

LA CRÍTICA LITERARIA EN IBEROAMÉRICA

Petrona D. Rodríguez Pasqués
Universidade de Buenos Aires

Representa para mí un alto honor el hablar desde esta cátedra en el II Seminario de Crítica Literaria y I de Crítica de R. G. do Sul que ha sido dedicado a Tristán de Athayde.

Pero solo todo es significativa esta conferencia porque me permite el reencuentro despues de cuatro años con esta casa cordial q es la PUC de Porto Alegre, con sus autoridades, con mui grandes amigos el talentoso y dinámico Hermano Faustino y el laborioso Hermano Elvo propulsor de tantas investigaciones lingüísticas y literarias, junto con el plantel de sus profesores. Ha sido tambien un motivo de gran emoción el volver a ver a mis exalunos, algun ya colegas prestigiosos otros en constante superación y progreso, todos unidos en la obra comun universitaria que entraña la búsqueda de la verdad.

Referirme a la crítica iberoamericana comporta una gran responsabilidad y una tarea nada fácil porque abarca numerosas y muy diferentes naciones americanas, todas con una misma lengua y herencia cultural hispánica, pero a la vez con características peculiares en sus literaturas y por ende en la crítica.

Conviene tener presentes algunas consideraciones del eminente ensayista hoy recordado. "Si la importancia de la lectura es tan grande — dice — una civilización intelectual se caracteriza no sólo por el número de sus autores, sino aún y tal vez en grado más eminente de sus lectores. De sus lectores cultos. Y de su crítica literaria". (*La estética literaria y el crítico*, 2.ed., Rio, Agir, 1954.)

En Iberoamérica se cultivaron todos los métodos y tipos de crítica literaria comunes en Europa. Ya en el siglo XVII el primer crítico nacido en América hispana, Juan de Espinosa Medrano "desmonta el barroco de Góngora con una aproximación estilística y en los albores de la emancipación, humanistas como Medina

y Juan Ma. Gutiérrez practican la erudición como forma de la crítica histórico-literaria" según consigna Alfredo Roggiano (R.I. nº 114-115, p. 1).

La crítica en Hispanoamérica va marcando etapas con Andrés Bello, con Domingo F. Sarmiento y el citado Juan Ma. Gutiérrez en el romanticismo y se prolonga con José Martí, Rubén Darío y José E. Rodó en el modernismo que dejan su herencia a Alfonso Reyes, Borges y Octavio Paz quienes la enriquecen con originales perspectivas.

La obra crítica de estos escritores se nutre en las fuentes europeas a las que aportan su nuevo vino americano, nuevas formas de plantear problemas y una gran capacidad de síntesis y de simbiosis cultural. Bello ofrece el modelo de una tradición neoclásica enraizada en la literatura española y a su vez en la francesa, sin desdeñar los principios filosóficos y estéticos británicos. En Rodó se advierte la influencia de la crítica francesa, con Renán, Taine y Guyau y a su vez la de críticos españoles como Menéndez y Pelayo, Varela y Clárín. Borges ofrece un caso ilustrativo. Educado en Suiza, con un conocimiento profundo de la literatura inglesa, refleja diversas corrientes culturales en su vasta obra crítica. Octavio Paz, concilia las corrientes occidentales: surrealismo francés, existencialismo heideggeriano, tradición hispánica, con otras orientales que ha descubierto en su misma fuentes. Todos estos críticos que hemos presentado son a la vez creadores y cabe aquí recordar las sabias palabras de T. de Athayde cuando afirma que "Leer con amor es casi crear. En ese sentido la crítica hecha por estudio y por amor es también una modalidad del espíritu creador. Leer así es completar en nuestro espíritu el genio creador de un artista y la vida autónoma de su obra". (Véase *La estética literaria*, p. 180.)

Al hablar de los orígenes de la crítica en Iberoamérica, Roggiano agrega que "se privilegiaba el texto como creación de prestigio para fundamentar una tradición cultural y artística". "La difusión de la ideología iluminista y el liberalismo político-económico que atentaron las rebeliones separatistas a comienzos del siglo XIX abrieron el camino a la acción y el hecho literario se incorporó al proceso total de los cambios de vida y cultura con fines a la organización de un mundo nuevo". (Roggiano, op. cit.) De ese modo el hombre de la América hispánica pasa de la pasividad a una participación. Tiene una misión y un destino que cumplir.

Se hace intelectual periodista, político, escritor, caudillo y se hace crítico. Desde entonces el pensamiento de Iberoamérica — incluido el Brasil — no ha tenido más que una opción: ser idealista o realista. Si era idealista entraba en una utopía y quedaba a merced del poder internacional; siendo realista se comprometía con un destino propio y libre. Fue la lucha del siglo XIX con Echeverría con José Hernández y más tarde con Darío y Martí.

La crítica literaria ha recorrido todos los caminos. Desde los tradicionalistas a la española tipo siglo XIX, o deterministas a lo Taine, historicistas y antihistoricistas.

La línea formal inmanentista de Crítica interna del texto ha contado y cuenta con muchos adeptos, entre ellos Anderson Imbert, crítico argentino, profesor en Harvard. Se dan aplicaciones del New Criticism norteamericano.

La semiología tanto en naciones hispanoamericanas como en Brasil, tiene sus cultores, lo mismo puede decirse de la fenomenología. En el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires se formó un grupo importante que trabajó en la Estilística y otros aspectos de la crítica lingüística. Hubo existencialistas, aquí y allá, psicossimbólicos, fenomenólogos y seguidores de la "nouvelle critique", el estructuralismo, etc.

En los últimos años ha ganado terreno la llamada corriente de la Sociología de la literatura. Pero es necesario hacer una distinción: **Sociología de la literatura** es una disciplina que está en sus comienzos y se confunde a veces con el campo de la crítica literaria de orientación sociológica la cual comporta otra perspectiva: señalar el condicionamiento social en los temas, asuntos, formas y estilo de las obras literarias.

La sociología de la literatura se preocupa por determinar la condición del escritor, su procedencia geográfica, su extracción socioeconómica, estímulos exteriores de su vocación literaria. Desde el marxismo más ortodoxo a 1 revisionismo neo marxista que viene de la Escuela de Francfort o a la semiótica de la cultura o al psicoanálisis de Lacan hay una amplia gama dentro de la crítica literaria de Hispanoamérica. Así hemos tenido críticos seguidores de Luckács, Goldmann Althusser, Gramsci y formalistas a la rusa, estructuralistas a la checa, continuadores y discípulos de Barthes, Jakobson, Derrida. Todas estas tendencias y corrientes se han ido registrando en las revistas especializadas de Literatura en México, Chile, Argentina, Brasil y especialmente en la *Revista de Literatura*

Iberoamericana. En esta la mayoría de sus colaboradores — profesores universitarios, han mostrado preferencia por los métodos de crítica interna. En interés por los problemas sociopolíticos ha vuelto a despertar es un Congreso celebrado en Pittsburgh 1979. Allí un grupo de estudiosos y críticos literarios han presentado trabajos que ven en la literatura los cambios del proceso social o como indica el libro de Carlos Rincón, *El cambio en la noción de literatura*.

En los últimos años se ha venido desarrollando una búsqueda crítica de la literatura iberoamericana cuyo propósito es el intento de superar la usual bifurcación del estudio literario en la arbitraria distinción entre Análisis extrínseco del texto y Análisis intrínseco

Este intento — como muy acertadamente lo ha señalado Roggiano — no es nuevo ya que con otra visión desde Echaverría y luego desde José Carlos Mariátegui (1891-1930) con su revista *Amauta* se fue perfilando, aunque con muy diferente programa.

Esta crítica toma como base la postulación marxista de que la literatura es un producto relacionado con los proyectos históricos de las clases sociales en Iberoamérica.

Se empeña en estudiar la literatura como una práctica ideológica y entiende — a diferencia de la vieja crítica marxista francotiradora — que el arte y la literatura representan formas específicas de praxis que no se pueden reducir o derivar de otros niveles de construcción social.

Esta nueva crítica sociológica propone una revisión radical de la dicotomía forma-contenido; se interesa en la dialéctica de la producción y recepción social a la vez que del texto literario como tal, y aspira a señalar en la literatura latinoamericana esa "determinación social de la forma".

Hay un número de estudiosos que trabajan en esta línea marxista y que constituyen sino una escuela al menos un movimiento o tendencia cuya producción se ha publicado en revistas.

Esta crítica es una "unidad compleja" todavía en desarrollo y aunque estamos en otra posición, no la ignoramos. Entre sus representantes se cuentan Gutiérrez Girardot, venezolano actualmente en la Universidad de Bonn, Alemania Federal, Angel Rama, uruguayo, muerto en un lamentable accidente de aviación no hace aún quince días, Carlos Rincón, Alfredo Lozada y Jean Franco.

A Carlos Rincón pertenece *El cambio en la noción de literatura* (Bogotá, Inst. Colombiano de Cultura, 1978).

Allí se pasa revista y se cuestionan las teorías y métodos empleados por las críticas del idealismo inmanentista, como el formalismo ruso, el estructuralismo checo y su proyección francesa y americana, el New Criticism de Norteamérica, la lingüística del texto, etc.

Es una visión dialéctica de la crisis y cambio en la dirección crítica latinoamericana actual que dentro de su ideología marxista, aspira a ser un examen abarcador donde el Brasil queda integrado; analiza libros, tesis ponenciais artículos y periódicos.

Cuestiona no sólo el idealismo inmanentista sino también cierta crítica sociológica que se ha divulgado en Iberoamérica como la de Luckács, Goldmann o la de un "marxismo que no supera la ortodoxia". Según Rincón la crítica latinoamericana ha estado dominada por el idealismo inmanentista ahistoricista, formal y es incapaz de enfrentarse a la nueva producción literaria que es resultado del cambio social que hoy está ocurriendo en el mundo.

Esa crítica cuestionada abarca el formalismo crítico de Anderson Imbert, la estilística de Amado Alonso y su escuela, la forma de recepción del estructuralismo de Octavio Paz, el New Criticism de Afranio Coutinho. Todos ellos están incapacitados a su juicio para enfrentarse con el cambio por no poder resolver "la problemática de las relaciones entre producción y recepción vistas como proceso autónomo".

Ese cambio de la función de la literatura no reside ni en la nueva novela ni en la poesía. Se trata de un cambio en el cuento y la renovada actualidad de la vanguardia.

Según Rincón el ejemplo más rotundo es el cuento *El Cimarrón* de Barnet, escritor cubano que desecha "el material tradicional y recurre a la materia no ficticia". O sea la tesis de Rincón echa por tierra la concepción del texto literario narrativo como apariencia de la vida.

Ese cambio en la noción de literatura rompe con los esquemas de los géneros. Lo nuevo del cuento de Barnet es que "apunta al análisis concreto del proceso histórico social" Rincón considera el cuento como el laboratorio de la narración en Latinoamérica. Observa que contrariamente a la doctrina clásica consolidada dentro de la estética burguesa — dice — "la teoría debe marchar a la

zaga de la producción" al invertirse en Latinoamérica la relación tradicional entre norma estética y praxis literaria los productores comenzaron a intentar producir su propia teoría que parte del Decálogo del perfecto cuentista de Horacio Quiroga pasando por Guimarães Rosa y concluye con "Del cuento breve y sus alrededores" de Cortázar".

Em suma, a la luz de una crítica materialista de la literatura, la tesis central del libro propone: a) una posición política de clase; b) redefinición del campo de objetos de la investigación histórico-literaria. (Rincón está formado en la escuela alemana de la Estética de la Recepción e influido por el revisionismo marxista.)

LOS GRANDES MAESTROS DE LA CRÍTICA EN HISPANOAMÉRICA

Octavio Paz (México, 1914)

Ensayista, crítico de arte y crítico literario, Octavio Paz es un poeta profundo y el caso del creador que ha escrito crítica.

Su crítica llama la atención porque es siempre interesante, por sus observaciones originales y por su seriedad. El primer libro en prosa de O. Paz es *El laberinto de la soledad* (1950) que lo hace famoso ensayista y pensador; libro clave para la psicología del hombre mexicano. En ese libro nos habla de figuras representativas de las letras mexicanas. El retrato que esboza de Alfonso Reyes es memorable:

"Reyes es un hombre para quien la literatura es algo más que una vocación o un destino: una religión. Escritor cabal, para quien el lenguaje es todo lo que puede ser el lenguaje: sonido y signo, trazo inanimado y magia, organismo de relojería y ser vivo. Poeta, crítico y ensayista, es el Literato: el minero, el artífice, el peón, el Jardín, el amante y el sacerdote de las palabras. Su obra es historia y poesía, reflexión y creación.

Si Reyes es un grupo de escritores, su obra es una Literatura. ¿Lección de forma? No, lección de expresión. En un mundo de retóricos elocuentes o de reconcentrados silenciosos, Reyes nos advierte de los peligros y de las responsabilidades del lenguaje. Se le acuse de no habernos dado una filosofía o una orientación. Aparte de que quienes lo acusan olvidan buena parte de sus escritos destinados a esclarecer muchas situaciones que la historia de América nos plantea, me parece que la importancia de Reyes, reside sobre todo en que leerlo es una lección de claridad y de transparencia. Al enseñarnos a decir nos enseña a pensar... De la obra de A. Reyes se puede extraer no solamente una Crítica sino una Filosofía y una Ética del lenguaje." (pp. 146-7.)

De acuerdo con Luis Leal, nadie aventaja a Octavio Paz como crítico de la poesía mexicana moderna. Jorge Cuesta y Villaurrutia son los críticos que lo preceden. De ellos desciende directamente.

Paz trata de ver las corrientes literarias desde dos perspectivas: lo nacional y lo universal. De cada autor revela las características que le dan originalidad dentro de la corriente nacional, al mismo tiempo que procura incluirlo en la literatura mundial.

Se ha interesado más en la poesía y el ensayo que en la narrativa. Poco se ha ocupado de novelistas y cuentistas con excepción de Yáñez y de Fuentes, aunque habla con frecuencia de Rulfo. En *Puertas al campo*, 1966, aborda la obra de Agustín Yáñez y en *Corriente alterna* (México siglo XXI, 1967) con el título "La máscara y la transparencia se ocupa de C. Fuentes. A 'La región más transparente' la califica' primera visión moderna de la ciudad de México".

Todo lo que ha dicho de la narrativa contemporánea es sumamente importante y su influencia sobre Fuentes y otros novelistas mexicanos es manifiesta.

Acerca de Rulfo expresa: "Es el único novelista mexicano que nos ha dado una imagen — no una descripción — de nuestro paisaje. Como en el caso de Lawrence y Lowrey no nos ha entregado un documento fotográfico o una pintura impresionista, sino que sus intuiciones y obsesiones personales han encarnado en la piedra, el polvo, el pirú. Su visión de este mundo es en realidad visión de otro mundo". (Véase *Corriente alterna* "Paisaje y novela en México".)

Ha cambiado su perspectiva respecto a las literaturas nacionales en los últimos tiempos. Para él la literatura hispanoamericana nace a fines del siglo XIX con los modernistas quienes "rompen bruscamente con el modelo peninsular" (*Puertas al campo* "Literatura de fundación"). En el ensayo "Sobre la crítica" (*Corriente alterna*, 1967) aporta una idea de suma originalidad:

"La misión de la crítica no es inventar obras sino ponerlas en relación: disponerlas, describir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una. En este sentido la crítica tiene una función creadora: inventa una literatura (una perspectiva un orden), a partir de las obras. Esto es lo que no ha hecho nuestra crítica. Por tal razón no hay una literatura hispanoamericana aunque exista ya un conjunto de obras importantes." (p. 41)

He aquí deslindado el problema del crítico: mostrar que las obras escritas por autores hispanoamericanos "son una literatura, un campo de relaciones antagónicas": descubrir las relaciones que existan entre esas obras y las forman otras literaturas.

En una entrevista con Mercedes Valdivieso (*Siempre*, 876, 8-IV-1970) agrega que no podemos entrar en la literatura hispanoamericana si no conocemos sus relaciones con la literatura francesa y la inglesa. "La literatura moderna — dice — es un sistema mundial y dentro de ese sistema hay otros sistemas y subsistemas. Uno de ellos es el de la lengua española, compuesta por dos literaturas: la española y la hispanoamericana (op. cit., p. 6).

Parecería que existe una contradicción entre estas afirmaciones y las anteriores. Pero no hay tal. "Cuando Paz niega la existencia de la literatura hispanoamericana, no está negando la existencia de obras escritas por autores hispanoamericanos, sino el hecho de que la crítica no ha sabido articular esas obras, definir esa literatura". (Véase Luis Leal "O. Paz y la literatura nacional", en *R.I.*, nº 74, 1971, pp. 240ss.)

Para el crítico mexicano la esencia de una literatura compuesta por obras de diferentes nacionalidades escritas en una misma lengua, se encuentra en lo que esas obras tengan en común; es obligación de la crítica descubrir esas relaciones y hacer ver que esas obras verdaderamente pertenecen a un mismo sistema o subsistema. Pero insiste en su negativa acerca de la existencia de literaturas nacionales en Hispanoamérica:

"No hay una literatura chilena o argentina o mexicana; esas son invenciones de los profesores de literatura de cada país para ganar dinero escribiendo las historias de sus respectivos países; lo que hay es una literatura latinoamericana, cada vez más viva." (M. Valdivieso "Entre el tíoani y el caudillo", *Siempre*, 876, 1970, p. 11)

Luis Leal lamenta que Paz no haya escrito una crítica estructural de la literatura hispanoamericana. "Lo que ha ofrecido hasta hoy — dice — son sus brillantes ensayos en torno a los problemas relacionados con la naturaleza de la literatura hispanoamericana dando mayor importancia a la de su propio país". (Op. cit., p. 250.)

Dos críticos uruguayos: Angel Rama y Emir Rodríguez Monegal

Nos hemos referido al comienzo a las diversas corrientes de la crítica en Hispanoamérica; algunos nombres del Uruguay han prestigiado este campo.

Entre los contemporáneos — fuerza es dejar muchos nombres valiosos — hemos seleccionado dos representantes de tendencias dispares: Angel Rama y Emir Rodríguez Monegal.

El primero, nacido en Montevideo en 1924, se destacó en el campo universitario y fue director del Depto. de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Humanidades de Montevideo, profesor invitado en la Universidad de Río Piedras (Puerto Rico) y profesor de la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela.

Dictó cursos en más de cuarenta casas de altos estudios entre ellas la Universidad Autónoma de México, la de Chile, la de San Marcos en Perú, la de Estocolmo y la de Nueva York.

Contó como crítico con una amplia trayectoria en revistas importantes de América Latina, *Marcha*, *Cuadernos Americanos*, *Eco*, *Casa de las Américas*, *Plural*. Entre sus libros se encuentran: *La generación crítica, 1939-1946* (1972), *Diez problemas para el narrador latinoamericano* (1972), *El mundo de los sueños de R. Darío* (1973), *Rubén Darío y el modernismo* (1974), *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos* (Planeta, 1975).

Toda esta labor, fecunda e intensa fue interrumpida el domingo 27 de noviembre último, cuando un trágico accidente de aviación cortó su vida terrenal en las proximidades del aeropuerto de Barajas. El escritor viajaba a Colombia para un encuentro promovido por los gobiernos de Colombia y España para rendir homenaje a la generación de escritores españoles del año 27.

Angel Rama se ubica en la corriente orientada hacia la determinación de los nexos entre las letras y la evolución social del continente. Pertenece pues al "cambio en la literatura hispanoamericana".

Es uno de los críticos literarios de gran renombre en América Latina. Nos interesa especialmente referirnos a sus *Primeros cuentos de diez maestros latinoamericanos* porque en ellos se da la conjunción de la literatura hispanoamericana con la brasileña. Se han reunido allí los cuentos con que diez figuras relevantes de la narrativa iberoamericana contemporánea iniciaron sus

carreras literarias. Esta ha sido el feliz hallazgo de Angel Rama: espigar en el primer mensaje artístico que cada-uno proponía.

La obra trae una interesante introducción que se abre con una pregunta crucial: "¿Cuáles han sido los orígenes literarios de los maestros de la narrativa contemporánea de América Latina?" Ellos surgieron ya armados, con toda la sabiduría artística que mostraron en su madurez, como salidos de las manos de los dioses o cumplieron la misma evolución que recorre el joven que está hoy construyendo sus primeras obras literarias?

Rama sigue formulando preguntas y a través de esa serie se plantea tres interpretaciones de la vocación literaria, una: el creador es el dueño de un mensaje único con el cual viene al mundo; otros dicen que tal don no es innato sino fruto de la infancia y de la adolescencia, con lo cual se pasa del idealismo al psicologismo y por último el escritor es hijo de la historia, de la circunstancia.

En ese rastrear los orígenes literarios de los escritores seleccionados, Rama sigue en su búsqueda formulándose otros interrogantes tales "¿Cuándo empieza la vida literaria de un escritor? ¿A qué edad podemos decir que es reclamado por la literatura?"

Más que en el orden cronológico estricto Rama prefiere trabajar en un vasto conjunto inicial, a partir del momento en que el joven escritor se encuentra ya dentro de la literatura buena o mala, definitiva o provisoria.

El crítico va revelando su método. El libro fue organizándose con autonomía, partiendo de investigaciones personales sobre narradores contemporáneos que le revelaron sus comienzos.

Algunos le ofrecieron curiosos textos. Entre ellos Lezama Lima o Alejo Carpentier, cubanos; el peruano José Ma. Arguedas, o el uruguayo Juan Carlos Onetti. En estos cuatro narradores, los primeros textos anticiparon el talento posterior. Pero no fué esa la norma. Se encontraron formas iniciales que no fueron las características del escritor maduro. Por ejemplo el cuento de G. Márquez "La mujer que llegaba a las seis" que si bien apunta a una etapa de su obra no tiene que ver con sus novelas mayores. Pero hubo finalmente casos en que se presenta la plenitud creadora, total y absoluta: los primeros cuentos de Juan Rulfo, de Julio Cortázar, de João Guimarães Rosa son piezas definitivas y por eso merecen para Rama "una atención crítica más sostenida y detallada".

Rama trabaja su antología con paciencia de orfebre. Conoce y da a conocer sus limitaciones. Todos los cuentos reunidos per-

tenecen al período dominado por el vanguardismo y además intentan reflejar las diversas áreas culturales del continente "y los diversos momentos de una historia literaria extraordinariamente agitada.

Abre la colección el brasileño Mario de Andrade en quien encuentra Rama a la figura central de la renovación artística que se produjo en la década de los veinte y que echó las bases para toda América Latina de una nueva poesía, nueva narrativa, nueva música, nueva pintura y contribuyó a construir una nueva sociedad". Dos ciudades capitalizaron esta renovación: Buenos Aires donde en 1922 la revista *Proa* permitió que los jóvenes hicieran su manifiesto "ultráista" y São Paulo que en 1922 celebró la estrepitosa Semana de Arte Moderna.

Para Rama la importancia de Mario de Andrade dentro del movimiento del modernismo brasileño sólo tiene parangón con Huidobro o Borges. A Mario de Andrade siguen Alejo Carpentier, Uslar Pietri, Guimarães Rosa hasta rematar con G. Márquez. La persistente y documentada vigilancia crítica de Angel Rama en este libro es muestra suficiente de su talento.

Jorge Luís Borges

Ya es un lugar común de la crítica el desarraigo de Borges, su manía extranjerizante; esa permanente polémica ha apacado su verdadero sentido americano.

Algunos críticos como Néstor Ibarra han sostenido que "personne n'a moins de patrie que JL Borges" lo cual debe haber ratificado la sanción de "extranjerizante" (Néstor Ibarra *JL Borges Lettres Françaises*, Buenos Aires, 4, 1944, 14, p. 9).

Otros han salido en defensa del escritor tratando de explicar cómo la misma crítica ha contribuido a esa imagen: Humberto M. Rasi afirma que la dirección de los estudios dedicados a los escritos de Borges tanto como las preferencias de algunos de sus traductores han contribuido a crear la imagen de un escritor sin país, un extranjero a la literatura y a las realidades de su patria de origen" (*The final creole: "Borges' view of Argentine history"*, *Tri Quarterly* 25, 1972, p. 49 — La traducción es nuestra).

Es importante tener en cuenta las afirmaciones de Julio Ortega: "Desde *Fervor de Buenos Aires* (1923) se han reiterado y de-

sarrollado en esta obra no pocos temas y problemas específicos de una percepción particular de la historia y la realidad argentinas; los que van de la presencia elegíaca de la ciudad a la constitución de un ámbito histórico a partir de ancestros y figuras como Sarmiento, Quiroga y Rosas a enjuiciados y valorados de un modo en la obra juvenil, y de otro en la obra de la madurez". ("Borges y la cultura hispanoamericana", R.I., nº 100-101, 1977.)

Ya en 1952 Emir Rodríguez Monegal había dicho que la obra de Borges sólo podía ser argentina por su misma avidez cultural cosmopolita, por su percepción de un paisaje urbano particular.

Borges sólo puede ser hispanoamericano pese a los que sos tienen lo contrario. El mismo Borges compara el papel de los escritores irlandeses en la literatura inglesa con los escritores nuestros:

"Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga: podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener y ya tiene, consecuencias afortunadas." (En *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1957, p. 161.)

Darío Puccini, catedrático de la Universidad de Cagliari, ha precisado en un ensayo sobre *Borges como crítico literario*: que el escritor nunca ha sido ni ha pretendido ser crítico literario en el sentido técnico de la expresión y en el significado funcional de la misma. Puccini señala que son pocos y escasos los escritos de Borges que pueden incluirse bajo este signo: el libro sobre Evaristo Carriego, la conferencia acerca de Hawthorne, el estudio sobre Lugones, el ensayo de *La poesía gauchesca*, unas páginas sobre Martín Fierro y algunas notas más. En síntesis menos de la sexta parte de la totalidad de sus obras en prosa.

Podemos decir por lo tanto que más que un crítico literario Borges es un teorizador de la literatura.

La discusión sobre B. crítico asume dos finalidades: 1) rastrear sus ideas particulares y generales sobre la literatura para explicar su literatura y su poética. (la de Borges) 2) Extraer de sus ideas una indicación estética, una manera de ver la literatura y las obras literarias.

Puccini piensa que puede inferirse que la posición de B. crítico es sustancialmente escéptica y que la crítica literaria en la visión borgiana del mundo no tiene posibilidad alguna de averiguación científica.

Sin embargo cree que si algunas inquisiciones de B. lo llevan a una forma de escepticismo, otras adquisiciones son positivas y fecundas como la de considerar las obras como sistemas circulares.

En suma, quizás lo más importante de la literatura para B. se desarrolla de manera coherente en el estudio de la novela. Su concepto de novela, esfumado en el de "ficción", es más amplio que el concepto tradicional de la misma. Según Borges son novelas *La Odisea*, los *Canterbury Tales* y el *M. Fierro* de Hernández.

Tres son los caracteres fundamentales que rigen la invención novelística según la teoría de Borges: la ley de causalidad que tiene cierta relación con la magia; la intención alegórica que preside a su génesis y acompaña su proceso; y lo que el llama "postulación de la realidad" que consiste para los novelistas en tomar como postulados demostrables pero no demostrados algunos rasgos de la realidad. (El ensayo y la crítica en hispanoamérica, Toronto, Univ. of Toronto, 1970.)

Estas tres líneas internas: causalidad, intención alegórica y postulación de la realidad se unen y en ese instante se realiza el máximo de perduración.

"La obra que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad; es todo para todos como el Apóstol — dice B. — es espejo que declara los rasgos del lector y es también un mapa del mundo."

Esta teoría borgiana de la novela puede examinarse en los ensayos "La postulación de la realidad" "El arte narrativo y la magia" y "De las alegorías a la novela".

En una conferencia de Borges sobre "El escritor y su tiempo" hallamos comentarios que precisan aún más la actitud del gran escritor. Comienza apoyándose en el título de un libro de Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas* "Se trata de una metáfora — dice — pero las metáforas son hipérbolos o símbolos de la realidad".

"Se habla mucho de cuáles son los problemas del escritor en estos momentos. Yo creo que los problemas del escritor en este momento son los problemas del escritor en todos los momentos. Nadie ha descubierto el arte de vivir en el pasado o en el futuro de modo que todos los escritores son actuales o lo han sido o lo serán.

Suele pensarse que ser escritor es un oficio. Yo no comparto esa opinión melancólica. Creo que es mucho más importante que un oficio. Creo que es un destino."

Borges pasa de la metáfora de "los fantasmas" a lo que llama "la isla". "Cuando está por ocurrírseme algo me parece ver una isla. Con esta analogía, retomando el hecho estético, yo siempre sé el principio de lo que voy a escribir y siempre sé el fin, lo que no sé es lo que ocurre mientras tanto. Eso tengo que ir averiguándolo a medida que trato de imaginarme la historia. Y yo entro en esa exploración de la isla del tema...

A veces yo me veo asediado por dos temas. Comprendo intelectualmente, que uno de los temas es superior al otro, que el otro puede ser indefendible; pero yo sé que el otro está llamándome. Entonces dejo caer el tema que me parece intelectualmente mejor — y sigo el otro — que me atrae puramente — y creo no equivocarme.

Yo creo que las leyes del arte son misteriosas. Por eso no creo que la escritura pueda estar comprometida. El escritor escribe, publica, para librarse de lo que ha escrito.

Estas confesiones públicas nos orientan acerca de la labor no sólo del escritor sino también del crítico.

Agrega B. que no entiende el hecho de que un escritor busque temas. A él los temas le han salido al paso.

Quando yo pienso en mi vida veo que me han sucedido cosas del todo imprevisibles. Voy a dar un ejemplo. Yo he recorrido buena parte del mundo. He vivido cinco o seis años en Suiza. He vivido dos años en España. Conozco el sur de Francia, Portugal, Alemania superficialmente. Y conozco bastante bien Inglaterra y Estados Unidos. Luego he recorrido buena parte de este continente: Colombia, Perú, Chile; Conozco buena parte de la Argentina.

Pues bien, una vez pasé diez días que fueron bastante tediosos, salvo que vi matar a un hombre, una cosa que nunca había visto ni he vuelto a ver después. Vi matar a un hombre a pocos pasos de mí. Pero como yo estaba hablando de filosofía con un amigo, el balazo me pareció una interrupción grosera, "¡Qué falta de tino!" pensé. Esos diez días tediosos ocurrieron hace muchos años en Santa Ana do Livramento. Yo deseaba volver al Salto donde yo paraba. Ahora, cuando se me ocurre una historia, tiendo a situarla en la frontera del Brasil, zona que conozco muy mal; pero hay algo, sin embargo en ese lugar que me llama: posiblemente el hecho de que la frontera del Uruguay con el Brasil correspondía a lo que fue la provincia de Buenos Aires en el tiempo de mis abuelos. Posiblemente esa región para mí signifique el redescubrimiento de la vida criolla o el descubrimiento del gaucho, por ejemplo, no como tema de nostalgia, como lo glosó Guiraldes, sino como un ser presente. ("Borges frente a Borges", La opinión cultural, Buenos Aires, 9 de mayo de 1976.)

En una entrevista personal hecha el día 2 de diciembre en la Academia de Letras, Raúl H. Castagnino, crítico, profesor, ensayista accedió a responder algunas preguntas que le formulé.

Interrogado sobre su evolución en el enfoque de la crítica y qué método prefería repuso: "Yo soy un trabajador de la crítica, creo que no puede haber crítica de un solo método. Se pueden aplicar métodos diferentes a diferentes obras. El estudioso tiene frente a una determinada obra los métodos que conviene. Hablé luego de sus últimos trabajos que apuntan a la crítica del teatro: **Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo** (1974). La Semiótica, a su juicio, se presta admirablemente para el análisis de la obra teatral. Las tres partes del título señalan la meta y el contenido. En primer término la caracterización de la semiótica como conjunto de conocimientos y técnicas que permiten aprehender los signos y sus leyes de combinación. "El ensayo — dice Castagnino — ha sido planeado en dos etapas. La primera sienta las bases del método semiótico fundadas en criterios de Saussure, Morris, Barthes, Eco, Guiraud, Ingarden, Mounin, Hjelmslev y Jakobson entre otros. La segunda etapa intentará la interpretación y lectura semiótica de ocho textos contemporáneos estimados como relevantes expresiones teatrales hispanoamericanas del período 1955-1962 en relación con las respectivas historias dramáticas nacionales".

De ese modo C. elige para su estudio ocho autores de una misma generación pertenecientes a distintos países. Todos han nacido entre 1920 y 1930; pero C. tiene en cuenta el requisito propuesto por Malcolm Cowley: "Una generación ya no es una cuestión de fechas sino de ideología. Aparece cuando los escritores de la misma edad concurren en una común rebeldía contra los antecesores y cuando, en el proceso de adopción de un nuevo estilo de vida, encuentran sus propios modelos y voceros" (M.C. Works and days of the lost generation New York, The Viking Press, 1973).

Lo personal y original de este ensayo reside en el ejercicio de aplicación y en la aplicación de un método diferente de trabajo que como todo lo de Castagnino abre rumbos, dada la gravitación de su personalidad.

Su otra obra *Teorías sobre texto dramático y representación teatral* (Plus Ultra, 1981) complementa la anterior y es a la vez ajuste y ampliación de *Teorías sobre el arte dramático* (1969). En la primera parte de la obra, C. hace desfilar las reflexiones que desde los griegos sucitó en arte dramático. En la segunda parte registra el desplazamiento del texto y por consiguiente del autor. El autor va eclipsándose de primera figura a figura secundaria o de comparsa. A medida que se va borrando, nace un nuevo astro: el director escénico para quien el actor no es ya el divo sino el instrumento de sus concepciones escénicas. Señalamos algunos capítulos que nos parecen valiosos por su original aporte "Teorías teatrales del siglo XX" (cap. XIV). Cap. XV "Ocaso del autor dramático?" y "Otras formas de comunicación".

LA FENOMENOLOGÍA DE LO POÉTICO

Aquí, con sus aproximaciones a una fenomenología de lo poético, el actual Presidente de la Academia Argentina de Letras, intenta proponer modos y posibilidades de allegarse al fenómeno poético, a la ponderación de los diversos componentes que a él concurren.

El último libro de C. se titula *Circo criollo cine y tango* y está escrito a raíz del descubrimiento de un documento.

¿Cómo ve la crítica hispanoamericana un crítico tan serio, tan laborioso y sistemático? El responde para nosotros y para nuestro Seminario desde su escritorio en la Academia Argentina de Letras:

"Hay una visión de superficie y una visión de profundidad. La visión de superficie se relaciona con la adhesión efímera a la moda 'a la última'. Eso es tan pasajero como las modas en otros ámbitos. La visión en profundidad estriba en que sistemas críticos como la Estilística, el Estructuralismo, el Formalismo, la Fenomenología, se propagan por Hispanoamérica con sustituyendo a la glosa crítica como al impresionismo (entiéndase crítica literaria impresionista) que va quedando relegado cada vez más.

Hay que tener también en cuenta — agrega C. — la fuerte influencia de los claustros de español en las universidades norteamericanas, y en las de Francia, Inglaterra y Alemania. Todo ello ha impulsado numerosos trabajos, por la facilidad del acceso del estudioso a las bibliotecas especializadas y ha favorecido el per-

feccionamiento de los profesores hispanoamericanos en contacto con dichos claustros.

El caso de la crítica brasileña es diferente porque han estado muy vivas en Brasil las preocupaciones modernísimas de Alemania.

En otro orden cabe hacer una distinción entre los críticos ideólogos y aquellos que no se proponen un mensaje político.

En la línea de los críticos ideólogos ubico a Angel Rama uruguayo a Carlos Mariátegui y Salazar Bondy, peruanos, a Luis Cisneros padre e hijo y a Pedro M. González."

La entrevista toca a su fin. Desde el mismo solemne escritorio donde en otras ocasiones me recibieran Bernardo Canal Feijóo y Angel J. Battistessa se despide este estudioso "persona de paz y de desvelo". Mientras me acompaña hasta la puerta evoco las palabras con que Battistessa le dió la recepción:

"No ignora cómo para afirmarse en el presente y aún para mejor adelantarse hacia el futuro importa actuar desde un comienzo al arrimo de las nociones perdurables."