

# ¿Adónde va la Novela?



José María Castellet decreta la abdicación del novelista moderno.

Aunque España ha dado pocos novelistas en este siglo, ha ofrecido en cambio dos excelentes ejemplos de análisis de los problemas de la novela, a través de los ensayos de José Ortega y Gasset de desnaturalización del arte e ideas sobre la novela (1925) y José Bergamini (liberato de la novela y monstruo de la novela) (1961).

Más de quince años después un joven inglés agrega un estudio sobre el tema que sin tener la magnitud de los anteriores, es un aporte original y polémico en relación a la repetida afirmación de que la novela está en crisis y a la inquietud pregunta: ¿adónde va la novela? José María Castellet tiene ahora 33 años y sorprende en el panorama literariamente académico de la crítica peninsular por una actitud militante y actual para encajar el fenómeno literario. Formado en la doble influencia de las letras norteamericanas y francesas más recientes, pasando luego a la poderosa irradiación de Jean Paul Sartre, el lector americano descubre en él un tono crítico irreverente en las letras de esta parte del mundo más que en el silencio de la crítica española.

En la hora del lector (Barcelona, Ser Barral, 1957) hace una recordación de la novela moderna desde el romanticismo a nuestros días bajo la sombra protectora del magisterial ensayo de Sartre (¿Qué es la literatura?) y de las aportaciones de la escuela de narradores subjetivos. Su sistematización del movimiento general de la novela europea es legítima y convincente; no lo son en el mismo grado sus conclusiones y la visión de futuro, porque ahí parece trabado por un entendimiento sociológico muy esquemático y un desconocimiento de la especificidad de los críticos literarios marxistas para el análisis de la vanguardia occidental.

Comienza Castellet por analizar la actitud de los novelistas románticos y analiza ante su material literario, señalando que son ellos el escritor au-

real a lo imaginario —justo en el momento en que entra en quiebra decida la fe en un Dios trascendente— y de ahí la tercera persona que utilizan para contar y sus importunas intromisiones explicativas en el relato. La rebelión de los personajes —en los ejemplos famosos de Cleante y de Pirandello— son el primer paso en la humillación progresiva del escritor, su desaparición dice Castellet, que se nos muestra claramente al surgir el relato en primera persona. Éste seguirá siendo un artificio literario en muchos escritores, por ejemplo en Thomas Mann quien se disfrazó para contar en primera persona, pero la aparición de un decidido tono personal y del novelismo interior conducen a una literatura que será solamente el testimonio subjetivo de un ser particular que ya no pretende ser el dios que todo lo ve y todo lo dirige: es el caso de Joyce, de Kafka afirmando "he entrado en la literatura cuando he podido sustituir el "él" por el "yo". Por último, bajo la influencia norteamericana, y en un camino que abre Hemingway, aparecen los objetivistas que sólo pretenden dar una visión cinematográfica de lo real sin ninguna intromisión subjetiva aparente por parte del autor.

Y si en el campo filosófico las narraciones objetivas están dentro del ámbito de las doctrinas existencialistas —afirma Castellet— en el psicológico concuerdan extraordinariamente con el pensamiento "psicoanalista".

Este proceso de encarecimiento de la acción del narrador coincide para Castellet con el abandono del orden social-burgués y con la progresiva asunción del lector como elemento creador del hecho estético dentro de las ordenadas apuntes por Sartre sobre

la consecución del hecho estético. "Para el autor escritor hoy representa un suceso —acontecimiento— descubrir al del escritor del siglo pasado" dice Castellet, quien explica la oscuridad y complejidad de la actual novela como una proposición del autor al lector, en base al singular dictamen de Jean Gégnet: "La oscuridad es la cohesión del autor para el lector".

En los últimos capítulos de su ensayo Castellet se enfrenta al problema de la inexistencia de un público lector considerable para estas creaciones narrativas, lo que trata de solucionar merced a una doble exhortación al autor y al lector para que concuerden esforzadamente a entenderse; y, avizorando el futuro, concibe una novela que abandone el individualismo del análisis psicológico, la pretensión de profundidad metafísica como ha dicho Robbe Grillet, que sea objetiva y descanse en los criterios de libertad y solidaridad humana, como los imagina el vago existencialismo rebelde de Camus.

El proceso de quiebra de autoridad del novelista que historia Castellet es bastante visible, así como ese paso de una actitud eminentemente y arrogante a la de simple testigo de su vida personal. Es mucho menos visible y más discutible el ingreso de la novela en el relato objetivo; tunc a Hemingway existe un Faulkner; junto a un Robbe Grillet existe un Calvino o un Thomas. El relato objetivo es un buen episodio final para la argumentación de Castellet y lo acepta sin someterlo a un previo análisis.

En sus conclusiones es donde resulta más impreso Castellet. Toda su explicación de la novela en los últimos ciento cincuenta años está condicionada subyacentemente por un dato socioló-

gico previo: ese mismo período corresponde al apogeo y declinación de la burguesía que es la que impone al mundo el género narrativo. Al proponer una nueva fórmula de la novela lo hace, aunque sin decirlo, en base a la suposición de una futura sociedad colectivizada que parecería corresponder a un socialismo liberal. El esquema es fácil y por lo mismo embudo. Si la novela analítica es el producto del espíritu burgués, lo sería también sus distintas formas que son las que Castellet va historizando hasta esa forma reciente del relato objetivo. Sartre como buen ligante al la afirmo, pero curiosamente es el crítico literario marxista por antonomasia, Georg Lukács, el que admite dos vertientes en la novela occidental: la que representa Thomas Mann, y hasta ayer Howard Fast, y la que representan las cuatro figuras capitales del vanguardismo: Proust, Joyce, Kafka y Musil.

Pero Lukács considera en primer término un elemento que sólo al final evoca Castellet: el tema mismo pensado, en una perspectiva antihumanista, como el centro operativo de la creación, más de toda expresión artística, ya que desde el ángulo marxista ésta es fatalmente la del realismo socialista.

La otra instancia que, siguiendo a Sartre, Castellet no admite, es la que reconoce que la novela representa algo más que la circunstancia social, del escritor y que en la instancia creadora se abreata una realidad humana que se suspende por encima de las circunstancias. De tal modo que el museo de las grandes novelas muestra un conocimiento unificante para la revelación de lo humano en la categoría de los universales.

A. R.

# Libros NOVEDADES

\* **Richard Wright: Memorias, hombre blanco.** Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1959. 117 ps.

El novelista negro también es ensayista, pero en una u otra disciplina es el mismo hombre, que ha nacido negro en un mundo de blancos y esto hace la circunstancia definitiva de su persona. Justamente es un escritor, con el don de analista y psicólogo que ha agredido en las escuelas occidentales y de ahí que este libro de ensayos sea el de un hombre negro y el de un psicólogo que observa al mundo actual con una lucidez y sorprendente atención.

No habla aquí de sus compatriotas americanos aunque ellos senten su acn y su interpretación, sino que habla de ese enorme mundo africano y asiático que hace una década que entró en movimiento y que en Bandung adquirió conciencia de su realidad. En su carácter adusto de periodista Wright recorrió Asia y África, dialogó con las "elites" nacionales, participó de congresos y de polémicas, observó el despertar de su raza y trató de comprenderlo. Es difícil lograrlo, porque los problemas que enfrentan estos pueblos son legados como los demonios, liberarse del blanco, desarrollar una civilización industrial, alcanzar un nivel técnico, salvaguardar un patrimonio tradicional, crear su propia cultura, reconstruir un hombre no solapado. Wright va a las fuentes de la inquietud de los negros africanos al tratar de representar su enfermedad psicológica en el ensayo primero, y el más importante, del volumen, para poder deslindar sus estructuras: enfermedad por inseguridad interior, por la dualidad cultural en que se han formado, por la mentalidad de colonia contra la que luchan. Su análisis parece materia opinable y sin documento; su apoyo está en que es la palabra de Richard Wright y sus palabras es su vigencia.

Con su lo reconocer en su estudio sobre "Tendencias e industrialización", en que escucha como trágica la situación de los estos dirigentes de los nuevos países africanos, amenazados por los partidarios de una cultura autóctona que destierra al Occidente y los que exigen adoptar todo el bagaje occidental. Entre estos últimos está Wright, quien a lo largo del libro nos explica su propia y trágica situación: ser negro, pertenecer por toda su cultura al Occidente y no sentirse integrado a él a causa de su raza.

Muchas particularidades de la realidad africana se comprenden luego de leer este libro. Para quien sea capaz de una interpretación analítica también se comprenden muchas particularidades de nuestra vida hispanoamericana en su relación con los centros creadores de la cultura universal.

\* **Manuel Gálvez: El novelista y las novelas.** Buenos Aires, Editorial Eudeba, 1959. 199 ps.

Hay una bien dispuesta curiosidad para el libro en que un novelista de amplio caudal narrativo establece la exigencia de sus contemporáneos creadores y los recuerda más secretos de su tarea, en una palabra, la vocación literaria. Los franceses nos han acostumbrado a estas tareas. Pero el libro de Gálvez cierra esa circunstancia que hubiera sido la más jugosa y profusa, incluyendo un análisis más abstracto y general de los órdenes, esbozos, elementos que componen las novelas. Su información, los criterios que maneja, los temas que aborda, no nos resultan originales, pero sí nos parecen lejanos, acentuados por el nacionalismo y el desarrollo primitivo de la narrativa. No es casualidad que Erix, Galdós, y críticos como Brunetiere y Bourget parecieran numerosos —eran citados y que la concepción toda del tema se deseara en una influencia y anecdótica ciencia psicológica de las letras.

No obstante ello hay siempre oportunas observaciones ajenas, confesiones polémicas basadas en sus experiencias de novelista, y un buen planteamiento de los problemas de la novela entre nosotros en el capítulo "Nacionalismo y universalismo". Allí opera el peso ideológico regional a la interpretación más amplia del hombre de nuestra convivencia con el análisis de sus pasiones y emociones. En la explicación crítica de un pasaje que fue la clave de la orientación de las novelas de Manuel Gálvez y de la gran audiencia que tuvieron en ese momento.

\* **José María Equerra Del Bayo: La duquesa de Alba y Goya.** Madrid, Editorial Aguilar, 1959. 236 ps.

La primera edición de este libro es de 1937 y en ocasión del centenario de Goya. Entonces se lo celebró como el mejor apor-

te bibliográfico a las publicaciones de homenaje. Su edición actual no hace sino certificar la permanencia y seguridad de su información que no tiene demerito.

Es básicamente, una vida de la duquesa de Alba y de su familia, en que se concede a Goya la importancia que tuvo en una vida más que la importancia que a él le corresponde por su obra pictórica. De ahí que el libro esté lleno de datos curiosos e historias pintorescas sobre los costumbres mundanos del siglo XVIII y sobre la época de Carlos IV, dentro de las cuales las extravagancias de la joven María Teresa, duquesa de Alba, causan a los trece años y mujer de gran mundo a los diecinueve, no resultan demasiado sorprendentes.

Equerra Del Bayo tiene la formación paciente y monótona de los archivistas españoles, con lo que ella gusta de investigación para contar bien una historia. No adelanta un paso sin certificar con un documento, y es tan cauto que no se decide a ninguna deducción que venga sin patrocinio bibliográfico o al menos de tradición oral cierta. Pero son esos caracteres los que explican la repetición del libro treinta años después de su publicación original: como los famosos volúmenes de Emilio Castelar sobre la misma época, se trata de un aporte documental de primera mano con documentados datos descomulgados. A través de papeles y testimonios de ese tiempo se puede evocar esta mujer singular que tanta curiosidad, sin decir nada de la vida, ha despertado entre sus contemporáneos.

Y es también un modo de penetrar en cosas bien intima del gran pintor español, como ya lo ha probado Antonina Valbuena en su admirable volumen biográfico y crítico sobre Goya donde utiliza con frecuencia esta fuente segura que le proporciona el estudio de Equerra Del Bayo.

\* **Fernando de Enzalde: El camino.** Buenos Aires, Editorial Goyanave, 1959. 126 ps.

En el primer libro de narraciones de un autor joven argentino, que todavía no ha encontrado un acento propio. Una escritura simple, sin aflujo aristocrático, pero de una seguridad oblicuante que refiere con certeza y lejanía lo real, le sirve para penetrar en los trances psicológicos con un criterio de análisis exterior. Conduce momentos de curiosa expectación —sobre todo en la narración que da título al volumen— pero ellos, con su árida sugerencia, no son suficientes para compensar la carencia de la estructura narrativa, la voluntariedad de rapsodia, una imprecisión muy mental en el traslado de los personajes y en su conversación literatizada. Los cuentos, que siguen a los tres relatos con ejercicios de efectismo o estampas de extravagancia psicológica como han practicado los jóvenes chilenos (Olson, Leontovich).

A. R.

## LIBROS RECIBIDOS

\* **Héctor Miguel Angeli: Los techos.** Buenos Aires, Editorial Taurus, 1959. 16 ps.

\* **E. M. Hahneman y V. I. Goldenski: Reacciones termomoléculares.** Buenos Aires, Editorial Lantaro, 1959. 100 ps.

\* **Gregorio Rivera: Huairado: Arbol mío.** Salto, 1959. 90 ps. (prólogo de Hugo Emilio Pedemonte y epílogo de Juan de Harbort).

\* **Muriel Westgaard: El río.** Colonia, 1959. 50 ps. (prólogo de Alfredo Dante Ormaza).

\* **Manora Di Giorgio: Besida.** Caracas, Litroa Hispana, 1959. 44 ps.

\* **Vicente Sáenz: El cryo de Dolores y otros ensayos.** México, Editorial América Nueva, 1959. 291 ps.

\* **Quebracho: Leon Trotsky y Wall Street.** Buenos Aires, Ediciones Nuevas, 1959. 154 ps. (Como subtítulo, obra: Como el líder de la cuarta internacional se puso al servicio del imperialismo yanqui en México).

\* **Arturo Carril: Nuestros hermanos Florentino.** Buenos Aires, Editorial Mercen, 1959. 117 ps. (Reconstrucción gramática de la vida de P. Sánchez, en tres jornadas).

\* **Arturo Carril: Estoy sola y te espero.** Buenos Aires, Editorial Mercen, 1959. 95 ps. (Comedia en tres actos, premiada por la Sociedad de Autores Teatrales del Uruguay en 1951).

\* **Julio Linás: La ciencia natural.** Buenos Aires, Bae, 1959. 56 ps. (Colección de poemas en verso, inventores vagabundos de palabras y díscolo matador de la acción, con cinco dibujos de Wilfredo Lam).



# El Arte de los Años Cincuenta

★ Por ANGEL RAMA

Los años cincuenta de Kierkegaard que acaban de traducirse en una hermosa conversación para ordenar rápidamente el arte de estos años cincuenta que se han cerrado. Corresponden a un período que se ha designado apocóriticamente como "era silenciosa" en que las invenciones científicas encuentran su auge único visto de la técnica así como una conciencia silenciosa de las posibilidades. Ese período comenzó a la sombra de la noche del mundo de la técnica que se levantó sobre Mithras, con un epílogo que se dio a conocer "dantesco" ya no trédice libre, y siguió con varios momentos en que el mundo casi tocó la guerra con un fatalismo hipnótico.

En un período el mundo se achicó rápidamente y ahora, que así alga el regionalismo fue compungido por una problemática de masas a escala universal. En un momento que se achicó a la cultura literaria, reducida como simples espectadores a la resolución de sus destinos por entidades en las que no participaron.

Una vanguardia de un arte inteligente, orientado por una exclusiva vocación artística hacia páginas del diario de W. Woolf; afanado de la apreciación y explicación de las formas de la cultura literaria paralela en el "Diario de los Monederos Faltos" de Gide; la revisión de las más antiguas (el Ulises de Joyce); dominado por una actividad individual, que es visible hasta en las participaciones políticas colectivas de un Malraux; al menos de una perfección y hasta de una pureza en las participaciones de la poesía, con Paul Valéry y Jorge Guillén; culto, y más que nada, anárquico, con los que se significan burgueses del espíritu de análisis que Sartre ha definido bien, y que en el arte barrían toda época literaria con una técnica abstracta, la pintura que visiblemente sentaban las pinceladas del período.

La convulsión que se tenía en 1938 en España, que concluye en Europa en 1945 y se prolonga en Asia hasta la conclusión de la década, barre sin piedad con toda esa cultura. Al mismo tiempo que esa "oficiante" silenciosa las más altas congregaciones, la gran audiencia y los premios Nobel, bajo sus alas cubren la tarea de acorralar promesas irreversibles e incomprensibles. La palabra maldita en 1945, en el París liberado, era "existencialismo"; la palabra maldita en 1955 en Londres era "energy youth movement" y en New York "beatnik". Algo nuevo, confuso, contradictorio, está pasando en el mundo de la era silenciosa con los rasgos generales característicos, son bastante difíciles de señalar en este momento, pero en su propia apreciación, previene la convicción singular.

En el mundo occidental el subjetivismo individualista comienza a entrar en una crisis que se vive de dramático desagradablemente intenso en la danza al aire pero al mismo tiempo es difícil encontrarle sustitutivo. El esfuerzo por comunicarse, no sólo por la lírica a la que se pertenece como artista, sino con la totalidad de una cultura, se pierde. Desde luego está siempre esperando su momento el arte del realismo crítico en que un Howard Fast continúa la línea de los realistas norteamericanos—Dreiser, Lewis, Anderson—pero esa acuerdo en torno a las ideas interpretativas no remota saturación al nuevo movimiento, ya que comienza por desorientar a las ideas. El mundo abrumado es, en primera instancia, una peregrinación ante el cúmulo de interpretaciones contradictorias.

Los años cincuenta salidas para el apartamiento individualista característico de los mayores—además Luceas—la vanguardia europea—se burlan por el lado de una re-participación activa muy intensificada, una comunión equitativa y hasta equitativa, con la cual equitativa la sociedad y, sobre todo, el desamparo en que se sienten entorpecidos como mínimo. La saturación de un mundo de O'Connor, más allá de



sea y de los caminos de la libertad aunque luego tirados al fin con la temeraria otra dirección, pero se lo vuelve a encontrar, cuando el medio siglo, en un escritor muy distinto, Proust, donde el juego lo dignifica de hermosa acunada, se define la presencia material, despreciable pero reconocida que no es la realidad, —en el sentido escolar que adquirió la palabra— sino más exactamente, la materia de la realidad que pasa al primer plano. En



una novela de Kingsley Amis o de John Updike está presente pero en esta, más evidente porque ocupa el centro mismo de la intención narrativa, en un escritor anterior al período pero que se ha desarrollado exhaustivamente en la novela, El cielo con su congener del XIX, Edgar Allan Poe, también convulsionado por la presencia de la materia, pero convulsionado en un aparato de referencias sólo referencias—más espirituales, más simbólicas—que perdura el proceso que lleva al plano prototípico a una "materia informal". Desde luego no puede la distinción en la cuenta de los pintores informales.

"¿Qué es la realidad y qué la vida?" había dicho Nietzsche, y estos escritores, se menos desorientados de subjetivismo le dan la respuesta por que palpando la realidad comienzan

a amar la vida. Palpándola y reconstruyendo igual que hace Espronceda esa materia corpórea que se disgrega, desaparece y de ella cada que da.

La conciencia lúcida de lo que ocurre ha regido como nunca. Esta ahora la creación literaria. Porque ya no se trata de esa conciencia que se crea Hemingway con la acción, ni de esa destino al que opone Malraux el heroísmo, sino que es la conciencia de un morir que se extiende a toda, no sólo a la materia que se elabora en la obra de arte, sino al arte mismo.

Pocas generaciones han tenido respuestas tan buenas en el lenguaje. En el frase de Stendhal sobre su triunfo entre años después de muerte, a la muerte de Gide acerca de su destino como de su obra habría de ganar en segunda instancia, de relectura, remiten a las cosas en este universo y hasta un poco ridículas. Se escribe para hoy, para los hombres de hoy a quienes hoy que nacieron contemporáneamente, y una posteridad que ha acaecido con sus líneas a los escritores es un fantasma recurrente. Y no se diga que esta actitud revela la degradación de una sociedad capitalista, porque esta actitud de creadores de literatura al día, en otras coordenadas, se da dentro del mundo.

No es raro que el futuro lector no crea, y que el lector no sienta repugnancia respecto al futuro investigador,—profesor y académico— dado que el futuro lector, el futuro académico, como vive "el extranjero" de Camus, atento a sus satisfacciones del momento al mirar al futuro, se mira a sí mismo, atento a sus satisfacciones de muchos esperanzas en el futuro, pero tampoco se preocupa de su futuro, en una vida que se aferra a la vida se aferra al presente en una vida violenta canchadura apocética.

El empleo del tiempo puede ser para Bachelard, una sucesión de presentes sucesivos; para Marguerite Duras El square. Dura entonces en las zonas la captación de presentes vivientes dentro de lo anónimo; para Robbe-Grillet la explicación precisa, matemáticamente mensurable, de una realidad exterior que existe al día. Ya en Cesare Pavese que cambia dos épocas—su narrativa merced al apacible, disimulado intento del presente—que puede asemejar, militemente, a la eternidad.

La fábula reduce su ambición y se acomoda gustosamente en lo anónimo. Se mira con reticencia la intelectual y se prefieren las zonas de un "arte" donatiano, casi mágico (Curson McCullers). El intelectual aparece en escena, en el que cuenta y el que actúa, pero no está como el acudido de frases y el anónimo cercano de lo real (Chesterian), sino como una criatura neoclásica, en la que importa más que su inteligencia, su vida emocional, su afectividad, su vida intelectual, en Moravia (El desprecio), en Kingsley Amis (Un día efímero), en Robbe-Grillet (El hombre invisible). Pero con más frecuencia se recoge un mundo de personas y situaciones ajenas a lo intelectual, sin que en su sentido mayor (Algren: El hombre del brazo de oro) o en su más gustada mecánica de día (en instantánea) (Graham Greene: El hombre del brazo de oro) o en su subterfugio, opaca existencia cotidiana (Graham Greene: El hombre del brazo de oro).

(Continúa en la Pág. Seguinte)

# EL ARTE DE LOS...

(Viene de la Pág. anterior)



Tennessee Williams

vivimos, le ha presentado una desleal competencia a la literatura, con un reiterado espectáculo de horror y de violencia, algo así como el ABC que de tan conocido ya ni se va. Las

letras han tratado de seguir, siempre retrasadas, ese camino de lo real, y han excedido su capacidad de conmoción. El público, el más vasto y bajo, al que se dirigen, exige un impacto emocional que hubieran desdichado las élites consumidoras de los vanguardistas. Ocurre que este nuevo público masivo, acostumbrado al lenguaje cinematográfico, reclama de la literatura una imitación llamativa del mismo orden. Iracundos los llaman en Inglaterra, tremendistas en España (con Cula a la cabeza), escritores que parecen buscar las zonas más vulnerables del público, casi considerado un adversario, y que por los elementos que usan hacen que la violencia de Mike Spillane parezca limpia y hasta asperible.

La acumulación del horror en sus formas más sorprendentes y más minuciosas, se completa con la temática otrora tenida por escandalosa e por la revitalización de una inquietud naturalista para diagnosticar las llagas sociales (Carlo Levi, el citado Cula). Esto ha prestado un aura escandalosa a una corriente de creadores que no han desdichado la publicidad ni la notoriedad, sino que la han buscado, muchas veces con gran gusto teatral, para conseguir ese presente en que viven. Incluso se han prestado para ser ellos mismos los personajes de una confusa novela que escriben a medias los periodistas y el público y que satisface al paladar sensacionalista de esa nueva clase de técnicos y funcionarios que ha ascendido al nivel de la *quintessence* repentinamente.

Esta brevísima situación elude los ejemplos de la América española — aunque podría traer la polémica de los jóvenes chilenos — y elude el intento de justificación estética. No por pretensiones de fijar con seguridad — estas palabras también son del presente irreparable — sino porque exigirla un análisis individual: hay obras aparentemente establecidas; las hay en pleno proceso de desarrollo artístico. Nos parece más convincente, pleno y rico, el arte de McCullers que el de Kerouac, el de Camus que el de Robbe Grillet, el de Pavese que el de Italo Calvino. Aun así todos los hombres y sus obras cumplen esa función menor, escasamente literaria pero significativa, de testimoniar mejor que otros elementos, la situación espiritual de la cultura moderna.



# La Nueva Crítica Brasileña

"Yo pertenezco a la generación de los "chato-boys" como los llamó Osvaldo Andrade, el modernista que fue nuestro mejor enemigo-amigo" confiesa el profesor brasileño ANTONIO Candido, esforzándose por encontrar la equivalencia española más eufemística del término, que podría ser "teórico" o "cargoso", en fin, los intelectuales que se adhieren a los temas y los problemas como algunos molestos parásitos al hombre.

Siendo estudiante de filosofía en San Pablo, integra el grupo de la revista "Clima" —entonces números entre 1941 y 1944— con otros tres amigos hoy muy conocidos. "Si, críticos, todos críticos, —certifica— y para mejor amistad nos repartimos eufemáticamente las disciplinas de la crítica: Dorival Gomes Machado las artes plásticas; Decio de Almeida Prado el teatro; Paulo Emilio Salas Gomes el cine; a mí me quedó la literatura".

Tuvieron una formación intelectual europeísta, con influencia predominante de Francia e Italia, en primer término, y en segundo Inglaterra y España. "En la Facultad de Letras sólo se dictaba en portugués el curso de literatura brasileña: todos los demás eran profesores extranjeros contratados, franceses, italianos, alemanes". Esto es ya una tradición de la enseñanza superior brasileña: sus institutos distribuyen actualmente su personal por mitades iguales entre profesores brasileños y extranjeros. A eso no debe ser ajena el alto nivel que ha alcanzado la docencia superior y la crítica literaria: testimonio, piensa Candido, el último libro de Sergio Buarque de Holanda —recuérdese su excelente *Raíces del Brasil* que publicara Fondo de Cultura— minucioso análisis de los motivos étnicos en la colonización del Brasil bajo el título *Visión del paraíso*.

Los "chato-boys" vienen después de los negativistas del modernismo, comprueban sus excesos, la necesidad de una reintegración de la cultura incluyendo las oposiciones cualitativas, se aplican a una tarea más oscura de análisis atento de la realidad intelectual a una comprensión más que a una polémica beligerante. Ejemplo su gran libro *Formação da literatura brasileira* (Momentos decisivos) que a lo largo de dos tomos (uno sobre el período baebástico y otro sobre el período romántico) estudia la formación de un sistema literario propio en el Brasil, extendiendo por eso, más que el problema de la independencia de una literatura, que considera un problema superado, la articulación dinámica de un conjunto de autores y de un público consumidor real que actúan dentro del funcionamiento eficaz de la vida nacional, con un repertorio de temas y de planteamientos que aseguran la continuidad regular, en una palabra, la tradición verdadera de una literatura.

"Estudiando a los románticos, y viendo cómo se desprenden, aunque oponiéndose, de los neoclásicos, recogiendo de ellos los grandes temas fecundos de entonces —el indio, la religión, la descripción de la naturaleza— comprendí la importancia de la creación de un sistema literario, que es el que ha permitido la continuidad creadora de una literatura y su gran auge en este siglo" afirma Candido, quien cree, con toda imparcialidad, agrega, que el movimiento poético del Brasil de hoy es único en el mundo occidental.

Un repaso de la literatura vigente en su país, de la pluralidad de tendencias, y del esfuerzo creador que muestra cada una, viene en apoyo de su optimismo, en particular observando la revolución de la crítica en los últimos años, que ha deparado una enorme producción. "Yo creo que hay dos líneas nitidas: una que viene del "new criticism" norteamericano, y cuyo mejor ejemplo son los cuatro volúmenes de *La literatura del Brasil* que promovió Afranio Coutinho; otra, de inclinación estilística, filiada en la corriente alemana —Spitzer, Vossler— y en la subsidiaria española de Dámaso Alonso y C. Bousoño, y que alcanza su expresión más exacta en un discípulo de los españoles, Eduardo Portela".

En cuanto a sí mismo cree combinar diversas direcciones dentro de una formación humanista con su atemperado ingrediente marxista, y después de su semana montevidiana donde ha dictado cuatro conferencias en los cursos de verano de la Universidad, se vuelve a Assis, un lugar de 25.000 habitantes donde se ha creado hace un año una Facultad de Letras y que es "el lugar ideal para estudiar". "Imagínese —dice, previendo la envidia— tengo que dar tres horas de clase por semana, nada más; de ocho a doce estudiamos en absoluto silencio, como en un convento benedictino, y de tarde auxiliamos a los estudiantes que no pasan de tres o cuatro". De ese recoleto clima de estudio espera extraer una antología comentada de las letras brasileñas y encerrar una obra mayor sobre el primer narrador de su país, Machado de Assis.

1. *Journal of Management Studies*, 1990, 27, 1.

ODR DA DARTMOUTH DA ON DOR

1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 26

# LA NOVELA Y LA CRÍTICA

(Viene de pág. anterior)

culan en editoriales conocidas con alcance continental, más difícil es hacer el capítulo referido a nuestras letras uruguayas, porque significa establecer el balance de nuestras insuficiencias, comprobando al poco peso que la labor cultural de que podríamos enorgullocernos tiene en el concierto americano.

Cuando en su Proceso y contenido, L. A. Sánchez encaraba un capítulo sobre las letras narrativas del Uruguay, confesaba: "Estoy seguro de ignorar mucho de la novelística uruguaya, pese a mis esfuerzos por comprometerme con ella. Salveme la sinceridad con que declaro mi ineptia". Ese desconocimiento no es privativo del crítico peruano, sino general y amplísimo. Lo ha sido reconocidamente en E. Anderson citando a escritores nuevos uruguayos, incluso dentro de una ordenación, sin haberlos leído directamente, y sólo ateniéndose a un juicio crítico ajeno.

Fernando Alegria es mucho más cauto, y así como restringe el número de novelistas americanos citados a aquellos que parece conocer, también reduce el análisis a algunas obras significativas sin pretender abarcar el "opus" completo de un escritor. Pero padece de una visión parcializada, en que lo mexicano y lo chileno tienen amplio campo en desmedro a otras creaciones narrativas, e ignora mucho de nuestra aportación novelesca.

Solo así puede explicarse que ni siquiera mencione, al pasar, entre los narradores realistas - naturalistas algún ejemplo uruguayo, que lo tenía fácilmente en el caso de Javier de Viana. No tiene justificación que Horacio Quiroga a pesar de ser básicamente un cuentista, no haya merecido una consideración más ajustada a su importancia literaria, y que se le evoque como "maestro del cuento de fantasía e imaginación góticas, evocador de paisajes y analista de personajes extraños, artifice fino del lenguaje...".

Pero más extraña es la situación de Eduardo Acevedo Díaz, de quien se ofrece una brevísima reseña en un Apéndice donde se incluyen novelistas no mencionados en el texto, y ni siquiera se le cita en el capítulo sobre la novela histórica, donde resultaría un ejemplo mejor que los de Galván, Covarrubias y Frías a que recurre F. Alegria para ilustrar ese subgénero narrativo americano. La importancia que Zum Felde le otorga en su libro no nos parece demasiado ni teñida de nacionalismo, porque reconoce la capital importancia del actor de Natives y Grito de gloria (para no manosear nuevamente Ismael) en la invención de una épica americana, así como su ejemplaridad para ese cruce del romanticismo al realismo, que se opera mediado el siglo.

Solo dos novelistas uruguayos tienen una consideración extensa: Carlos Reyes como modelo modernista y Enrique Amorim como ejemplo del neorrealismo. Citados de paso Manuel de C. Irujo, Montiel Ballesteros, Zavala Muniz, los tres como representantes del regionalismo hispanoamer-



# Desde Afuera nos Miran

★ A LOS QUE AHORA ESTAMOS VIVOS en América

Entiendo uno de los espectáculos intelectuales que se pueden observar con más curiosidad, admiración y satisfacción: ver cómo se hace, crece y se ramifica la historia de la literatura hispanoamericana de América Latina desde que en la primera edición de 1954 (librería El Financiero de Cultura Económica) tenía 430 páginas y en la tercera edición aumentada tiene dos volúmenes de 412 y 247 respectivamente. E.A.I. ha intentado desde una cuidadosa selección, la literatura americana desde los orígenes hasta el día de hoy; la estructura nacional por períodos, corrientes e influencias; la selección estética y la crítica de sus autores predominantes; la información sobre sus autores menores; el rigor de los datos y el vigor del enjuiciamiento. Y este libro es una intención de ser fiel, moderno, personal. A mí me parece un poquito "naïf" que ha extendido una mano lista frente a un bosque y se ha dedicado a copiarlo una hoja las hojas y los árboles; a todo el que para y pregunta por otras "nubes, constelaciones, bosques, semillas y quebradas" que también quiere poner en el libro un absoluto rigor, y escudriñar la cura de sus intentos para saber si puede concederles fe.

Si se le trata de un intelectual tan honesto y de sincera capacidad crítica, yo diría que es la empresa de su libro lo que se cree Dios. Puesto ante la tarea de escribir su libro llegamos muy pronto a la conclusión de que sus defectos no proceden tanto del esfuerzo excesivo y crítico del autor —elogiable por muchos aspectos— sino de la demasura, de la imposibilidad misma de la empresa. Parece imposible que un solo libro pueda ya "juntar lo disperso, clasificar el farrago, limpiar con una única luz los rínicos oscuros de una América rota por dentro, y por tanto, desconocida, poner al mundo del lector una Suma". Es esta quita la obra en como nacer a E.A.I. arrojando un equipo afín de colaboradores de distintos países, o regiones mejor para evitar el desbaroque que significa esforzarse por representar países en un panorama continental que por lo tanto es la jerarquía supranacional y estética.

En las fechas algo de eso hay y él se declara "una especie de secretario de redacción de una fantasmal sociedad anónima de hispanoamericanos", hablando monótono "además de conjunto, monografías parciales, artículos de divulgación, reseñas periodísticas" sin contar notas y preguntas personales—muchas sorpresas nos esperan al día que E. A. I. publicará sus parafilamentos, su catálogo y su archivo—, porque como es sabido "un historiador de la literatura no puede leer todos los libros, no se alcanza a una vida para hacerlo, pero tampoco puede limitarse a comentar sólo los libros que ha leído". Como entre el material crítico de muy diversas profundidades en que establece todo tipo de discernimiento y en el que se va a ir incorporando una lista personal de un determinado autor están los

conocimiento para alentar un panorama ya jerarquizado rompiendo su estructura de valores; desahuciamos dado que no iniciará una nueva por falta de conocimientos directos.

Esto es muy evidente en la lectura de los pasajes dedicados al Uruguay, y hacemos así lo que en cada país americano interesa a los críticos: escudriñar como está representada la zona propia. Las fuentes de E. Anderson Imbert son visibles: el Prólogo intelectual de A. Zum Felde —y su Índice— ensayos de Carlos Real de Azúa, Emilio Rodríguez Monegal, Hugo E. Pedemonte y algunos más recientes de otro crítico, aparecidos en estas mismas páginas. De ellos sale un puzzle —lo que sabemos entre todas de que se oírna Antonio Maccagno— sintetizando sus componentes hasta near sus matices. E. A. I. agrega su propia persona, que muchas veces responde al azar de una lectura, sobre todo tratándose de los últimos.

De una edición a otra de la Historia han aumentado los nombres de los contemporáneos y si con ello no ha mejorado la comprensión de cada uno, se consigue la impresión aparente de una literatura más rica, en funcionamiento activo. Pero, como ocurre justamente en los períodos recientes, no se consigue la documentación que ya se ha operado en los más antiguos. El nuevo tomo de la Historia de E. Anderson Imbert sobre "Los contemporáneos" incluye mención de 75 uruguayos, que se pueden distribuir entre las tres generaciones habidas en el siglo de la siguiente forma: generación del 900, 12 autores; generación de 1925, 30; generación actual, 33. Y si de los once primeros ninguno puede faltar en un panorama fiel, de los restantes tanto se puede agregar el doble como eliminar unos cuantos; no hay ningún criterio estricto, artístico o social, que los justifique plenamente. Asegure que en más de un caso la caracterización está hecha en base a datos de segunda mano y es perfectamente intercambiable. Ejemplo esta definición: "busca con la mirada los temas altos—amor, patria— y se acerca a ellos cambiando de manera aunque siempre con actitud aristocrática". ¿A quién se puede aplicar?

Pero nada mejor que una comprobación directa por parte del lector, y por eso transcribimos algunos fragmentos dedicados a la más reciente literatura uruguaya. Los demás aspectos de la obra de E. Anderson Imbert merecen un estudio más detenido que correspondo a sus méritos: su ordenación histórica, su planteamiento general de síndicos, su información correcta y sobre todo su claro discernimiento para detachar la paja y quedarse con el grano—labor tan difícil en América—y tratar de caracterizar a éste, quizás con germano oído voluntad. Pero quida antes nos llegue la cuarta edición ampliada —un tomo más— porque este libro no comience a transformarse en la ocupación más difícil de la intelectualidad americana y su autor el más discutido, incluido y alabado crítico—según la situación de los autores mencionados—de los que hay en América. A. R.

# Libros y Autores

## ● CRÍTICA

- ENRIQUE ANDERSON IMBERT: *CRÍTICA INTERNA*. Madrid, Taurus, 1961. 281 pp.

La actividad del crítico argentino, después de once años en la Universidad de Michigan, se ha intensificado en los últimos años, a lo que ha evidenciado en constante y tenaz labor en una serie de libros cuya coronación es la *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, gran ambición de todo crítico en América. Parte de su tarea, esa producción aspersada de artículos, notas, preámbulos, contribuyó a homenajes, con que se interrumpe y se posterga la obra sistemática de mayor aliento, la ha recogido en libros, unificándola con diversos criterios. Así, de los tres ensayos que integran este volumen, cinco ya habían sido publicados en *Estudios sobre escritores de América* (Buenos Aires, Balgal, 1954), unificados en torno al asunto ideológico-cultural del continente. Ahora, después de notas eruditas, unidas a otras cuatro sobre temas especiales y completadas con más recientes artículos (los dos últimos son del año pasado) se presentan como un ejemplo de "crítica interna".

Este criterio ordenador ensaya expresarlo en el libro que sobre *La crítica literaria contemporánea* publica Anderson Imbert en 1957, y que sintetiza en el prólogo de esta: "El examen de los etapas externas del proceso —la génesis de una obra, y la recepción que se le da— comienza la crítica externa. Allí, los críticos que explican las antecedentes de un fenómeno literario marcan los límites históricos, sociológicos o psicológicos; y los que representan el punto de vista del público siguen los métodos sociológicos (receptores) o revisionistas. La crítica interna, en cambio, describe, si está al menos, el poema, la novela, el drama que están frente a los ojos. Estos críticos pasan entre paréntesis al texto mismo, independiente de sus circunstancias, y analizan obsesivamente sus tres elementos constructivos: el tema, la forma y el estilo". La distinción resulta demasiado lógica y mecánica, ya que es bastante difícil separar con nitidez, en la función crítica, estas diversas gradas; a lo que se agrega, en los casos concretos de este libro, un uso indiscriminado de los diversos modos sociológicos por el autor. El ensayo "Rubén Darío, poeta", por ejemplo, que sirve de prólogo a la

edición de las poetas de Darío en Fondo de Cultura Económica, usa alternadamente los diversos métodos de lo que Anderson Imbert llama crítica externa. Y, por momentos, las de la crítica interna.

Quizá se debiera comenzar con el libro como "obra de vasta crítica" o, habida cuenta de sus orígenes tradicionales, muchas veces cercanos a los métodos de la retórica, entenderlos como ejemplos de crítica descriptiva. En algunos casos Anderson Imbert se concentra sobre el análisis de una obra, con una inclinación dominante por la crítica estilística: son los ejemplos donde, como alguna vez reconoce E. A. I., está más presente el magisterio filológico de su maestro Amado Alonso, a saber "La creación artística de Gabriel Miró" o "Ensayos de la realidad en las Sonatas de Vivaldi". El verosímil puede ocurrir por la superficialidad de los datos revela una distancia precisa por el fenómeno estilístico, pero, quizá por el punto de partida que asume el crítico a por falta de estudio, no queda documentada la justificación artística, total, de la obra.

En cambio Anderson Imbert se mueve más cómodamente en aquellos estudios donde la obra literaria es proyectada sobre un esquema histórico; mejor aún, cuando sigue un hilo expeditivo, muy verdaderamente atractivo, con que revisa ideologías, valores, circunstancias sociológicas e históricas en que se instala un autor y su creación. Son buenos ejemplos los estudios que dedica a recorrer la obra poética de Darío, a estudiar la novela de Juan María, o el *Enrique de Colón*.

Otros trabajos que intentan un mayor vuelo generalizador se superan en esquematismo de codificación y situación contemporánea descriptiva, como "Formas en la novela contemporánea". En cuanto a su estudio sobre "La originalidad de Zorrilla de San Martín" se trata de una exposición correcta, eficaz para extranjeros, donde se ordenan las materialidades y los matices interpretativos ya elaborados por la crítica argentina.

Tratándose de un crítico informado, de un estudioso atento, en algunos está muy teñida por la preocupación neohumanista, expone, intenta a las comprensiones más primarias del texto, a las explicaciones más obvias, tal como luego de muchos años de trabajo del aula se desarrolla en un profesor consciente. Esta virtud pedagógica, sin embargo, no son siempre propias a la mejor literatura y penetración de la nueva creación crítica.





**época**  
EN BREVE





# BACHELARD, REPAROS Y SIMPATIAS

**D**EBO confesar que de pocos sistemas críticos, de pocas referencias temáticas, me siento tan lejos como de los de Gastón Bachelard, que acaba de morir en Francia. Y sin embargo —quizás por eso mismo— su lectura me ha sido siempre de interés, de ella nunca he salido sin aprender algo, sin percibir esa incitación polémica que testimonia la existencia del escritor de raza, y sin agradecer la honestidad de un pensamiento que moviéndose en zonas muy riegosas opera siempre con cautela, con sabiduría, con confianza en la imaginación poética, y también en la razón.

Quizás este doble movimiento, de rechazo y de simpatía, estuviera previsto por Bachelard. ¿Acaso no fue él quien escribió en su agudo libro *La filosofía del no*, que "cuando dos hombres quieren verdaderamente entenderse deben empezar por contradecirse" y que "la verdad es hija de la discusión y no de la simpatía"? Para cuando escribo estas líneas, probablemente ya otros se han ocupado en las páginas de "Marcha" de la personalidad y la obra de Bachelard, y yo puedo limitarme a tratar de dilucidar este curioso desencuentro.

Porque ocurre que dentro del mismo Bachelard se conjugaron elementos no sólo distintos, sino de esos que en primera instancia se dirían antitéticos. Para quienes conocen sus libros más divulgados, esos que publicó Coril, empezando por su *Lautreamont* y siguiendo por la serie *El agua y los ensueños*, *El aire y los sueños*, *La tierra y las ensoñaciones de la voluntad*, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, y otros como *La poética del espacio* o *La poética de la ensoñación*, para quienes conocen esos libros sutiles y en apariencia errátiles, se podría decir que Bachelard es un mistagogo moderno, que ha fusionado una inclinación estética con otra psicoanalista, en la línea de Karl Jung, aplicándola a un examen de las materias que elabora la poesía y tratando de avanzar en el sendero ya deshecho por la psicología del arte. Pero Bachelard es también autor de numerosos libros de carácter científico, donde, según los especialistas dicen, revela una segura información y una original sistematización de los conocimientos (Ejemplo: *Estudio sobre la evolución de un problema de física: la propagación termina en los sólidos*, o *El pluralismo coherente de la química moderna*, o *El valor inductivo de la relatividad*), y es también un filósofo que parece prolongar la temática bergsoniana hasta ingresar en la fenomenología (*La dialéctica de la duración*, *El materialismo racional*, *La filosofía del no*).

Cuando Bachelard se pone a caminar por los terrenos más escurridizos, cuando uno piensa que va a perder pie, —¡cuántas veces sentimos que le pasa a Jung!— aun sin querer trampaear va guiado por una secreta y segura base racional. Lo que parece una cuerda floja, y además imaginaria, es un resistente cordel metódicamente trenzado.

En una serie de libros sobre la poesía, hay dos aportaciones originales, que deben serle reconocidas: por un lado el valor actuante de los

elementos fundamentales, básicos, de la naturaleza, sobre el espíritu poético, a saber, esa agua, de río o de pozo, no de mar; esa tierra ante la que el hombre asume los dos movimientos contrarios, de la vertical y de la horizontal; ese fuego sobre el que preparaba, al morir, un libro mayor; por otro lado la valoración, siguiendo a Jung, de los elementos del inconsciente colectivo, como piezas maestras de la formulación poética, aunque en Bachelard hay una tendencia más marcada a la estimación histórica de los mitos.

Curiosamente, estas aportaciones acarcean un análisis más sensible de lo que podríamos llamar una "poética de lo concreto" o una "poética de la naturaleza" desde el ángulo de la vida interior. Para Bachelard hubiera sido un alto regalo aquel espléndido verso en que Antonio Machado racionaliza su experiencia intuitiva: "y algo que es tierra en nuestra carne, siente la humedad del jardín como un halago".

En última instancia, el análisis de todos estos elementos conducen a lo que era la preocupación mayor de Bachelard: el desentrañamiento de la imaginación creadora, de su funcionamiento íntimo. Pero es justamente allí donde pueden formularse las mayores discrepancias, porque Bachelard, quien no llegó a estructurar en forma sistemática sus interpretaciones, dejó al margen la amplísima aportación de la inteligencia, la tarea constructora de la razón misma, y sobre todo la articulación ideológica de la creación artística. Su edificio se sostiene sobre los ejemplos en que trabaja, generalmente fragmentos de poemas que concurren por sus temas a la demostración emprendida, pero el fenómeno más amplio de la poesía y su fundamentación, se escabulle presto de entre sus manos.

Leo el último de sus libros, *La flamme d'une chandelle* que él considera una órbita de simple divagación donde, sin acumulación de investigaciones ni unificación de método, pretende explicar "la renovación de la ensoñación que experimenta un soñador ante la contemplación de una llama solitaria". En la forma libre, vaga, en que está escrito el volumen, al desgaire de las impresiones personales y de algunas lecturas oportunas, se acumulan materiales para una "Poética de la llama", por considerarla una de las mayores operadoras de imágenes: "La llama nos obliga a imaginar. Cuando se sueña delante de una llama, lo que se ve es nada comparado con lo que se imagina". Tomando esta vela solitaria como pretexto, Bachelard recorre algunos temas ya vistos en otros libros suyos, así el de la verticalidad, y el fragmento que traducimos, ilustra las virtudes y reparos que merece la obra de este crítico original.

No es de sus obras más logradas, pero es de las que tienen más don de la simpatía, porque no sólo se entrelazan los distintos temas y meditaciones del autor, sino que él mismo aparece ante el lector en esa actitud comprensiva, abierta, discreta, que le ha valido, en el momento de su muerte un unánime homenaje de los intelectuales franceses.

París, octubre, 1962.

Angel Rama.





# LUKACS Y EL REALISMO

Más importante que esta tesis es el método que Lukacs pone en acción y del cual aquella nace fatalmente. Es más importante perece es justamente aquí donde se entra la discrepancia que ha desarrollado la crítica italiana. Si bien dentro de ella Lukacs ha tenido fervientes defensores (Cesare Cases, *Marxismo y neopositivismo*, 1958, Einaudi) también ha tenido duros contrincantes, y una "mise au point" de la discusión puede verse en Rocco Musolino (*Marxismo ed estetica in Italia*, 1963, Editori Riuniti). Lukacs se maneja a partir de las coordenadas de una crítica histórico-cultural, instrumento utilísimo para concebir con apertura de enfoque los distintos problemas civilizadores, sus movimientos y conflictos, pero instrumento también que acarrea muchas veces una esquematización y abstracción ilegítima de la realidad. La parte de gran teorizador de la cultura marxista que distingue a Lukacs es la que, para sus críticos, limita su análisis puramente estético de la obra de arte.

"El juicio histórico-cultural —dice R. Musolino— no surge de un análisis de las relaciones internas de la obra de arte, sino que pretende superarlo por sí mismo, si esto puede ser útil respecto a juicios que abarquen grandes períodos, no vale para la experiencia crítica de una obra de arte singular, que, sujeta a tal procedimiento, quedaría envuelta en una red de generalizaciones contentistas de tipo hegeliano". En última instancia apunta al más serio reparo (por cuanto, a pesar de R. Musolino, la crítica histórico-cultural es independiente, válida en sí, y opera, obviamente, en un plano de generalizaciones, que no es el mismo de la crítica estética particular), o sea el hegelianismo implícito en su crítica de arte, y que si teóricamente, él no ha justificado, aparece en la práctica como "una tentación irresistible a extraer de la forma un contenido y del contenido una idea" (R. Musolino).

En la *Significación actual* explícitamente Lukacs se opone a una consideración que él llama "formalista" de la obra de arte, entiendo que "al examinar antes que nada los problemas puramente formales y la técnica de descripción, se pasa por alto, necesariamente, la específica singularidad artística de la obra y del escritor considerados". Para demostrarlo pone el uso de un mismo sistema en dos escritores distantes: el monólogo interior en el Ulises de Joyce y en la Carlota en Weimar de Mann que le permite comparar, certeramente, que "el libre flujo de asociaciones no es —en Joyce— una mera técnica estilística, sino la forma interna de la relación épica de situaciones y caracteres", en tanto que en Mann "el libre flujo de asociaciones es sólo un artificio que no es libre más que en el plano de la meramente mediador; en realidad todo está estructurado con el mayor rigor, según una progresión que penetra cada vez más en lo esencial". A partir de este coeteo demostrativo sienta su tesis metodológica, de que las diferencias deben buscarse en la ideología del escritor, "en

la imagen, del mundo que ha de plasmar en su obra, en la toma de posición del escritor frente a su visión de la realidad, en la valoración de la imagen del mundo así captada".

Curiosamente es Thomas Mann quien, a partir de este planteo, pasa a ocupar una situación más espinosa, por cuanto sus medios expresivos estarían colocados por encima o simplemente adosados a una concepción ideológica cuya expresión formal no está fatalizada, como ocurría en tantos en los casos de Joyce o de Kafka. Falta de rigor en este análisis de Mann —que quizás pueda adjudicarse a una muy pasiva admiración de Lukacs por las formas tradicionales del realismo burgués— pero de este planteo él extrae una concepción y ordenación metodológica rica: el perspectivismo como clave de la composición y selección de los materiales, dentro de una estructura de sentido. Reconociendo que todo arte es una selección de experiencias, Lukacs subraya la importancia artística de la perspectiva que, por ser el previo punto de arranque de toda obra literaria, determina por anticipado lo que sólo se comprenderá al final de una lectura, a saber: las experiencias eligidas, su ordenación, las líneas tendenciales, y por último la composición, implícita o explícita en la obra, que regulariza la elección de las "formas" particulares. Podría decirse que Lukacs desplaza el problema al plano de la psicología de la creación, evadiéndose de la inmediata concreción de la obra de arte, por cuanto es en este plano donde puede establecer con mayor rigor la dependencia de una obra con respecto a la instalación del autor en el contexto social. Al menos eso intenta en su estudio de la filosofía de la angustia implícita a todo el arte vanguardista, logrando una descripción y un "enjuiciamiento" valderosos e ideológicos más que artístico. Desde el punto de vista del arte le dirigirá su crítica Della Volpe, estableciendo la primacía —comprobada históricamente por la vitalidad de su posteridad— de la aportación de los novelistas de la vanguardia con respecto a Mann, y reprochando "la valoración inadecuada de la originalidad Poética de un Proust, de un Joyce o de un Kafka, últimos grandes narradores decadentes burgueses, en el enfrentamiento con el arte burgués refinado pero de segunda mano de un Mann, epigono quetzal genial del realismo ochocentista". Los primeros son testimonios fieles de la crisis burguesa moderna presente, como lo es también la poesía de un Eliot.

Se trata, pues, de experiencias profundas de la realidad de la época en términos artísticos, en tanto que Mann sólo ofrecería una visión episódica, "carente de un centro problemático profundo".

Para fundamentar su posición, Della Volpe necesita establecer un lazo estrecho que ha buscado teorizar en su *Crítica del gusto*, entre toda expresión verdadera de arte y el realismo; tanto vale decir, romper drásticamente con la visión única del realismo que sostuvo tenazmente durante decenios la crítica marxista, confundiendo el realismo

con la forma específica del realismo post-romántico europeo (de Balzac a Tolstói) e incluso seleccionando dentro de cada uno de los autores los elegidos, aquellas obras que más se prestaban a una lectura sociológica directa. Partiendo de la interpretación anglosajona de Balzac, y de la paralela de Lenin con respecto a Tolstói, Della Volpe vincula estrechamente todo arte auténtico con el realismo, por lo cual traslada del realismo (en una coyuntura histórica de decadencia burguesa) tal como repetirá más tarde Garaudy.

Su actitud estaba ya prevista en Auerbach (*Mimesis*) como línea tendencial de explicación del arte, pero todavía está lejos de haber sido probada. El pasaje al campo realista de toda la historia literaria auténtica de la humanidad tiene un aire de solución forzada e incluso poco eficaz para la distinción de los valores. Dice Della Volpe: "Es necesario repetir que donde hay poesía auténtica, hay siempre verdad sociológica y por lo mismo realismo, o sea representación poética simbólica y sin embargo de un modo u otro enjuiciadora de una realidad histórica y social: realismo que tanto puede ser el realismo burgués optimista y constructivo de un Fielding o de un Balzac (como piensa Lukacs) como el realismo pesimista-constructivo de un Swift; o tanto puede ser el realismo variadamente pesimista-apocalíptico de Eliot, de Thomas Joyce, Kafka, como el modesto realismo "inmanente" o sea el "hic et nunc" de un Mann; o por último el nuevo realismo optimista y constructivo que es el realismo socialista de Matkovsky y de Brecht". De ahí que Della Volpe reclama a sus compañeros de doctrina que atiendan a "la lección, negativa sí, pero cuán instructiva (porque también ella es rica de verdad artística, sociológica) que nos proporciona sobre la crisis de este tiempo la gran literatura decadente de Eliot, Proust, Joyce, Kafka".

En el brevísimo confronto de Kafka y Mann, que establece Della Volpe, en la interpretación del Castillo a través de sus símbolos propios que traducen el "humorismo negro" y "humorismo religioso" del autor, se percibe la profunda valoración artística (realista) de Kafka. Las consecuencias de tal posición son mucho más complejas de lo que el propio crítico parece reconocer, porque apuntan a una defensa parecida de nuevos autores asilando de sus valores contentistas y programáticos, y por lo tanto, despojando al arte de la función (establecida por los dirigentes políticos, de Lenin a Mao) de tendenciosidad forzada en la lucha política entablada. Parecería entrar en quiebra la crítica "juizadora" de que hablaba Dewey y este hecho está cargado de graves transformaciones.

Pero para abarcar el problema deberíamos analizar en más detalle la metodología crítica de Della Volpe, lo que nos llevaría, seguramente, a analizar, conjuntamente, la crítica semántica no marxista (Richards, Empson, Pagliaro) desarrollada en este siglo sobre el fondo de las aportaciones de la fenomenología del lenguaje.