

Un debate literario en *The New York Times*

Yania Suárez

Crítica literaria.

A principios de 2006, *The New York Times* convocó a doscientos críticos, escritores, editores, autoridades del mundo literario para que eligieran la mejor obra de ficción de los últimos veinticinco años en los Estados Unidos. De los ciento veinticinco votantes que respondieron al llamado (el resto, quizás, entendió que era fútil), la mayoría pensó que una novela se ajustaba mejor al rótulo de «obra de ficción». La primera posición, como se esperaba en ciertos círculos, correspondió a *Beloved*, de Toni Morrison, con 15 votos. Aunque todavía pueden leerse en la página digital del diario,¹ copio los primeros resultados: *Underworld*, de Don DeLillo (11 votos); *Blood Meridian*, de Cormac McCarthy (8); *Rabbit Angstrom: The Four Novels*, de John Updike (8); *American Pastoral*, de Philip Roth (7); seguidas de *A Confederacy of Dunces*, John Kennedy Toole; *Housekeeping*, Marilynne Robinson; *Winter's Tale*, Mark Helprin; *White Noise*, Don DeLillo; *The Counterlife*, Philip Roth...²

Sobre las características de las obras y los inconvenientes de esta clase de *surveys* literarios, puede leerse el análisis de Anthony O. Scott, «In Search of the Best».³ No obstante, no es propiamente el contenido

de la encuesta lo que me interesa examinar ahora (aunque una sexta posición para *A Confederacy of Dunces* me inquieta). Scott apunta con justicia la posibilidad de que por «mejor» novela, la mayoría de los jueces haya decidido elegir la novela más relevante desde el punto de vista histórico, permanencia en los programas académicos, presencia de ciertos temas sociales y otras variables —*Beloved*, en ese sentido, cumplía satisfactoriamente los parámetros del momento por ser la obra de un Nóbel, mujer, de tema negro y estudiada en cualquier universidad, de costa a costa, en los últimos veinte años.

Lo que me interesa examinar es un momento del debate que tuvo lugar más tarde en las páginas del diario digital. Después de publicados los resultados de la encuesta, *The New York Times* invitó a dos novelistas (Jane Smiley y Michael Cunningham) y dos críticos (Stephen Metcalf y Morris Dickstein), participantes en la votación, para que durante cinco días —del 22 al 26 de mayo— intercambiaran, en directo, sus impresiones sobre el sondeo a manera de foro *on line*.

La controversia comenzó —sin sorpresa, quizás— con la discusión de la cuestión de mayor peso en el

sondeo, es decir, quiénes lo realizaron. Siguiendo un ideal de «democracia representativa», se computó la índole de los electores divididos en mujeres, minorías, etc. Luego se deploró que la misma representatividad no figurara en el cuadro final de las novelas más votadas —a pesar de la obra ganadora. Ciertamente, hubo también un par de intentos de describir formalmente los resultados, de ubicar dentro del mapa de la ficción actual estadounidense las novelas favorecidas y se lamentó la ausencia de *baby boomers*⁴ y escritores experimentales. De manera que a la segunda mañana, el crítico Stephen Metcalf se expresó de la siguiente forma:

¡Me fascina que en una discusión donde participan dos novelistas prominentes no hayan hablado aún de estética! ¿No es esto lo que hace nuestras preocupaciones tan temporalmente provincianas? En cincuenta o cien años, ¿quién creará que hablamos de raza, clases, género, geografía, e incluso autismo, antes de referirnos a la buena escritura?

Dos horas más tarde, la novelista Jane Smiley responde con una larga reflexión sobre la relatividad del placer estético y después —muchos párrafos después— nos concede su valoración de *Beloved*. Así comienza:

Mi primera premisa con respecto a lo que nos gusta o no nos gusta (o hacia lo que reaccionamos o no reaccionamos) es que nuestras afinidades no son necesariamente razonables o basadas en ninguna clase de «patrón objetivo» o cualidad estética. Están más relacionadas con la emoción o la simpatía —hay algo en una novela que es percibido emocionalmente y que nos conduce a una voluntaria suspensión de la credibilidad o no. Discutir sobre cuál novela es mejor, o incluso sobre las virtudes y errores de una novela en particular es como discutir sobre si tu hermana debe salir con ese sujeto [...] Hay cantidad de supuestas grandes novelas que yo simplemente no puedo disfrutar —*El gran Gatsby* es una. Tengo una «razón» [...] pero, realmente, mi argumento es una posterior justificación de una previa falta de afinidad.

De su extendida disertación, de la que extraje solamente el inicio, quiero llamar la atención sobre un hecho: lo primero que salta a la vista es la existencia misma (o pertinencia) de esa disertación; y sobre la necesidad que sintió Jane Smiley de hacer una larga advertencia antes de valorar una novela, cualquier novela —digamos, *Beloved*.

Una certidumbre me alienta, y es haber observado empíricamente que nadie, nunca, establece las premisas necesarias para cada proposición. Para decir, por ejemplo, que el avión en que viajamos a Europa (supuestamente) vuela alto, no empezamos por advertir que sin la fuerza de gravedad estaríamos perdidos; para decir que se ha roto nuestro reloj pulsera, no realizamos la necesidad de un brazo previo; para decir que Jane Smiley debería entrar de lleno en el tema, no subrayamos que lo fundamental es que este estuviera posicionado

en su cabeza. Si bien esto ocurre como regla general para casi todo lo que damos por supuesto al hablar, de manera particular se empeora, ya que no se pone reparos a aquello que diariamente nos ocupa, que es, para un novelista, saber dónde se encuentra el placer estético, como para un ingeniero dónde la cantidad de corriente eléctrica, no importa que este parta de una convención, y de una inspiración individual el primero.

Que a inicios del siglo XXI una novelista prominente (dos, si se cuenta el silencio inicial de Michael Cunningham), desde un lugar también prominente, sienta el deber de hacer una serie de precisiones, reparos, aclaraciones, antes de valorar las novelas de sus contemporáneos o cualquier obra, es un espectáculo que debería sorprendernos como lectores ingenuos por raro y extravagante, y estimular la suspicacia.

Al lector le es dado profetizar que esta clase de comportamiento solo se deriva de dos estados posibles: Smiley ha actuado bajo los efectos de un repentino, atolondrado, raptó tímido (ya que es inverosímil suponer que todos los días se abstenga de valorar una obra por una serie de consideraciones a propósito). La segunda variante es que ha actuado bajo el influjo de una acumulación de ideas que se han confundido para producir conclusiones atolondradas, en cuyo caso, académicamente, le llamamos «condicionamientos históricos». Me temo que estamos ante el segundo caso. El titubeo de Smiley no es imprevisto.

No es infrecuente encontrar hoy, todavía, esta clase de reparos ante la realidad del placer estético, distinto a cuando T. S. Eliot u Oscar Wilde se preguntaban por aquello que nos hace gustar de una obra. Su origen —quién lo duda— está en la frustración de los intentos teóricos del siglo XX que, sin prestar oídos a la advertencia del Dr. Samuel Johnson (el primer Ph.D.), quien consideró, allá por el siglo XVIII, que «dimitar la poesía a una definición, nos mostraría solamente la estrechez del que define», quisieron producir una descripción precisa de qué es la literatura y cómo nos gusta.⁵ En primera instancia, estos estudios generaron la conclusión de que no sabemos a ciencia cierta qué es el gusto (en abstracto), ni por qué tal obra nos conmueve, ni por qué tendría que conmovernos de la misma forma, y que solo podremos aproximarnos a la emoción del placer estético de manera individual. Todo lo cual, científicamente hablando, desembocó en una incómoda indeterminación. y, después de un largo camino, desembocó en la desconfianza axiológica, en la incertidumbre de los juicios estéticos, en la revisión de los cánones académicos —enfocada más bien en su ampliación demográfica—, etc. No se hablaba de otra cosa en los ambientes universitarios de las últimas décadas; tema que en los Estados Unidos se conjugó con la *political correctness* que venía desde los 60. Nunca antes se puso en cuestión de manera tan sistemática y

distante la realidad del placer estético como en esos años. No fueron artistas quienes lo hicieron, de ahí la distancia. Y de ahí también una curiosa derivación que opera en ciertos discursos filosóficos dedicados a explorar, indagar, describir un fenómeno: el olvido del fenómeno.

De todo esto —que, a propósito, parece haber acabado— queda la vacilación de un escritor para valorar una novela; su escándalo colegial por disentir de un clásico, *El gran Gatsby*. Cincuenta años atrás, un autor del siglo XIX o inicios del XX no expresaría tímidamente, como pillado en pleno delito escolar, su disgusto por *El gran Gatsby*: no solo lo atacaría, sino que, además, se propondría eliminar a Fitzgerald de la geografía y, finalmente, tacharía de insípido al que no compartiera su opinión, dándole la espalda. Por entonces los autores tenían la peregrina seguridad de que de esta manera, con lucha de poéticas y descalificaciones estéticas, se construían después los tediosos cánones académicos, y de que, así, en pleno conflicto con el valor estético, se hacía también, de paso, literatura.⁶

Hoy, Smiley —un escritor, que llamaremos Jane Smiley— repara en que «nuestras afinidades no son necesariamente razonables o basadas en ninguna clase de “patrón objetivo” o cualidad estética. Están más relacionadas con la emoción o la simpatía».

Me permito observar que, finalmente, admitir que el placer estético, el hallazgo que denuncia en nosotros que una obra nos ha complacido, es impreciso, es individual efectivamente, no sigue un «patrón objetivo», solo equivale a enumerar las cualidades que describen su índole, no lo objetan. Y no lo hacen porque no iluminan nada nuevo y temible: siempre ha sido así. El placer estético es una emoción que después nombramos. Me permito decir que parece real.

Con respecto a la existencia del placer estético solo veo dos caminos posibles: o se indaga en él, o se acepta como una intuición. La primera es una trayectoria esquiva si se toma con intenciones totalizadoras —como sabía Wilde, la belleza es vacía. Sin embargo, es la vía que aún pertenece a aquellos artistas que, obligados a ofrecer al mundo una forma de placer, pueden fijarla, iluminarla, como un arte poética. En ambos casos, participar de un largo, cambiante, proceso de consenso, es forzoso, ajeno a nuestra voluntad; quizás la más bella de sus manifestaciones sea que los lectores continúen admirando un libro, con fuerzas suficientes como para perpetuarlo muchos años después de su publicación.

El argumento de la lectura condicionada, esgrimido como sustituto de esta variable, no me convence: la lectura —nos advierten, advierte también de alguna manera Smiley—, está condicionada, mediatizada, por ciertos prejuicios sociales, de suerte que la afectan con gravedad, o la desvían.

De cierta manera, no lo discuto. No digo que no se pueda llegar a ese punto y que el contenido social o histórico interfiera en la selección de una obra por encima del mero placer de leerla. Cosas así suceden todo el tiempo, y el lugar privilegiado para que ocurran es la Academia: entre los lectores con una conciencia histórica de la literatura, que buscan la «relevancia» de un texto teniendo en cuenta un sinnúmero de variables. Esto es frecuente. El lector cándido no hace esto. El lector hedonista (y entre ellos quisiera contarme), busca en la literatura entretenimiento, emociones y, cuando más —si ha sido muy malogrado—, aprender algo. Si esto no aparece y en cambio se enfrenta a un aburrido aluvión de contenidos morales, abandona el libro aunque en su vida diaria comparta esos contenidos —el cavernícola se irá a pegarle a su mujer, no a leer el *Elogio de la mujer chiquita* del Arcipreste de Hita (que es divertido, pero no para él).

No hay obras morales o inmorales, sino buenas o malas, dijo Wilde. Este aviso suyo iba por varios caminos, pero sobre todo por el que indica que la primera sanción es estética. Voy a intentar ponerlo en un silogismo simple: si la elección de una obra, el primer gesto para señalarla, no es producido por el placer estético, entonces no estamos hablando de un objeto estético, estamos hablando de otra cosa.

Con el transcurso de los días, discretamente, en el debate, cada cual fue dejando saber sus preferencias de manera espontánea, poco a poco, como si nada estuviera pasando.

Notas

1. www.nytimes.com/2006/05/21/books/fiction-discussion.html?_r=1&oref=slogin.
2. Dos de ellas (*Beloved* y *El regreso del conejo*) pueden ser consultadas en la Biblioteca Nacional José Martí.
3. A. O. Scott, www.nytimes.com/2006/05/21/books/review/scott_essay.html?
4. Término que se aplica, en los Estados Unidos, a los nacidos después de la Segunda guerra mundial y antes de la Guerra de Viet Nam (1946-1964), época de un *boom* en la tasa de natalidad. La expresión ganó notoriedad sobretudo a partir de un libro de Steve Gillon, *Boomer Nation*. [N. del E.]
5. Las obras de este género literario fueron disímiles: algunas se complementan, otras se oponen, se confunden, unas pocas propenden verdaderamente al placer (las páginas de Terry Eagleton o Roland Barthes, hasta donde conozco, lo consiguen), pero la mayoría lo olvida.
6. Es por ello que tengo la impresión de que, a pesar de todo, nunca se respetaron tanto las grandes listas de autores.