

La epopeya de la clausura

Henri Peyre y Hugo Hiriart

Christopher Domínguez Michael

I. VÍCTIMAS DEL EQUÍVOCO

Por fin me hice de un libro curioso del que mucho había oído hablar: *Writers and Their Critics. A Study of Misunderstanding* (1944) de Henri Peyre, el legendario profesor de literatura francesa de la Universidad de Yale. Ocupa a Peyre la recopilación de los errores cometidos por los críticos en la apreciación de las grandes obras literarias, pero no sólo de éstas, pues el profesor de origen parisiense recurre a menudo a la comparación con la música y la pintura. El destino de Cézanne, por ejemplo, lo atormenta. Muy lejos estuvo Peyre de compartir las que ya entonces le parecían copiosas y delirantes teorías que aspiraban a hacer del juicio literario una ciencia exacta, pero aspiraba a estudiar y prevenir los más dañinos entre los prejuicios estéticos, aquéllos susceptibles de enmendarse debido a su origen biográfico, político, filosófico. Soñaba Peyre (quien murió a edad avanzada en 1988) con una reconciliación entre el escritor y el crítico, cometido dudoso y quizá viciado de origen. Pero antes de discutirlo, que ya lo haremos, haré un resumen de algunos de los escritores menospreciados por los críticos, tal cual los va desmenuzando Peyre, quien empieza con la literatura anglosajona. Antes, adelanto mi primera reticencia ante la perspectiva de Peyre: toma por opinión válida, contabilizable, lo mismo la de los críticos más eminentes que la de los gacetilleros evidentemente más incapaces o prejuiciosos.

Shakespeare. Fueron muy severos con él, antes del siglo XIX, Blair, Hume, Lord Chesterfield. Pero recuérdese que ninguno de los contemporáneos de Shakespeare encontró en *Macbeth* o *Hamlet* lo bello y lo sublime al grado apreciado por los románticos como



Virginia Woolf

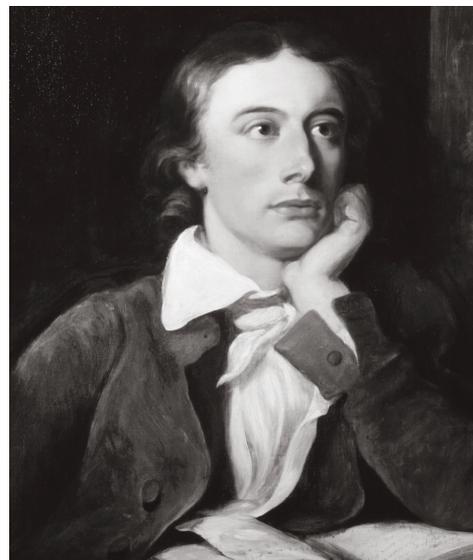
Coleridge o Hazlitt, iniciadores de la shakespeareología.

Donne. A Peyre le asombra que un poeta tan inmenso haya pasado por un crepúsculo tan largo, que no acabó sino a principios del siglo XX. Quizás, asume Peyre, autor de *¿Qué es el clasicismo?* (1933), era inaceptablemente clásico.

Milton. Lo que el doctor Johnson consideraba aburridísimo, letal, para el lector común, lo sigue siendo. Milton es una lectura teológica.

Keats. Recibió ataques furiosos, pero como lo prueba la investigación literaria, éstos no fueron ni siquiera la mayoría. Hubo entusiastas desde el principio. Pero lo que importa —dice Peyre— es que él sufrió el desdén como decisivo y fatal.

Shelley. A Peyre le inquieta que un poeta tan perfecto haya sido tan injustamente rechazado, incluso tomando en cuenta la oposición moral y política a su radicalismo romántico. Pero como Shelley, Whitman tuvo, por similares motivos, deturpadores famosos y frenéticos que lo llegaron



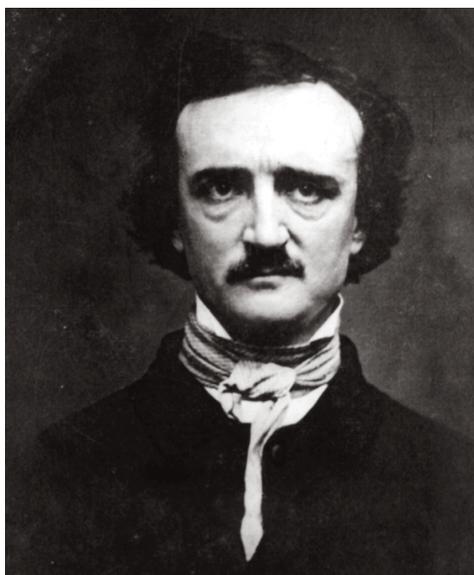
John Keats

a comparar con Jesucristo. A tomarse en cuenta también: las equivocaciones dudosas, como las achacadas a Carlyle, quien siempre tiene razón en algo cuando ataca una nueva reputación.

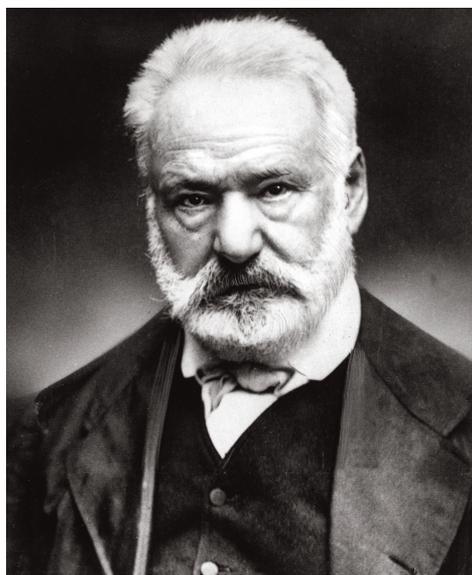
Poe. A Peyre le escandaliza lo que a Harold Bloom y —parcialmente— a Borges: la fama universal de un poeta tan mediocre en virtud de las traducciones (seguidas de un verdadero culto) que de él hicieron, engrandeciéndolo, los franceses Baudelaire, Mallarmé, Valéry.

Tras rendir homenaje a los seis gigantes de la crítica inglesa —Johnson, Coleridge, Hazlitt, Matthew Arnold, Walter Pater, T.S. Eliot— Peyre pasa a la literatura francesa, el paraíso de la crítica, sobre todo en el periodo de la Tercera República, entre 1870 y 1940, según afirma con toda razón. De los alemanes sólo menciona, a título de ejemplo, la indiferencia que Beethoven suscitó en Goethe.

Boileau. Un caso de infalibilidad, raro: de sus contemporáneos no se equivocó nunca en apreciar su notoriedad y pervivencia.



Edgar Allan Poe



Victor Hugo



Stendhal

Según Peyre, Baudelaire comparte ese sexto sentido.

Hugo. Su mayor ambición, la de ser tenido por un poeta visionario, sólo se la cumplió el siglo xx. Antes de ello, Barbey d'Aurevilly, campeón en descalificaciones fracasadas, generalmente excitadas por el ultracatolicismo, se burló cruelmente de esa pretensión. *Las contemplaciones*, aseguró, se olvidarían de inmediato. Tenía su mal genio, y Barbey se equivocó.

Stendhal. Famosa la indiferencia de sus contemporáneos. Citada también la admirada solidaridad que con él tuvo Balzac (el colega reconociendo al colega). Famosa la autoprofecía de que su tiempo llegaría. Menos conocido es el tino de algunos críticos ayer y hoy muy poco conocidos, que sufragaron por *Rojo y negro* contra *La cartuja de Parma*. El gusto crítico de Stendhal, finalmente, era desastroso: tuvo por sus grandes contemporáneos a Alfieri, Crébillon, Fabre d'Églantine.

Sainte-Beuve. Hay varios libros consagrados solamente a sus errores. La pregunta sería por qué siguió siendo el padre de la crítica pese a haber sido ciego ante el romanticismo, la gran literatura de su tiempo. Igual ocurre con Taine: creador de un sistema crítico influyentísimo, le repugnó nada menos que el realismo de Flaubert, de Zola (que profesaba como su discípulo), lo mismo que la literatura decadentista entera.

George Moore, James Joyce, W.B Yeats, D.H. Lawrence, Katherine Mansfield, Virginia Woolf. Casi todos ellos autores de la generación anterior a la del propio crítico

y todos ellos, según él, desamparados por la crítica. La lista de desatinos incluye a aquello que los franceses llaman *critique des créateurs*, pues lo mismo Yeats que Bernard Shaw desatinaron elogiando nulidades e ignorando a sus colegas más valiosos.

Tras hacer su recorrido, Henri Peyre se pregunta si dada la relevancia y la frecuencia de los casos, no estaremos ante una ley que impide la apreciación justa de lo nuevo, un mecanismo en el interior de la crítica, que, al prevalecer —especulo— también tiene funciones metabólicas, como si al crítico le tocara digerir aquello cuyo sabor festina el público. No basta, decía, con sonreír con condescendencia, desde la posteridad, ante los yerros de los críticos de ayer pues es parte de esa misma legalidad el saber que nosotros también nos estamos equivocando. Al examen de ese equívoco está dedicado *Writers and Their Critics*.

II. OSCUROS Y GENIALES

El examen de las relaciones entre el crítico y la equivocación emprendido por Henri Peyre en *Writers and Their Critics. A Study of Misunderstanding* concluye apostando por un mundo ideal donde se reconcilien los distintos personajes de la experiencia literaria. Una vez terminada la tarea emprendida por Peyre de enumerar los errores críticos más llamativos ocurridos entre los tiempos de Shakespeare y lo que los anglosajones llaman el modernismo (nuestras vanguardias), dedica su libro a tres proble-

mas esenciales: la personalidad del crítico, la oscuridad atribuida a la nueva literatura y los mitos de la posteridad.

La imagen del crítico, tal cual se cristalizó en el siglo xix, era la de un conservador más o menos desilusionado, desengañado del mundanal ruido, que quizá cultivó sin brillo la poesía o la novela. Excepcionalmente, estos críticos, recuerda Peyre, no son profesores y entre los literatos que ejercieron la crítica sin pasar por la universidad sólo menciona a Gourmont, a Gide y a Rivière, cosa curiosa el ejemplo pues reúne a tres escritores que fueron, en fila, maestros y discípulos. En fin: el profesor amargado es para Peyre el modelo del crítico que el xix le heredó al xx. Entre las muchas manías de este personaje está una doble creencia contradictoria, propia de la vejez: pensar, por un lado, que todos los versos ya fueron escritos y que se fueron del mundo los genios, al mismo tiempo que sostener que nada es nuevo. Pero si nada es nuevo, puede argüirse, Shakespeare o Dante están condenados a reaparecer cíclicamente.

Ese personaje, prosigue Peyre, recurre a otras muletillas, como atribuir el malo o escaso gusto de una época a que es una “época de transición”, cuando es justo decir que todas lo son. Más aún, se me ocurre a mí: en la medida en que la historia se acelera —y se coincide en que la modernidad, haya empezado con Lutero, Voltaire o Marx, es aceleración—, los periodos de transición se convierten en la esencia misma del tiempo y aquellos que son o parecen periodos estáticos suman muy pocos años. En ese senti-



Sainte-Beuve



W.B. Yeats



T.S. Eliot

do, creo que vale el comentario de Peyre de que Francia siempre ha estado “en decadencia”, es decir, que ha hecho una fuente de genio y un signo de salud de la autodescripción coqueta de cierta decrepitud y falta de energía. Todas las épocas son de transición y decadentes y ha tocado lamentarse de ello a los críticos. Algunos, los más convencionales, culparon (Peyre escribe en 1944) a ciertos escritores de provocar ese desasosiego por ser, por ejemplo, inmora-les o anticristianos.

Como crítico modélico o arquetípico al que se refiere Peyre usa a Sainte-Beuve (profesor sólo una corta temporada de su vida) porque esa figura se convierte en muy estorbosa en momentos de gran entusiasmo ante lo nuevo. Si el crítico es conservador por naturaleza y para dejar de serlo debe violentar su naturaleza, precisamente, las pruebas más arduas las sufre, el crítico, en las épocas gustosas de la novedad. ¿Por qué? Porque es muy difícil encontrar estándares cambiantes para acertar críticamente al definir la bondad de una obra, su aliento, profundidad y elevación, objetivo platónico que sigue siendo la misión canónica de la mayoría de los críticos.

La obsesión de este personaje —que, crítico al fin, Peyre ve con más bondad que encono— suele ser la oscuridad en la obra de arte, todo aquello que el escritor pone, con razón o sin ella, como obstáculo entre su obra y los lectores. La oscuridad trabajosamente elaborada, expone Peyre, no es nueva en la historia de la literatura y fueron acusados de ejercerla Tucídides (lo acusó

Dionisio de Halicarnaso, el primer crítico literario *comme il faut* registrado por la historia), Dante (por la *Vida Nueva*), Góngora, al grado de que toda época —para seguir agregando las muletillas críticas— es decadente, transitoria y oscura. El culto a la claridad o la creencia en que una literatura deba ser transparente es, agrega Peyre en una nota al pie, una manía propiamente francesa, de los franceses antibarrocos y antirománticos.

Dice Peyre que contra lo que suele creerse las vanguardias comenzaron rechazando la oscuridad y la gracia de los dadaístas —se ejemplifica con el poema de Aragon que sólo es el alfabeto tipográficamente expuesto—, bien puede ser visto como la exaltación de lo bobo y de lo simple, aquello que estaba en la calle y cuyo valor literario se ignoraba. La cosa se complicó más tarde y allí Peyre se ocupa del viejo crítico literario ocupado en sancionar qué oscuridad está justificada en literatura y cuál no. Pero su tarea se dirigió después, lamenta Peyre, a prevenir al público lector contra el snobismo de la dificultad, contra un convencionalismo que de nuevo tiene poco pues lo convencional, en el barroco, era lo difícil, lo ingenioso.

El crítico, concluye Peyre, vive obsesionado, secretamente, por la necesidad de establecer una regla útil para descubrir cómo funciona el genio que le es contemporáneo. Y entre quienes expusieron su juego abiertamente estuvo Croce, cuyos estándares estéticos se aplican muy dificultosamente a las vanguardias porque, contra lo supuesto

por el italiano, la belleza no es estática, lo que ayer fue armonioso se torna hoy monótono y los escritores que al filósofo le parecían “funcionales” (de virtudes clásicas) no son siempre los geniales, como es el caso de Shakespeare. Al final, Peyre se declara impotente: los gafes críticos no se deben tanto a la insuficiencia del vocabulario crítico sino a la dificultad de expresarnos ante la naturaleza misma del genio. Y al entrar al tema siguiente, el de la posteridad, Henri Peyre recurre a una frase irónica del *Diario* de los hermanos Goncourt que complica una vez más el asunto: “Un libro nunca es una obra maestra, sino que se convierte en ella. El genio es el talento de los muertos”.

III. EL ARTE DE PERDURAR

Estaba yo leyendo a Peyre y me acercaba a la parte final, la dedicada a la posteridad literaria y sus fantasías, cuando interrumpí la lectura para ocuparme de *El arte de perdurar* (2010), de Hugo Hiriart, una de las piezas más certeras en la obra de quien ha sabido ser, en varios de sus libros, el más perfecto de nuestros ensayistas. Hiriart, en la primera parte de su libro, se plantea un problema que a partir de este ensayo se volverá académico: cómo y por qué no perduró Alfonso Reyes y si lo hizo Borges, su discípulo.

Los cargos presentados por Hiriart contra Reyes no son nuevos. Nunca antes, empero, se habían presentado esas pruebas, con tanta economía y caridad (es decir, amor desinteresado por una obra). Resume y pon-

dera Hiriart la ya vieja querella: no cifró Reyes en ningún libro su permanencia, sus *Obras completas* lo lastraron, pues la puerta de la fama es estrecha, las suyas son páginas perfectas que dejan hambriento a quien busca sustancia, como filólogo no dejó de ser un caballeroso aficionado a Grecia. Fue, además, un poeta menor. Su tratado crítico, *El deslinde*, acusa la influencia (en este caso inusual, mala) del filósofo José Gaos y es el único libro de Reyes que es pesado de leer, ampuloso. Y para acabarla de amolar, Reyes no sólo debe soportar la comparación con el inalcanzable Borges sino con su hermano mayor, José Vasconcelos, un escritor notoriamente menor a don Alfonso pero que, en sus *Memorias*, se impone como el supremo romántico de su generación.

No se ahorra Hiriart, tampoco, tino en la síntesis del estilo de Reyes y lo que otros hemos intentado decir en muchas páginas, él lo resume en que Reyes es un descendiente purificado del decadentismo, de Gautier, de Rémy de Gourmont y de Schwob, practicante de una visión criolla y estoica, despojada de su decadencia, de aquel epicureísmo. Compara Hiriart a Reyes con el crítico Paul de Saint-Victor (a quien leo desde hace muchos años gracias a Hiriart) como autores de páginas perfectas, unas discursivas, otras en la forma conversada.

Borges en cambio, afirma Hiriart, estaba hecho y derecho aun en sus monstruosos ensayos de juventud, en esas *Inquisiciones* cuya reedición él mismo prohibió y

cuyos barroquismos Hiriart traduce al español normal. Desde el principio, se resume en *El arte de perdurar*, la cosa borgesiana estaba singularizada en una poderosa personalidad artística, mucho antes (y eso Hiriart no lo enfatiza como yo lo haría) de que fuera ciego y famoso. A diferencia de Reyes y desde el principio, fue Borges imperioso, arbitrario e iconoclasta, como sólo lo son quienes perduran.

¿Sería tramposo ponderar la argumentación de Hiriart y preguntarle qué entiende por perdurar? Sí, creo que lo sería y dado que en este momento defenderé a Reyes de la conclusión hiriartiana, diría que se entiende a la perfección lo que Hiriart se propuso en su ensayo. Reyes no perduró (o perduró sólo como un clásico hispanoamericano), sus desperdigados talentos cosmopolitas le fueron insuficientes. Además, Hiriart cuida el flanco biográfico y aventura que el general Bernardo Reyes castró (así de feo se decía, a la psicoanalítica manera, cuando yo era niño) a su hijo. Volvemos al misterio. La crítica, armada hasta los dientes, puede explicarnos que Borges fue un genio y no Reyes. Lo que no puede explicarnos —repito un viejo motivo— es por qué no todos los Reyes se convierten en Borges.

Mayor discusión podría haberla en el asunto histórico. Ejemplifica gratamente Hiriart con el caso de Anatole France, quien, a sus ojos, no fue un escritor que envejeció sino uno que al conservar en pureza su condición de clásico, perdió a sus lectores,

una vez ganada su batalla laica. Pero en el caso de Reyes (un Goethe hispanoamericano que no escribió su *Fausto*) agregaría yo que es un escritor que nunca se hizo de nuevos lectores, como sí los ganó Borges, arrolladoramente, a partir de 1960 y pico. Los de Reyes somos la misma cantidad de lectores desde los años veinte, es decir, una membresía estable de escritores agradecidos acompañados por una cantidad pequeña de lectores puros. El problema (o la tragedia) de Reyes es que trabajó con heroísmo para civilizar a una cultura y no para ser un Mallarmé. Y lo más discutible en *El arte de perdurar* quizá sea la noción endogámica que Hiriart tiene de la obra de arte, como si la perduración de ésta sólo dependiera de su tramado interior, de la impronta de la personalidad artística. La (relativa) no perduración de Reyes debería entristecer por razones morales y sociológicas: por la culpa que tenemos nosotros y no él, en no haber sabido darlo a leer más y leerlo mejor. Es el otro lado del arte de perdurar, el que compete a la crítica.

Otro asunto. Reyes no quiso ser un intelectual (como Ortega y Gasset, como Paz) en un siglo de guerra de ideas sino se negó, enigmáticamente según Hiriart, “a bucear en el arte de su tiempo”. Borges, en cambio, sólo de manera falsa fue un anacrónico y en los años sesenta, cuando la vanguardia literaria y el cine experimental lo convirtieron en un icono, quien estaba ganando la partida era el joven Borges, el militante del ultraísmo. Borges ganó su posteridad sin necesidad de ser ruidosamente renovador ni dificultoso, combinación que Peyre destaca como característica de la victoria póstuma.

Hemos vuelto al asunto de Henri Peyre en *Writers and Their Critics. A Study of Misunderstanding*, el de la esquivia inmortalidad literaria y de la ilusión que los críticos tenemos, si no de prefigurarla, al menos de comprenderla. ¿Es cierto que el futuro tiene menos prejuicios vecinales y más herramientas teóricas para juzgar a un autor? ¿Era predecible en 1929, cuando Reyes tuteló al joven Borges, la perduración de uno y la limitada posteridad del otro? ¿Es infalible y del todo caprichosa la posteridad o a ésta, como a todo, se le trabaja? Hugo Hiriart, en *El arte de perdurar*, se pregunta todo eso y más. **U**



© Rogelio Cuellar

Hugo Hiriart