as against political and religious indoctrination. A critical argument, whether it persuades or fails to persuade, has a demonstrative value for its readers; which is why one can speak with genuine gratitude of arguments which, though ingenious, are hopelessly unpersuasive” (p. 45).

Ello lo lleva a postular la defensa del método socrático genuino, que no se aplica realmente en la crítica y enseñanzas actuales, con lo que su establecimiento en el mundo de la crítica de hoy supondría no un simple debate en el seno de una comunidad interpretativa cerrada, como las que propugna Fish, ni tampoco un cuestionamiento del propio discurso

interior continuo del crítico. Supondría algo más: la discusión totalmente abierta en el ámbito público, lo que Habermas denomina *die Öffentlichkeit*, que Parrinder prefiere traducir como “public domain” en lugar del término más común “public sphere”, pues sostiene que el desacuerdo no puede verse completado más que en el seno de esa amplia comunidad social que puede expresar libremente sus opiniones (“a realm of our social life in which something approaching public opinion can be formed” según la definición de Habermas que cita Parrinder en la p. 50). Para nuestro autor, contra lo que opinaban Eliot o Platón, cuanto mayor sea el ruido de los argumentos y las discrepancias públicas, más rica será la crítica. Esto implica evidentemente la imbricación social y política de la crítica literaria y una continua interrelación entre la obra literaria y la sociedad a la que se dirige.

Por ello en los capítulos cuarto y quinto (“*Culture and Society in the 1980s*” y “*Utopia and Negativity in Raymond Williams*”) se ocupa de examinar las aportaciones de Raymond Williams, autor que para él representa lo que debe ser una crítica plenamente responsable y seria. Se destacan, así, la trayectoria crítica de Williams, su rechazo a mantener lo profesional y lo personal separados en su ejercicio de la crítica [algo que también comparten críticos norteamericanos como los citados Lentricchia y Said, que defienden una relación estrecha entre sus experiencias personales y los productos literarios que estudian], o el alejamiento de concepciones restringidas de lo que es la literatura y la crítica. De este modo, lo literario deja de ser una categoría estética para convertirse en una manifestación social más, que es en realidad la base de la que parten marxistas y feministas en su ejercicio de la crítica literaria y que ha dado lugar al concepto cada día más en boga de “cultural studies”.

En el capítulo sexto (“*Revolutionising the Canon: From Proletarian Literature to Literary Theory*”), que pone fin a la primera parte del libro, se plantean cuestiones derivadas de la exposición precedente, como la constitución de un nuevo “canon” de obras que responda a los intereses de nuestra sociedad y, lógicamente, a la concepción de una crítica como la que se desprende de los presupuestos de Williams. Como explica Parrinder, la aparición y buena acogida en nuestro tiempo de la fantasía, la ciencia ficción, la escritura negra, la literatura de la mujer, y el cine y la televisión hacen variar los niveles de excelencia artística y de relevancia social que nos ha legado la tradición, con lo que se impone un cambio en el modo de leer e interpretar no sólo los productos nuevos sino también los antiguos. Y así la estructura jerárquica que caracteriza un canon ha de adaptarse a la entrada de los nuevos modos de creación:

At their most extreme, the militant proponents of a new form seek to make a “tabula rasa” of the works of the past. It is for this

reason that in the twentieth century an attitude of revolutionary nihilism, such as the futurists and Dadaists displayed, came to be regarded as the *sine qua non* of a self-respecting avant-garde. At the same time, one cannot seek both to dominate a hierarchy and to sweep it out of existence; some form of compromise between these two aims eventually has to be found. Every new literary movement, if it is to be a *literary* movement, must find some supporting point in the canon as it already exists. In practice, avant-gardes often break apart under the strain of the conflict between the proponents of a *tabula rasa* and those who favour the critical assimilation of the "heritage" of the past... In recent years the most vociferously radical challenge to the literary canon has been posed, not by any new mode of creative practice, but by literary theory (pp. 87-88).

Este desplazamiento en la jerarquía del canon impulsado por la teoría lleva a Parrinder a estudiar el desarrollo de esta disciplina a partir de principios de siglo. Destaca de este modo la literatura proletaria de los años treinta y el nacimiento de la crítica marxista que trataba de responder coherentemente a ese tipo de literatura, pero lamenta la evolución que ha seguido esa crítica porque ha ido apartándose cada vez más de la realidad para elucubrar con modelos teóricos exclusivamente abstractos, con lo que el marxismo, "as a political system and an intellectual creed, has betrayed the proletariat whose interests it claims to advance" (p. 104). Para nuestro autor, pues, es imprescindible que los teóricos como Derrida, Althusser o Lacan no reemplacen a los creadores como Eliot, Orwell o Lawrence, porque la teoría no posee (frente a la literatura, que sí los tiene) unos objetivos políticos serios. Consiguientemente, argumenta Parrinder que para redefinir el canon habría que preguntarse, más que por "What is literature?" por "What is *your* literature?" Esto implica, claro está, la labor crítica sobre textos de creación y no la elucubración abstracta sobre la naturaleza de esos productos. La segunda parte del libro se consagra, en efecto, a dar respuesta a esa pregunta.

Ya en esa segunda parte, en el capítulo séptimo ("The Age of Fantasy") se comenta brevemente el carácter fantástico de la literatura más contemporánea, con sus recursos al romance gótico, al relato de ciencia-ficción o a la tradición cuentística popular, por ejemplo, pero se advierte también su empleo más consciente y serio, alejado del mero escapismo. En el capítulo octavo ("Pilgrim's Progress: The Novels of B.S. Johnson") se estudia al malogrado novelista en relación con el puritanismo británico, a partir de su famoso dictum en *Aren't You Rather Young to Be Writing Your Memoirs?*: "Telling stories is telling lies... I am not interested in telling lies in my own novels". Para Parrinder esta concepción de la ficción conduce al novelista a un espacio muy cerrado,

en el que pronto se agota la autobiografía, y que lleva a Johnson a una similitud con Joyce y Beckett; haciendo uso de la etiqueta que Hugh Kenner ha empleado para referirse a los modernistas, la de “stoic comedian”, nuestro autor traza una distinción entre Beckett y Johnson, resaltando que aunque este último sigue a los primeros, en él está presente el factor humanista del que carece Beckett: “In Beckett’s fiction the tedium and sterility of life is experienced by a succession of fictional personae, behind whom their creator lurks, noncommittal and unseen. Johnson is a confessional, not an impersonal artist, and the sterility and tedium are felt by him as a private burden or obsession. His first-person narrators are not distanced but transparently autobiographical, and the burden of inadequacy and guilt are his own” (p. 13). Todas las obras de Johnson se examinan en este capítulo, pero particularmente *House Mother Normal*, que para Parrinder es su producto más logrado, tanto por su contribución a revivir la conciencia puritana tradicional como por su adhesión a la vanguardia contemporánea.

En el capítulo nueve (“Descents into Hell: The Later Novels of Doris Lessing”) se estudian las últimas obras de esta novelista, considerada por Parrinder como “our leading contemporary novelist of ideas” (p. 134), y se abordan en especial las cuestiones de la “profecía” relativa a la pesadilla y la paranoia de nuestro mundo contemporáneo, que tiene sus raíces en un pensamiento que nuestro autor identifica básicamente con el cristiano de la caída: “It is not that we have failed, but that we are fallen, and that fall took place before the beginning of recorded history” dice en la página 138, para después referirse al tema de la predestinación y al sufismo en la serie *Canopus in Argos*, así como al mito de la catástrofe que nuestro autor encuentra ya en *The Grass Is Singing* y que se repite posteriormente en *The Golden Notebook*, *The Four – Gated City*, *Briefing for a Descent into Hell*, *The Summer Before the Dark* y *The Memoirs of a Survivor*. En su análisis de la serie *Canopus*, rechaza *Shikasta* como una obra ingenua y artísticamente fallida, y aborda con cierta atención el personaje femenino en *The Marriages Between Zones Three, Four and Five*, así como su adhesión al género del romance. *The Diaries of Jane Somers* y *The Good Terrorist* se mencionan únicamente al final, y aunque se alude muy de pasada al carácter derechista de esa última novela, Parrinder no arriesga ningún juicio descalificador y se limita a concluir que “*The Good Terrorist* demonstrates Lessing’s continuing ability to shock and stir up her readers, but her long odyssey as a novelist of ideas is far from completed” (p. 160).

El capítulo diez (“Muriel Spark and Her Critics”) es un breve repaso de la crítica recibida por otra de las grandes figuras de la ficción británica del momento presente; y al tiempo que comenta la influencia de Kermodé en su enfoque formalista, y las iniciales “dudas” de críticos como Lodge y

Bradbury sobre la calidad de la obra de Spark, Parrinder se esfuerza por desmentir la interpretación estrictamente experimental de la novelista, así como su adscripción a la “novela católica”. Nuestro autor resalta el éxito popular de las ficciones sparkianas y su heterodoxia religiosa para acabar calificándola de “a fantasy novelist” (p. 166), en clara oposición al juicio de Whittaker, para lo que recurre a los elementos del “thriller” gótico y de fantasía sobrenatural tan presentes en sus novelas.

En el capítulo once (“Orwell and Burgess: Two Versions of Cacotopia”) se comparan *Nineteen Eighty-Four*, *A Clockwork Orange*, *The Wanting Seed* y *1985*, lo que permite a Parrinder contrastar las visiones de Orwell y Burgess de un futuro y presente de destrucción y esterilidad. A pesar de las contradicciones de Orwell, tantas veces puestas de manifiesto, es Burgess quien recibe en este caso la peor crítica, porque nuestro autor se muestra bastante disconforme con los finales de sus obras, que le parecen casi “dictados” por su concepción católica más que por la propia dinámica artística. En el capítulo doce, último del volumen (“A Novel for Our Time: V.S. Naipaul’s *Guerrillas*”) Parrinder aborda la producción narrativa y documental de otro escritor que, desde una postura personal (desafiando la concepción barthesiana de la “muerte del autor”), habla sobre su mundo. Comenta la idea de Naipaul de que la novela es como un acto de rebelión, y analiza la íntima relación que —aquí también— puede establecerse entre la individualidad del creador y la cultura plural que retrata. Sirviéndose de una cita del novelista, relativa a las naturalezas contrapuestas de la autobiografía y la ficción (“An autobiography can distort; facts can be realigned. But fiction never lies: it reveals the writer totally”), Parrinder califica a Naipaul de escritor liberal, y a la vez que resalta las relaciones que pueden apreciarse entre *Guerrillas* y *Jane Eyre*, aborda el tema de la violencia (política y sexual) así como el reflejo de la mimesis aristotélica que implica *Guerrillas*, con el fin de demostrar que la novela para Naipaul “is a supremely rational imaginative medium, an inquiry into human action and the reciprocal relationships of fantasy and action” (p. 198). Con ello —viene a decirnos este crítico— la práctica desconstruccionista, de aplicación habitual en el campo de la comedia, manifiesta sus carencias en el caso de la tragedia. La conclusión con la que cierra nuestro autor su examen de Naipaul y su libro es bastante reveladora de cómo ve efectivamente el papel de la crítica de ficción en el momento presente. Sus palabras nos retrotraen, en efecto, a su concepción “pública” y argumentativa del oficio del crítico, que se extiende también a la función del creador:

[Naipaul] is an escape-artist, and... his art is the art of the survivor who pieces together a tale which could only be “authentically” voiced by people who have been silenced, who

have suffered violent deaths or who languish imprisoned by their own inarticulacy, if not by the law. Naipaul's art is, inevitably, fabricated, speaking not through revealed truths but through the constructions of fantasy and the "legal fictions" of probability and necessity. Its significance lies not only in its intricate construction and imaginative play but in its wisdom. Writers, whom Naipaul has rather wistfully compared to tribal wise men, must, he has said, "know more, have felt more and thought more than others, offering us some point of rest". They must also address the tribe on matters on which the tribe is silent (p. 206).

Aquí se resume, pues, el sentido de este interesante libro que aspira a superar el atractivo y (a veces) truculento campo de la teoría, para enfrentarse con la relación entre la novela y la sociedad a la que se dirige, un planteamiento que puede sonar a desfasado y retrógrado, pero que ahora (y aquí) se muestra con rigor y con una conciencia más clara de las simplificaciones de la teoría y la complejidad de las obras literarias.

Fernando Galván

Notas

1. Ejemplo de esta tendencia es la colección de ensayos recopilada por Gerald Graff y Reginald Gibbons, *Criticism in the University*, *TriQuarterly Series on Criticism and Culture*, N.º 1, Northwestern University Press, 1985, ya reseñada en estas páginas (*vid. RCEI*, 15 [Nov. 1987], p. 220).
2. Cfr. Helen Gardner, *In Defence of the Imagination*, Oxford University Press, Oxford, 1982, así como nuestra reseña "Literatura y humanismo", *RCEI*, 5 (Nov. 1982), pp. 136-139.
3. Patrick Parrinder, *The Failure of Theory. Essays on Criticism and Contemporary Fiction*, The Harvester Press, Sussex, 1987 [xii + 225 pp.].