

EL GUACAMAYO

Y

LA

SERPIENTE

6

**ARON DEL DEPARTAMENTO
NATURA DEL NUCLEO DEL
DE LA CASA DE LA CULTURA
ECUATORIANA**

EL GUACAMAYO Y LA SERPIENTE

Revista de la Sección de Literatura de la Casa de la
Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay

Nº 6 — Diciembre de 1972

Wolf Hollerbach: Estilo y Estilística	3
Helena Sassone: La crítica de la crítica	28
G. Rafael Galiana: El grado cero en el arte y en la crítica	54
Efraín Jara Idrovo: Añoranza y acto de amor	77
Francisco Alvarez González: El compromiso del in- tellectual	84
LOS COLABORADORES	101

Director: EFRAIN JARA IDROVO

Se solicitan colaboraciones, las mismas que serán de ex-
clusiva responsabilidad de los autores.

Se solicita enviar canje para la Biblioteca del Núcleo.

Apartado 49-07. Cuenca - Ecuador.

IMPRESO EN LOS TALLERES GRAFICOS DE LA CASA
DE LA CULTURA ECUATORIANA, NUCLEO DEL AZUAY

EL GUACAMAYO Y LA SERPIENTE

**PUBLICACION DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA
DEL NUCLEO DEL AZUAY DE LA CASA DE LA CULTURA
ECUATORIANA**

WOLF HOLLERBACH

ESTILO Y ESTILISTICA

Las siguientes líneas son tomadas de mis tesis de doctorado, presentada ante la Universidad de Rennes, Francia, en 1961, con el título: "Essai sur la Stylistique. Etude des principes et des méthodes de la stylistique de l'oeuvre, en partant du 'Vicar of Wakefield' d'Oliver Goldsmith".

Como indica el título, el propósito principal fue el de investigar las posibilidades que se ofrecen al estudio estilístico de una obra literaria particular, de una novela sobre todo. Es una investigación sobre la llamada "estilística inmanente" que se limita a estudiar la obra tal cual, sin tomar en consideración autor, época o país de origen. Este ensayo, se lo hace sobre todo en universidades anglosajones y alemanas; y, aunque prometa muy buenos resultados, siempre fue muy discutido, hasta en estos mismos países.

Hoy día, quizá pondría más énfasis sobre algunos aspectos, desarrollaría más una u otra idea, omitiría o aña-

diría otras, pero en general sigo pensando que el ensayo de interpretar una obra literaria como algo único y esencialmente autónomo es de gran valor para una comprensión profundizada de la literatura.

Que el lector me disculpe el estilo seco tanto como la actitud de pedante: ante la dificultad del tema, ante el caos de términos y opiniones en la literatura "estilística", esto me pareció la única salvación.

Una definición de "estilo"

La estilística se ocupa de la lengua. Difiere, sin embargo, de la lingüística, ciencia de la lengua (1) por definición. Esta estudia la lengua como tal y en todos sus aspectos, mientras que aquella se preocupa, únicamente de ciertas partes de la lengua, y además, las estudia sólo desde ciertos puntos de vista. La dificultad estriba, entonces, en precisar cuáles son estas partes y estos puntos de vista. Los estilistas mismos no logran ponerse de acuerdo sobre el problema. Los principales motivos de las divergencias son los siguientes:

1.—La estilística es una ciencia relativamente nueva. Por eso, tiene todavía que definir su objeto y buscar sus métodos así como también su terminología. El número de sus definiciones es, al momento, casi tan grande como el de sus teóricos.

(1) Utilizaremos el término "ciencia" en una acepción más amplia, como "estudio sistemático-metódico", acepción que corresponde más a la del latín "scientia" . .

2.—Los tratadistas de la materia son, muchas veces, demasiado dogmáticos: pretendiendo que una de las diferentes disciplinas de la estilística sea la única “verdadera”, rechazan todas las demás.

3.—Aparte de estas dificultades que resultan del estado actual, hay otras grandes de hecho: la estilística se coloca tan cerca de otras ciencias, a saber, de la lingüística y de las letras, que su existencia misma como ciencia propia parece ser dudosa.

Para poder dilucidar, pues, el término “estilística”, hemos de comenzar por definir lo que se entiende por “estilo”. Unas reflexiones sobre la lengua nos conducirán a un análisis de las diferentes nociones de “estilo”, objeto de la estilística.

Someramente, puede decirse que las principales cualidades de la lengua son éstas:

- a) La lengua es algo material, un sistema de sonidos articulados, o de signos gráficos.
- b) Como sistema, la lengua tiene cierta forma generalmente aceptada por los que la utilizan.
- c) Los sonidos y los signos gráficos son símbolos. La lengua es el “vehículo” de un sentido, el instrumento del que se vale el hombre para la intercomunicación de sus ideas. Luego, de un lado, la comunicación es posible gracias a la forma generalmente aceptada de la lengua; es decir que el sentido de los símbolos es determinado por su posición en el “sistema” que es un idioma. De otro lado, la base esencial de la comunicación es la razón: la idea a comunicarse es formulada lógica-

mente de modo que el sujeto recipiente del acto de comunicación pueda captarla por medio de la misma razón. Así mismo, la lógica es también un "sistema generalmente aceptado". La facultad de pensar lógicamente es, en principio, común a todos los seres humanos.

- d) La lengua sirve al hombre para comprender el mundo, su mundo. El hombre no "posee" espiritualmente una cosa sino cuando tiene una palabra para denominarla. Esta facultad lo distingue del animal. Así afirma la sicología animal que son incapaces los animales de tener sentimientos graduados porque no pueden distinguir, mediante la lengua, un sentimiento de otro que le es muy parecido. La manera particular de comprender el mundo se basa más en elementos irracionales que en la razón: una misma cosa —o mejor, una que la razón reconoce ser la misma— es vista diferentemente por diferentes hombres. En cuanto la razón es algo general, la "manera particular de ver" de un hombre indica su individualidad, su "actitud" ante el mundo. (En alemán se habla de "Weltanschauung" —actitud filosófica, lo que propiamente quiere decir "manera de ver el mundo"). se revela por la lengua—. Esta, entonces, lo ayuda y la individualidad de un hombre, su "actitud", se revela por la lengua.— Esta, entonces, lo ayuda para poseer espiritualmente el mundo, y el modo como ejerce esta posesión expresa, a la vez, su "actitud".
- e) La lengua produce efectos, "impresiones" en el sujeto recipiente del acto de comunicación, oyen-

te o lector. Cada enunciación lingüística provoca una reacción: despierta emociones o recuerdos, causa asociaciones de ideas, etc.

- f) La lengua puede servir como "materia" para la creación de una obra de arte.

Estas seis cualidades de la lengua señalan sus seis aspectos principales:

- 1º—La lengua como serie de sonidos
- 2º—La lengua como vehículo de ideas
- 3º—La lengua como materia para la creación artística
- 4º—La lengua como expresión de una actitud
- 5º—La lengua como causa de impresiones
- 6º—La lengua como forma.

Por el momento, los tres últimos aspectos de nuestro esquema nos interesan particularmente porque con ellos es posible desarrollar tres teorías fundamentales del estilo, cada una de las cuales representa el intento de definirlo.

1º—La teoría de la expresión define el estilo como la expresión del alma, entendiéndose por "alma" o sea únicamente el "aspecto afectivo" o sea la totalidad síquica de un hombre ("la personalidad del autor"), de una época ("el espíritu de una época"), de un pueblo entero ("el ingenio de un pueblo"). Son interesantes, desde el punto de vista estilístico, sólo los fenómenos lingüísticos que, además del sentido lógico o racional de la comunicación, revelan algo psicológico, una emoción, un aspecto del carácter, una actitud.

2º—La teoría de la impresión sostiene un punto de vis-

ta inverso: el estilo no se define por su causa sino por su efecto. Hay dos efectos de la lengua: los "nacionales" producidos por el sentido lógico de la enunciación y los "estilísticos" que son los que obran de cierta manera en el alma del lector por encima del sentido lógico, o que influyen el sentido lógico de un modo especial. Cabe distinguir, por tanto, dos especies de elementos estilísticos:

- a) Los que son utilizados más o menos conscientemente por el autor para producir algún efecto; y
- b) Los que producen efectos estilísticos por la potencia inherente a la lengua de causar "impresiones".

En una obra de arte, el efecto estilístico es más fuerte que, por ejemplo, en un escrito científico. La intensidad del efecto estilístico podría, pues, ser un criterio para el carácter artístico o no artístico de un texto.

3º—La teoría de la forma no examina ni las causas ni los efectos. El estilo es la forma particular, "libre". La lengua tiene, como lo vimos, una forma que resulta de su ser "sistema" y que se impone necesariamente al que la utiliza. Esto, es la forma gramatical. La forma estilística, al contrario, no se impone porque no sirve en primer lugar para comunicar un sentido lógico.

Nuestra breve descripción de las tres teorías del estilo permite comprobar que no se refieren a tres cosas diferentes sino a una sola; pero que la examinan de tres ángulos diferentes. Sin embargo, algunos puntos importantes son comunes a las tres teorías:

- a) "Estilo" siempre se entiende como lo que es particular. Es la expresión de un individuo; "impresiona"

- de una manera particular; o es la forma específica.
- b) Por esto, debe existir la posibilidad de una selección entre varios elementos. Porque, cuando no hay sino una sola forma de expresar algo, se trata de una forma impuesta —forma gramatical— que tiene un interés para el gramático, pero no para el estilista. La noción de una selección es absolutamente necesaria para cada definición de “estilo”.
 - c) Las tres teorías permiten estudiar el estilo como posibilidad —la totalidad de las alternativas estilísticas disponibles para el que utiliza un idioma, o como realidad— el resultado de la selección efectuada. (Véase más adelante la caracterización de la “estilística de la lengua”).

Por consiguiente, ninguna de las tres teorías proporciona la única “correcta” definición. Cada una hace absoluto un aspecto de una cosa compleja y así identifica el aspecto a la cosa misma. En realidad, cada elemento estilístico es “forma” y “agente” o, en la mayoría de los casos, “forma”, “agente” y “expresión” al mismo tiempo; aun cuando, algunas veces, el elemento psicológico o el efecto no sean directamente visibles. El valor de estas teorías reside en que definen claramente y delimitan, uno frente al otro, los tres aspectos fundamentales del estilo: el “expresivo”, el “impresivo” y el “formal”, cada uno de los cuales forma un objeto especial de la estilística.

La estructura de la estilística

En el fondo, las tres teorías del estilo representan la estructura de la estilística. Sin embargo, la ecuación “teo-

ría del estilo = rama de la estilística" no es completamente correcta: en cada una de las ramas de la estilística —o de las "estilísticas" como diremos sencillamente— dos o tres teorías entran, según la unidad de su objeto, el estilo; de modo que una de ellas, más o menos, prevalece. Todavía tenemos que tomar en consideración otros dos criterios para que nuestra definición y nuestra estructuración de la estilística corresponda a la realidad: la actitud del estilista y el objeto que él se propone para sus estudios.

De esta manera, es posible hacer una primera distinción entre la estilística normativa y la descriptiva. Esta última se subdivide en "estilística de la lengua", "estilística del autor" y "estilística de la obra". La estructura general de la estilística sería pues la siguiente (se indica entre paréntesis, en el orden de su importancia, las teorías del estilo que determinan el carácter de las estilísticas respectivas):

LA ESTILÍSTICA NORMATIVA:

(teoría de la forma)
(teoría de la impresión)

LA ESTILÍSTICA DESCRIPTIVA:

1º La Estilística de la Lengua

(teoría de la impresión)
(teoría de la expresión)

2º La Estilística del Autor

(teoría de la expresión)

(teoría de la impresión)

(teoría de la forma)

3º La Estilística de la Obra

(teoría de la forma)

(teoría de la impresión)

(teoría de la expresión)

Siendo el punto de partida de la clasificación que antecede, la noción del estilo o la de sus tres teorías, ésta es, por tanto, deductiva. Una clasificación meramente empírica de la estilística como ciencia —a saber a partir de la literatura llamada “estilística”— no parece ser posible porque muchas veces los libros que tratan un tema estilístico, pertenecen a más de una rama de la estilística general. Y siendo deductiva, nuestra clasificación es necesariamente una simplificación. La breve caracterización que sigue de las cuatro estilísticas será, por consiguiente, una descripción de “tipos idealizados”

La Estilística Normativa

El “estilo” se define como “forma” y “agente”. Según su carácter normativo, esta estilística distingue entre la “buena forma” y la “mala” y, así, establece una norma: el buen estilo es la expresión justa, la obediencia a las reglas gramaticales y el medio eficaz en lo que al fin de la literatura se refiere. Este es doble: representar el tema

adecuadamente (recuérdese la antigua concepción de una Forma Ideal a la que el escritor, en su estilo, debe acercarse lo más posible) y ejercer una influencia sobre el lector (hágase memoria también de la igualmente antigua teoría de la "persuasión del lector" y de la necesidad de causar "placer" y de "instruir").

El fin de la estilística normativa es de coleccionar todo lo que puede utilizarse para realizar el buen estilo; de estudiar cada una de las posibilidades encontradas en vista de su valor estilístico y de clasificarlas para ponerlas a la disposición de los escritores. El buen estilo puede aprenderse. Es una técnica más que un don.

Antiguamente, la única concepción de la estilística fue la "normativa", que formó parte de la retórica. El buen estilo, entonces, se definió según el ejemplo de los grandes autores clásicos, es decir, de aquellos que más se hubiesen aproximado a la Forma Ideal. A pesar de que la antigua retórica como tal sea, al presente, generalmente rechazada por su demasiado rigor, la idea en la que se fundamentó no es falsa: el escritor siempre debe considerar el tema que quiera tratar y, con más o menos empeño, el auditorio al que desea dirigirse.

Hoy en día, la estilística normativa se contenta con un propósito más modesto. El dogmatismo de la antigua retórica no tiene ya vigor desde que se ha hecho patente la evolución estilística de la lengua; desde que se ha reconocido la importancia del individuo creador de la lengua; desde que el arte, en general, se ha individualizado. El ámbito, pues, de los textos modernos que enseñan el buen estilo lo conforman la indicación de algunos principios fundamentales para escribir bien, el poner de relieve ciertos ideales bastante generales como los de la claridad, de

la inteligibilidad, de la variedad o de la eufonía, y el dar consejos sobre la selección de las palabras, la largura de las frases o de los párrafos, sobre la composición, etc.

La Estilística de la Lengua

Los catálogos de los procedimientos estilísticos establecidos por la estilística normativa representan "estilos en potencia". La estilística de la lengua también examina las posibilidades estilísticas de un idioma. Pero lo importante es que ella no dicta sentencias de valor ni hace prescripciones. Es descriptiva.

Son igualmente importantes en la estilística de la lengua la teoría de la impresión y de la expresión, mientras que la de la forma sirve como base de la presentación de los resultados, no, en primer lugar, para la investigación misma. En un caso concreto, una de las dos teorías es normalmente predominante, según la definición que para "lengua" dé el estilista.

1º—Si la lengua es comprendida sobre todo como medio del que se vale el individuo para establecer un contacto con los demás individuos ("comunicación" en la acepción más extensa de la palabra), los elementos estilísticos constituyen diferentes maneras de establecer el contacto; por consiguiente, estos elementos tienen que ser estudiados en vista de sus efectos. (Prevalencia de la teoría de la impresión). Este tipo de estilística de la lengua se basa en una definición bastante estrecha del elemento estilístico y, por eso, en la práctica tiene menos importancia que el siguiente.

2º—Si la lengua, por el contrario, se considera principalmente como medio para comprender el mundo, las al-

ternativas estilísticas ofrecidas por un idioma representan diversas maneras de "ver el mundo" y así devienen expresión de "actitudes".

El material que se utiliza para estudiar las posibilidades estilísticas es muy variado: la lengua hablada y escrita, las hablas regionales y el idioma nacional. Además, el estilo puede estudiarse en un momento dado en la historia del idioma (estudio sincrónico) o en su evolución (estudio diacrónico). Otro criterio se constituye por el número de idiomas examinados: estúdiase un solo idioma o compáranse dos o más desde el punto de vista estilístico (estilística comparativa). Es también posible limitarse a la investigación estilística de ciertos aspectos de la lengua, por ejemplo de las imágenes o de las expresiones nominales.

El fin que cada uno de los tipos de la estilística de la lengua se propone es en el fondo el mismo: hacer resaltar las particularidades estilísticas de los elementos lingüísticos y, con eso, determinar su aplicación. Pues, no sólo es útil para los gramáticos (muchas gramáticas modernas atribuyen una gran importancia al aspecto estilístico), sino también prepara el terreno para las estilísticas que, examinando los mismos fenómenos que la estilística de la lengua, estudian, sin embargo, el estilo como realidad, a saber, la estilística del autor y la de la obra.

La Estilística del Autor

La suposición fundamental aquí es que el alma del autor se expresa en su estilo. La estilística del autor representa, pues, en primer lugar, la realización de la teoría

de la expresión: el autor, al escoger entre las posibilidades estilísticas dadas o al crear nuevas, se identifica a la actitud que el elemento estilístico presenta, lo que puede ser considerado como la expresión de la actitud del autor.

No obstante, hay que hacer dos restricciones importantes: el alma del autor no se expresa en su totalidad en el estilo; es más extensa que éste. Por otra parte, el estilo es más extenso que el alma del autor: frecuentemente, factores no propiamente psicológicos contribuyen a determinar la selección estilística; como por ejemplo, el sentido de la enunciación, el esfuerzo de realizar ciertos ideales estilísticos, el gusto dominante de la época, o ciertas exigencias (estéticas, morales, etc.) de un público particular. Ahora bien, en un caso concreto, la totalidad de estos factores y la importancia relativa de cada uno de ellos son desconocidos. Es por esto que la estilística del autor, hoy en día, no es ya una "psicología estilística" sino una "estilística psicológica" que no se propone en primer lugar demostrar el carácter del autor como hombre, pero sí como autor.

La finalidad es comprender y describir la personalidad del autor y poner de relieve su originalidad. El estilo en su forma más pura es el producto de la fuerza creadora del individuo en el dominio de la lengua: el genio no vacila en rechazar lo que es usual si cree que no podría expresarse por medio de los elementos generalmente utilizados. Es por eso que son las desviaciones que interesan particularmente al "estilista del autor", quien define el estilo como "excepción con respecto a la norma": las excepciones muestran, lo más directamente posible, el acto de la creación lingüística y permiten, de esta manera, determinar las particularidades psicológicas que residen en su ori-

gen: una particularidad lingüística refleja una particularidad síquica.

El método que aplica la estilística del autor consiste en reunir todos los fenómenos que llaman la atención, estudiarlos en vista de su valor síquico-expresivo y tratar de descubrir en ellos una cierta unidad de sentir y de pensar, la cual serviría como clave para la personalidad del autor.

Otra forma de investigación es también la siguiente: no se busca en el estilo el estado psicológico del autor, sino directamente sus facultades artísticas. La estilística del autor se aproxima, con este procedimiento, a la de la obra, con el riesgo, no obstante, de no captar la obra misma íntegramente. Orientándose hacia el autor, no examina sino los fenómenos estilísticos que permiten, de la mejor manera, demostrar su arte; o sea, aquellos que son los más sorprendentes o los que el autor emplea conscientemente para lograr algún efecto especial: defínese, a veces, el "arte del autor" como la totalidad de los medios que éste posee para ejercer una influencia sobre el lector (teoría de la impresión).

También puede hacerse el ensayo de estudiar un autor primeramente desde el punto de vista formal: ¿cuáles son los elementos formales, característicos del autor? Como tal, la estilística del autor se aproxima mucho de la de la obra, como veremos más tarde, e incluso puede considerarse como el fin al que ésta lógicamente conduce, la conclusión de investigaciones de las diferentes obras de un autor.

Unida a la biografía, la estilística del autor constituye lo que podría llamarse el "estudio del autor" que relieva ciertos procedimientos de la creación literaria, por ejemplo, el tránsito de lo que es vida a lo que es arte; y ade-

más trata de interpretar a un autor particular como partidario de tal o cual escuela, como expresión de su época o del ingenio del pueblo entero; labor que es un valioso e importante aporte para la historia de la Literatura.

La Estilística de la Obra

Para la estilística del autor, la obra es un producto cuya causa debe ser descubierta. Mas, para la estilística de la obra, esta es algo dado que precisa un estudio en sí.

Obsérvese que una obra literaria tiene, a veces, un efecto que el autor no quiso producir; o que el efecto persiste aún después de la muerte del autor: la obra tiene su propio efecto, tiene también su propia "actitud" cuya expresión es el estilo. La obra, en principio, es independiente del autor, se separa de él en el momento de su entrega al público. Modificaciones o retoques posteriores a su primera publicación producen diversas versiones cada una de las cuales es independiente, aunque una de ellas pueda ser artísticamente la más perfecta. Una reflexión sobre algunos aspectos de la naturaleza de la obra de arte nos permitirá descubrir las razones de su autonomía.

Una obra artística no es una simple imitación de la realidad. De ésta no muestra sino algunos aspectos, o la juzga según ciertos criterios: es una simplificación y una profundización. Por tanto, la obra de arte es "radical".

Mas, la obra es también una "realidad", otra realidad, autónoma, viviente por sí misma. Es un mundo organizado que, para su ser, no necesita apoyarse en la realidad exterior a él. Esto no obsta para que haya grados de autonomía: un poema lírico, por ejemplo, es más autónomo, es decir, es más independiente de la realidad ex-

terior que una novela social y ésta, a su vez, lo es más que una sátira que ataca un objeto muy concreto.

La autonomía de una obra literaria y su ser "cosmos", mundo ordenado, se basan en tres factores principales; el primero de los cuales es la imaginación: los elementos con los que se construye "el mundo de la obra" son tomados de nuestro mundo real (acontecimientos, experiencias, ideas, etc.). De lo contrario, el lector no tendría acceso al mundo ficticio creado por el autor. Ahora bien, estos elementos básicos son combinados por la imaginación de suerte tal que surge una nueva realidad. En este sentido, toda obra de arte literario pertenece a la ficción. El segundo factor es la lengua misma que sirve como material para la creación de una realidad que, existiendo materialmente en palabras únicamente, es independiente de la realidad física. Porque la lengua tiene el poder de evocar en el hombre la imagen de objetos o de situaciones. Los tres vocablos "el hombre", "el perro", "morder" representan; cada uno cierta noción. Luego, por medio de procedimientos lingüísticos —para nuestro ejemplo, el uso de la preposición "a" como partícula de declinación y la conjugación— se puede formar con las tres palabras independientes una situación compleja, algo nuevo e inteligible por sí mismo: "el perro muerde al hombre" o "el hombre muerde al perro". En la obra artística esta potencia de evocación es particularmente intensa porque la lengua es el material de trabajo del hombre-creador. El tercer factor, en fin, que contribuye a la autonomía y a la creación del "cosmos" de la obra es la composición del todo, la disposición organizada de las diferentes partes.

Estos tres factores corresponden a otros tantos planos

de la obra literaria en los que se realiza la forma, a saber: el del contenido, el de la presentación o composición del todo y el de la lengua. Entonces, crear una obra artística equivale a dar una forma que se distingue de la realidad física porque la realidad artística es más intensa desde el punto de vista de la substancia de ideas o del contenido en general tanto como desde el de la forma; pues, cada detalle de una obra de arte tiene su sentido y su razón de ser en relación con el todo, está unido a la totalidad de todos los otros detalles. De la misma manera, este "cosmos" también obedece a sus propias leyes y tiene sus propias dimensiones que el lector acepta aun cuando no sean conformes, del todo, con las del mundo físico: el arte, en principio, está más allá de la cronología, de la causalidad, del espacio. El arte es una ilusión. Explícase su ser "realidad autónoma" pese a su carácter ficticio o más bien gracias a este mismo carácter.

La obra de arte es pues, a la vez, un esfuerzo para captar y comprender el mundo en que vivimos y para crear otro, distinto. De esta dualidad del arte nacen las teorías metafísicas que tratan de explicar su función en la vida del hombre. Como por ejemplo, la teoría muy antigua de la "catharsis" o aquella otra que considera la actividad artística como el ensayo del hombre de vencer su destino por la oposición de su propia solución idealista a la realidad de los hechos.

El grado de la formación de la obra puede servir como último criterio del valor artístico —estético de la obra. No obstante, ésta no preocupa ya directamente a la estilística de la obra, tal como la entendimos nosotros, porque ella es, en primer lugar, descriptiva.

Cada obra es, en el fondo, única a pesar de las afimi-

dades que existan con otras del mismo autor, de la misma época, de la misma escuela, etc. Y siendo única, la obra no precisa ser "explicada" por sus causas, sino ser comprendida como creación artística: captar su individualidad merced al estudio de la forma, demostrar, si es posible, los principios de orden que la rigen, esto es, en suma, el fin de la estilística de la obra. "Estilo", aquí es "la forma entera de la obra", es decir, tanto la "forma interior" aquella que es la inherente al contenido, como la "forma exterior" que es la de la presentación y de la lengua. (Adviértase que la teoría de la forma se encuentra, de este modo, ampliada porque no considera únicamente el elemento estilístico particular, sino que abarca al estilo en su totalidad).

Podría entonces presentarse la objeción que la noción de "forma única" es incompatible con la de la norma tal como aparece en la noción del "género". No obstante, la contradicción no es sino aparente, porque la forma general existe como idea y deviene, realizándose forma particular. Desaparece la norma en la forma concreta, determinándola de una manera general.

De la definición de la obra literaria primordialmente como algo artístico resultan los principios fundamentales de la estilística de la obra. El estudio de una obra literaria y de cada elemento estilístico puede conducir al autor, última causa de la obra: la individualidad de la obra señala la del autor; y su autonomía existe merced al espíritu creador del autor... Pero, a raíz de esta individualidad y de esta autonomía, el estilista puede también, por decirlo así, colocarse al interior de este mundo que es la obra, sobre todo la novela, y tratar de describirlo y de comprenderlo por medio de las "informaciones" que hay en él;

tanto como el físico trata de comprender y describir el universo y la tierra sin considerar a su creador. Así, para explicar un elemento estilístico, recurrirá por ejemplo a la "situación narrativa" con preferencia al "ingenio del autor". Esta actitud del estilista la llamaremos "actitud del lector" en oposición a la "actitud del crítico". Tal actitud exige una espontaneidad ante la obra y una simpatía que observa, constata todo lo que pertenece al estilo sin dictar, en primer lugar, sentencias de valor. Pues, el primer objeto de la estilística de la obra no es atribuir a cada obra su posición en un sistema (histórico, estético, etc). Sino aprehender su forma tan integralmente como sea posible: éste es el sentido más profundo del término "descriptivo".

Las cualidades de una obra de arte se manifiestan al comienzo en forma de impresiones las que son los efectos producidos por la obra en el "alma" del lector. Estas primeras impresiones que se van adquiriendo en el transcurso de la lectura, son complejas porque se refieren al mismo tiempo a la forma y al contenido, cuya unión es la "atmósfera" de la obra, o del capítulo, etc. La forma o el estilo llega al lector, de ordinario, de una manera indirecta, es decir como forma de lo que es enunciado. El efecto directo del estilo es más raro. Se produce cuando se utilizan procedimientos estilísticos que no se relacionan en primer término con el contenido o que son extraordinarios, como por ejemplo el "zeugma" o cuando el autor se presenta como cronista. Para estudiar la forma misma, el estilista frecuentemente tiene que separar el efecto de la enunciación como tal del efecto propiamente estilístico que es su "valor". Para descubrirlo, hay que preguntarse "¿cómo es?", "¿cuál es?": ¿Cómo es tratado el tema?,

pregunta que conduce al estudio de la forma del contenido. ¿Cómo es presentado el contenido, la acción, etc.?, pregunta, esta otra, que nos lleva al estudio de la presentación. ¿Cuáles son los medios lingüísticos que se utilizan para el desarrollo del tema, para evocar la atmósfera, etc.?, cuestión que se refiere al análisis de la forma de la lengua. (Aquí se aproxima la estilística de la obra a la del autor; pues, la pregunta ¿Cómo ha tratado el tema el autor? casi equivale a inquirir por la forma misma de la obra: pregunta y respuestas, con las obvias restricciones semejantes, pero diferentes en la dirección que toma el estudio).

La impresión, por tanto, desempeña un papel de gran importancia en el estudio de la literatura en general y en la estilística de la obra en particular. Para ésta, la impresión es la base del estudio metódico que consiste en descubrir los elementos estilísticos que han producido la impresión (teoría de la impresión). Este descubrimiento es la verificación de la impresión, es el esfuerzo de captar con la razón las cualidades del estilo que han sido sólo "sentidas" hasta ahora.

Sentado lo anterior, la espontaneidad es la exigencia más elemental para el trabajo del estilista. Sólo cuando está libre de cualquier opinión preconcebida sobre lo que va a estudiar, su espontaneidad es completa, y la impresión puede considerarse como conocimiento hipotético de una cualidad estilística de la obra, y servir como base de estudio.

"Estudio de la forma" o "descripción" no significa que la estilística de la obra se limite a la constatación de ciertos elementos formales. De ser así, no tendría un sentido sino en el caso de que cada elemento formal tuviese un

valor estilístico a priori, fijo y definido. Pero esto no es el caso: el valor estilístico particular es determinado, al menos teóricamente, por la totalidad de los demás elementos. Siguese que cada elemento formal debe examinarse en vista de su valor expresivo, impresivo y artístico como parte de un conjunto y, al revés, como determinante del estilo entero de la obra.

Esta preocupación, la búsqueda del valor estilístico de los elementos formales, llamaremos "interpretación estilística". Ahora bien, porque la impresión es normalmente producida por algunos elementos estilísticos y, al mismo tiempo, es afectada por el sentido de la enunciación, es factible que la interpretación demuestre las relaciones mutuas que hay entre los diversos elementos de la forma y entre los diferentes planos en los cuales ésta se realiza, y también es posible poner de relieve la unidad del estilo. Además, con este procedimiento, el estilista adquiere un acceso directo a la substancia de las ideas, al mensaje de la obra.

A la interpretación estilística puede añadirse una "explicación estilística": la averiguación del motivo que explique la presencia de un elemento particular. Esto conducirá, directa o indirectamente, al mensaje de la obra.

Es otra cosa la "interpretación del mensaje" que considera solamente lo que la obra quiere decir. Su razón de ser reside en que el mensaje queda muchas veces bastante oscuro, y además no permanece idéntico en el curso del tiempo, aunque la obra, por sí misma y objetivamente, no cambie. El mensaje no tiene existencia para la humanidad sino en cuanto es comprendido por un hombre individual. Pero lo que un hombre particular toma como su contenido o su significación, depende en gran parte de

su individualidad misma. Explícanse así las diferentes interpretaciones que existen de las más grandes obras literarias. La interpretación del mensaje considera a la literatura como una entre otras maneras posibles de tratar los grandes problemas del hombre. La historia de la literatura refleja, para ella, la historia de las inquietudes de la humanidad.

La estilística de la obra difiere de esta "interpretación del mensaje" en tanto que estudia principalmente la forma. No obstante, no debe por ello descuidar el estudio del contenido material e inmaterial. Para evitar el peligro de un formalismo estéril, precisa tomar también en consideración el contenido. Porque éste, al ser lo que "llena de la forma" (si cabe la metáfora) o lo que es formado, constituye la última razón estilística de la forma particular. El estilo, unión de la forma interior y de la exterior (en el sentido definido antes) representa la unidad de la obra de arte.

La estilística de la obra, cuyos principios fundamentales quedan brevemente descritos, puede conducir, de manera más directa que ningún otro estudio, al centro mismo de la "ciencia de la literatura", es decir a la obra literaria particular como creación artística.

Resumen:

1.—El campo de investigación de la estilística de la obra es más estrecho que el de la estilística de la lengua. Mientras esta última estudia casi todos los fenómenos lingüísticos como elementos estilísticos en potencia, la estilística de la obra estudia el estilo como algo realizado y,

por tanto, necesariamente sólo una parte de la lengua. Además no se interesa ella sino en los elementos estilísticos típicos. De gran importancia es el criterio de la frecuencia. De otro lado, su campo de investigación es más extenso en el sentido de que su definición del estilo es más general que la de la estilística de la lengua.

2.—En comparación con la noción básica del estilo que tiene la estilística del autor (estilo=desviación), la de la estilística de la obra es más extensa: la sola frecuencia de una forma estilística usual puede inducir al estilista a su estudio. Es más extensa, además, en otro sentido: la estilística del autor se basa principalmente en la teoría de la expresión, la de la obra, al contrario, de las tres teorías del estilo: la teoría de la forma es más importante porque la noción de "forma" hace posible el acceso al carácter artístico de la obra. La teoría de la impresión importa, sobre todo, para el método; y la de la expresión, en fin, permite determinar las grandes unidades estilísticas tales como la atmósfera, la actitud de la obra, y, si la hay, la idea dominante. La estilística del autor, a su vez, es más extensa en el sentido de que no se limita a la investigación de una sola obra, sino que siempre se propone el estudio del autor, creador, frecuentemente, de muchísimas obras.

3.—Las tres estilísticas descriptivas no son completamente independientes la una de la otra. Las interdependencias, al contrario, son numerosas: la estilística de la lengua es la base tanto para la del autor como para la de la obra. Y, en ciertas condiciones, la estilística de la obra necesita los resultados de la estilística del autor, la cual, al revés, se vale de los de aquella.

4º.—Como estudio de la forma, la estilística de la obra debe tomar en consideración los datos cuantitativos del

texto, pero siendo indispensable la evaluación estilística de los elementos formales y siendo tan importante el fondo como factor estilístico, esta estilística es esencialmente un estudio cualitativo y, por eso, sujeta a una cierta subjetividad.

La estilística como "ciencia"

Como acabamos de ver, el estilo —objeto del estudio de la estilística— no es "materialmente" autónomo, como lo es el objeto de las ciencias históricas frente al de la biología, por ejemplo. El estilo es más bien un aspecto de algo estudiado por otras ciencias (estilo = aspecto de la lengua y del texto): el dominio de la estilística es parcialmente idéntico al de otras dos disciplinas, la lingüística y las letras. Por ello, han concluido algunos autores que la estilística es parte de la lingüística general, otros que es parte de las letras.

Además de no constituir un objeto autónomo de estudios, el estilo parece ser variable en sí mismo; pues, unas veces aparece, sobre todo, como expresión, otras como impresión, otras finalmente como forma, lo que podría dar razón para negar a la estilística la cualidad de "ciencia".

Los hechos sobre los cuales se basa este argumento son, sin duda, objetivamente existentes, pero las conclusiones no nos parecen concluyentes. No se hace la distinción entre las diferentes ramas de la estilística. Se puede decir que la estilística de la lengua es parte de la lingüística general, que la de la obra forma parte de las letras; pero si se dice que la Estilística es parte de la Lingüística o de las Letras, se incurre en un error. El hecho mismo de la existencia de algunas disciplinas estilísticas prohíbe in-

oluir la Estilística en esta una o aquella otra ciencia, a condición, naturalmente, de que constituya, a pesar de su división en varias disciplinas, una unidad. Ahora bien, la unidad de la estilística reside en la unidad de su objeto, el estilo; como la unidad de la lingüística radica en la unidad de su objeto, la lengua. A raíz de esta unidad, que hemos tratado de demostrar, la estilística se distingue a la vez de la lingüística y de las letras. En este sentido, es una ciencia independiente. Sin embargo, admitamos que no es tan autónoma como estas dos ciencias, sus vecinas, porque su autonomía se basa en un "aspecto" y no en un objeto de estudio "materialmente" independiente. La estilística es más bien una ciencia auxiliar, comparable a la estadística, por ejemplo, que también estudia objetos diferentes bajo un aspecto particular.

La posición intermedia entre la lingüística y la "ciencia de la literatura" atribuye a la estilística una importancia capital: ella constituye el vínculo entre las dos disciplinas separadas por tanto tiempo. Su unión, exigida hoy tanto por los lingüistas como por los literatos, será posible gracias a la estilística por su carácter de "ciencia auxiliar".

HELENA SASSONE

LA CRITICA DE LA CRITICA

Se observa en nuestros medios una subestimación general de la crítica, justamente en momentos en los cuales, se viene produciendo una suerte de renacimiento de la misma, en otras literaturas; a la vez y junto a ese modo de descrédito, dos o tres nombres actualizan en Latinoamérica el fenómeno crítico, como suceso paralelo a una narrativa, cuya novedad exige adecuado emplazamiento. Y como síntoma, sin duda, de la madurez que está alcanzando, en el contexto general de su historia, la literatura latinoamericana.

¿De dónde procede esa circunstancia paradójica, que de un lado escatima el crédito a los críticos, y de otro, propicia su enclave literario? A mi juicio es un fenómeno de desigualdad de valores: junto a la rémora de vicios heredados, coexiste el espíritu de rebeldía propio, que tiende a la ruptura con toda cojera mental y a cultivar su propia manera, en la búsqueda de lo original y dentro de una au-

téntica conquista. La proliferación excesiva de poetas y narradores, con su corte de críticos espontáneos y de improvisados antólogos que indiscriminadamente suman nombres, guiados por lo cuantitativo, es causa de confusión valorativa; el público lector actual, más informado, no está dispuesto a dejarse convencer por un criterio, que ya no se le escapa, es de grupo. Tengo el convencimiento de que los falsos críticos, son culpables de la retirada paulatina de nuestro público, de la lectura, y, en todo caso, culpables de no haber tenido la suficiente capacidad para llevar, a ese público que catalogan de indiferente, hacia la lectura.

Es tónica general que, al hacer crítica de la crítica, se tomen dos caminos opuestos: o se la despoja de todo valor creativo, o se le adjudica un rango científico. En ambos casos se halla descentrada del marco literario. Pero se sabe que la crítica literaria consiste, fundamentalmente, en el estudio de los métodos a seguir en una obra literaria: poema, narración, drama o ensayo crítico, o en el análisis de las formas ya aplicadas. En el sentido primero, del estudio de los métodos, todo texto normativo es crítico, al establecer un criterio de estructuras y supone el sometimiento, al ritmo de la razón, de la fantasía. En períodos literarios de subversión creadora, en que la norma es la antinorma, todo criterio regulador es visto con desprecio. Pero sin una elemental conciencia crítica no hay creación posible, y no hay posible reconocimiento de creación, sin crítica. Por esta causa, toda crítica que no se acomoda a una literatura y toda nueva literatura que no concibe su crítica, la adecuada a su registro de novedad, están llamadas a desaparecer.

La lectura de Marcel Proust nos reafirma en estas ele-

mentalidades; consideremos, por ejemplo, la crítica ejercida por Proust, precursor de críticos como Thibaudet, Charles Du Bos y Ramón Fernández, quienes publican en N. R. F. Releamos *Contre Sainte-Beuve* y veremos, que todo ese ritmo suelto de tiempo, toda esa narrativa que puede andarse y desandarse como la proustiana, tiene su origen en una reflexión crítica sobre el acto de escribir; pero la meditación sobre este hecho, tan pronto da lugar a la obra como es fruto de ella; así, que no digamos más, que la crítica no es creadora, pues lo es, cuando parte del autor hacia la obra, como, partiendo de la obra, reconoce a un autor y da nacimiento a otro. Georges Poulet hace las siguientes manifestaciones: "Un conocimiento general de la literatura, una captación desinteresada de ésta en su fundamento propio, debe preceder a la obra proyectada. Al menos, ése es el objeto primero que se asigna Proust; por la crítica, por una comprensión crítica de la literatura, el futuro autor se eleva hasta su estado de espíritu a partir del cual espera que la actividad creadora literaria, de cualquier especie que sea, se hará más justa, más verdadera, más profunda. (*) "El acto de escribir supone el descubrimiento previo de la literatura, a su vez basada en otro acto, el acto de leer".

Las tendencias aludidas, aquélla que despoja a la crítica de creatividad, y aquélla otra, que le atribuye un valor científico, implican dos actitudes erróneas y antiliterarias, nefastas en el lector no especializado. La infravaloración y la supervalorización que entrañan una y otra, crean campos de confusión que apartan a la crítica de su desti-

(*) Los subrayados son míos.

no orientador e interpretativo. Ni considerar la crítica como una reacción de laboratorio, ni catalogar al crítico como a un copista, pues el lector muy sensible que se supone deba ser todo crítico dotado para su cometido, no sólo dará con las claves de la obra a considerar, sino que desde sus propios ángulos de observación, descubrirá y recreará mundos que tal vez, al propio autor escaparon. Considerar los vicios capitales de la crítica profesoral, y no de la crítica literaria, que es muy otra cosa, como veremos más adelante, es el propósito que se persigue en estas páginas.

Plantear una criticología a fondo va mucho más allá de considerar las fallas de la crítica profesoral, también llamada crítica erudita, habitualmente sobrecargada de datos que, apartando de la obra, sólo demuestran los conocimientos del crítico. Va más allá de la necesaria clasificación de las diferentes corrientes críticas y de valorar si éstas son funcionales desde el punto de vista de la obra a considerar ya como objeto de comunicación que ha logrado una independencia existencial, ya como objeto de arte. En realidad una crítica de la crítica tendría que preguntarse cuándo y por qué nació la crítica; cuál sería la crítica adecuada en tiempos que tienden al cultivo de los "mass-media" y en que los medios de comunicación atacan todos los sentidos del hombre, y por último, qué finalidad estaría llamada a cumplir la crítica dentro de la progresión cultural, aparte de emitir un juicio o de interpretar determinada obra. Porque hasta la fecha, una revisión de la historia general de la literatura nos reafirma en la convicción de que la crítica siempre ha sido corta de vista; cuánto más, ha hecho de portera, con lo cual ratificamos su necesidad, el papel activo que le re-

conocimos en párrafos anteriores, a la vez que declaramos su ineficacia para preconizar los cambios de rumbo en las letras. La crítica, ante los movimientos de avanzada, siempre ha observado al principio una gran desorientación, porque le han tomado de sorpresa. Y precisamente, lo que se pretende, al asignarle una finalidad dentro del desarrollo general de la cultura, que vaya más allá del juicio de valor o de la interpretación de una obra concreta, es, su capacidad de preconizar, de avizorar el aire de novedad que se avecina, y no, que al encontrarse ante una obra sin precedente en la literatura, en las formas y estilos retóricamente reconocibles, muestre una desorientación semejante al del más ignaro lector. La crítica, jamás fue vanguardista, al menos hasta hace unos veinte años, y no lo fue por esa su naturaleza de someter al orden del juicio todo cuanto se proyecta; incluso, cuando a causa de su sentido de la supervivencia, surge a explicar un movimiento de vanguardia, lo hace tratando de organizar lo caótico mediante el discurso. En realidad, el crítico es la conciencia del escritor. Le aconseja a priori en su silenciosa interioridad, y a veces, escoge el camino de la subversión; esto en cuanto al crítico que hay en todo escritor, por lo que yo diría que la escritura es el fruto de una crítica, o cuando más, de una lectura crítica. A posteriori, es el crítico profesional quien pontifica y declara fuera de orden la creación insólita, o más penetrado de su misión en la literatura, comparte con ella su destino de innovación y la explica. En realidad, el destino de la verdadera crítica es interpretar, explicar, y esta explicación ha de ir más allá de la obra, en adopción de una actitud futura, no pretérita como suele ser habitual, a fin de ver a lo lejos

el panorama de las letras, y no sólo poder propiciar la novedad, sino recibirla en su medida justa.

Averiguar cuándo nació la crítica, nos llevaría a la indagación histórica, lo cual desbordaría los límites y propósitos del presente ensayo. En los fines que me propongo, en la tarea, que no me atrevo a denominar, epistemológica (pues no creo que la crítica sea una ciencia), únicamente se intenta catalogar las corrientes críticas actuales y considerar su eficacia práctica, en el sentido orientador y clarificador. Las inquietudes formales, la profusión de técnicas observadas en la nueva literatura, requieren de una nueva crítica, y así es cierto que ésta ha innovado de manera insospechada sus procedimientos, no lo es menos que a veces se aparta, en su subjetivismo interpretativo, de las realidades temáticas. Y si la crítica no enmarca la materia concreta de la obra literaria, no la sabe mondar y ofrecer desbrozada al público lector de tipo medio, ya que el especializado está menos necesitado, o no lo está, de explicaciones, entonces ¿para qué la crítica? y sin crítica ¿para qué la literatura? Pero la literatura surge de una necesidad de explicación del yo y del mundo, y de esa necesidad de la literatura, surge la crítica. O más bien de la necesidad interior de la crítica, entendida como reflexión y conocimiento, nace la literatura, en un principio, oral. Hasta que el pensamiento, mediante el acto de la comunicación, no tiene eco en otro pensamiento, es un puro pensar, algo ignorado; pero la participación distingue al ser humano y participación es la literatura oral o escrita, y esa confrontación de juicios que se sigue de toda participación, es la crítica. Por ello, y en contra de la convicción general, que le atribuye a la crítica un nacimiento condicionado, un papel secundario, yo pienso

que la crítica es anterior a la literatura, si es que hemos de seguir separando a una de la otra. En la frase de Marguerite Duras antes mencionada: "La escritura es un fenómeno de lectura interior", yo haría las siguientes sustituciones: la literatura (oral o escritura) es un fenómeno de crítica interior.

la práctica de la crítica desarrollada en un plano universitario, con juicios de valor retórico, ciertos comparativismos, histórica, y desentendida generalmente del significado de los símbolos, es la forma aún más difundida y difícil de erradicar; atenta al dato, a situar la obra según una clasificación conservadora de los géneros literarios, a negar lo que escapa a la norma, suele ser una crítica miope, cuando no destructora.

Interesa considerar con algún detenimiento la forma en que se produce este tipo de crítica, a causa de su frecuencia en literaturas como la italiana, la española y la latinoamericana, es decir todas aquellas que guardan entre sí ciertas similitudes, por razones lingüísticas, históricas y hasta temperamentales. Esta crítica universitaria, a la que también denomino profesoral y que se estudia sin duda entre los diversos géneros literarios, es generalmente una crítica situacional, comparativa, que fija al autor y a su obra en una época precisa; crítica histórica y normativa, pues que se auxilia de disciplinas como la retórica, la poética y la historia, suele ofrecer una lección sobre parecidos y diferencias, da un juicio de valor guiándose por lo establecido, pero no alcanza a penetrar la obra del escritor genial, porque desborda su época. En suma, el crítico que se limite a un tiempo conocido, que indaga resonancias en la literatura del pasado, que busca dentro de una obra nueva, si se ajusta al género literario anun-

ciado, se está apartando de la necesidad de identificar a un ser concreto: la obra literaria recién nacida. De otro lado, se observa una tendencia general de los géneros literarios tradicionales, a invadirse sus propios campos; tratan de disolver sus límites territoriales, en un deseo de ampliar imágenes, de romper contra toda restricción expresiva. El profesor universitario es el primer sorprendido por una proliferación literaria que carece de clasificación, de línea reconocible, por instinto, se opone a todo aquello que no aparece definido en sus textos. ¿Es entonces, aconsejable, proseguir en una crítica de corte profesoral, en estos momentos de innovación, de subversión de formas, y exponerse así a la incomunicación, a la ruptura entre creador y público? Indudablemente esta crítica está desclasificada frente al aspecto interpretativo; le interesan las fuentes ajenas a la obra en sí y no está dispuesta a descubrir sus claves. Esto no significa, que esta clase de crítica, también erudita, deba desaparecer; no es crítica literaria porque no es creadora, no recrea el verdadero espíritu de una obra; pero es investigativa, tiene método en cuanto a la clasificación del pasado literario, echa las bases del saber, aunque no del crear, "sirve a un tiempo de fundamento indispensable y de parapeto a las diversas críticas de interpretación contemporáneas". Esta crítica puede ocuparse en la organización de una obra inédita de algún autor del pasado, en bibliografías, en publicación de correspondencia, en clasificación de obras anónimas u organización de póstumas. En investigaciones biográficas, en el estudio de las fuentes y de las influencias literarias; pero jamás sabrá leer en las angustiadas muecas del escritor de hoy.

Antes de seguir adelante y en vista de que los más no

tables críticos suelen ser profesores (Gérald Antoine es profesor de la Sorbona y crítico; Douhrovsky, Profesor en la Universidad de Nueva York; Genette, Adjunto de Literatura Francesa en la Sorbona y profesor de conferencias en la Escuela Normal Superior de París; Paul de Man, Profesor de la Universidad de Zürich y de la Cornell University; Anderson Imbert, pertenece al Department of Romance Language de Cambridge; Ricardo Gullón, es Profesor de Literatura en la Universidad de Texas; etc., etc.); ante esta lista de críticos sobresalientes, se impone agregar algunas aclaratorias, por obvias que sean. La crítica profesoral, que también podía ser denominada pedagógica, es una suerte de crítica de aula, más investigativa y escolástica, que literaria; suelen hacerla aquellos que se quedan únicamente en eso, en profesores, capacitados para repetir y no para inventar. Huelga añadir que a ese espíritu profesoral que preside esa clase de crítica ya descrita, se adhieren muchos que no son profesores, sino, críticos aficionados, y cuya presencia no podemos eludir, dada su abundancia entre nosotros. De otro lado, una criticología no puede ignorar la existencia de lo que pasa por crítica; el carácter de las recensiones, de las reseñas bibliográficas de los periódicos, por el hecho de ser éstas las de más fácil acceso al público medio, el más abundante y el más necesitado de orientación frente a la nueva literatura; esa crítica que se caracteriza por su facilismo y su compromiso personal, que ignora la obra importante y se solaza en alabar mediocridades de amigos; en realidad, con razón o sin ella, la práctica de resolver la crítica según un juicio de valor administrativo, pertenece al pasado. Y resolver el comentario a determinada obra condenando lo que escapó al análisis, supone un delito: se

desorienta al lector, se le aparta del libro, supone una suerte de destrucción sin causa.

Una crítica de la crítica actual debe inquirir sobre la clase de crítica a realizarse, quiénes deben ejercerla y a quiénes dirigirla. ¿Las nuevas corrientes críticas, desde el formalismo ruso hasta el activo estructuralismo de hoy, del que Barthes ha dicho que es de las cuatro grandes filosofías que inspiran la nueva crítica, llamada también crítica de interpretación o crítica ideológica: el existencialismo, el marxismo, el psicoanálisis, el estructuralismo, cumplen las necesidades, las exigencias críticas de este instante? Cuando llegemos a analizar estas corrientes, juzgaremos de su eficacia. Antes sin embargo, me gustaría establecer una clasificación de la crítica que permitiera el estudio de sus constantes y variantes; comprobar si en el contexto general de la historia de la literatura, los movimientos que periódicamente la han atravesado, con carácter regresivo o reactivo, han afectado también el género crítico. También sería de interés considerar las influencias de la crítica (si las ha tenido), sobre el público lector, sobre la conducta y sobre el estilo. ¿En algún momento ha desempeñado un papel ductor?

Dentro de las grandes subdivisiones que presenta la crítica, ésta se divide prácticamente en dos, si atendemos tanto al criterio básico del que parte, como a los métodos aplicados. La crítica erudita y la crítica intuitiva, sin que por ello, se descarten en ambas la erudición y la intuición; en realidad, se clasifica por la que predomina. La crítica universitaria está comprendida dentro de la crítica erudita; ésta suele ser formalista, descriptiva y valorativa. La crítica intuitiva, también impresionista, es una crítica de vivencia o subjetiva; suele moverse más en el plano inter-

pretativo que en el valorativo, o por lo menos su valoración, es de una naturaleza muy diferente a la del erudito. La crítica de interpretación, fundamental tendencia de la llamada "nueva crítica", que intenta el acercamiento a la obra literaria, suele ser una crítica libre y creadora, que labora los temas de su texto sobre los temas de la obra a considerar. Esta crítica, la que a mi juicio debe hacerse hoy, en palabras de Doubrovsky "postula de común acuerdo (el único acuerdo) la primacía absoluta de la obra y reclama una comprensión autónoma de lo escrito". Es importante no perder de vista que, esta crítica de interpretación, por realizarse dentro de las corrientes de la nueva crítica, integrada por mentes informadas, que antes aplican el conocimiento que la intuición, no entra en absoluto en el concepto de crítica intuitiva, y que al ocuparse de problemas de semántica y lingüística, está más cerca de la crítica, erudita sin parecersele en sus fines. La crítica intuitiva es en mi opinión, aunque a veces acierte, la menos solvente, en cuanto a sus juicios; es la más creadora y la menos crítica. Otras críticas que se auxilian de determinada disciplina o en las que predomina una materia dada, de ella toman su nombre. Y así se produce la crítica histórica, que sólo atiende a la referencia temporal, a la finalidad creadora con la época y a sus posibles influencias; la crítica sociológica, trata de hallar la razón del arte en las circunstancias de una sociedad dada; la orientación sociologista culmina con Plejanov, quien fue seguido muy de cerca por Arnold Hauser y Antal, quienes en la estética occidental defendieron ese punto de juzgamiento de la estética. El sociologismo dentro de la estética marxista no tuvo una orientación únicamente teórica: le seguía la práctica artística, que todo lo

reducía al realismo académico. La crítica psicológica, cuyo juicio se basa en las reacciones de los personajes; la biográfica, que interpreta la obra en forma totalizante, mediante el conocimiento previo de la vida del autor (Rodríguez Monegal la encabeza este tipo de crítica en nuestro continente). En fin, dentro de estas críticas tradicionales, muchas serían las denominaciones, y cada autor clasifica a su modo. Para mi punto de vista, todas son erróneas, salvo, tal vez, la biográfica, ya que parte de una perspectiva más amplia. Pero las demás pecan por la tendencia, especie de agujero por donde se escapa el verdadero universo de la obra. Estas últimas clasificaciones críticas pertenecen a un concepto crítico del pasado, no importa que muchos las practiquen en nuestros días; sin olvidar que muchas veces, es la obra la que determina el tipo de crítica. Recuerdo a propósito, el encabezamiento de una conferencia del crítico G. W. Ireland, profesor de la Universidad de Leeds, aplicada al estudio de la innovación crítica que representaron Gide y Valéry, y que dice así: "Ni Gide ni Valéry han permanecido fieles a un método de crítica literaria caracterizada y constante. Uno y otro emplean, en ciertas ocasiones, los mismos métodos críticos que en otras partes recusan formalmente". "Un cambio de lecto —insiste Valéry— es comparable a un cambio en el texto mismo", y un cambio de autor, de escritor, afirmaríala, puede representar un viraje en el método crítico. ¿Aplicaríamos el mismo tipo de crítica a James que a Balzac? Esta pregunta alerta sobre el hecho de que, cada autor, o cada obra, si se prefiere, está reclamando desde su interioridad sus propios caminos de interpretación: una narrativa naturalista tiene todas sus claves al descubierto, mientras que una narrativa simbo-

lista o surrealista tiene todas sus claves sumergidas; el tipo de análisis a seguir, nunca puede ser el mismo, ni aun dentro de una misma corriente crítica. Por ello me pronuncio por una flexibilidad, dentro de las nuevas direcciones. Y esta flexibilidad se extendería al carácter de la publicación en que aparecerá el texto crítico: un artículo destinado a una columna de crítica bibliográfica en un diario, no puede estar expresando, ni aún en el caso del crítico que se basa en semiología y lingüística, en la misma forma que si ha de aparecer en una revista especializada en letras. Esto es obvio, pero se recalca porque no se practica. Es muy frecuente que el lector, tomado de sorpresa ante una novela actual, acuda a la crítica, en busca de orientación, y se halle mucho más confundido después de leída dicha crítica. Si la literatura es comunicación y la crítica, como dice la poeta Claire Lejeune, "el lugar de desenlace de la crisis" esa crisis que entraña toda obra literaria, tender a la accesibilidad de la escritura, original u originada, será el planteamiento que deba hacerse todo escritor.

De lo expuesto se desprende que la crítica se ha desarrollado históricamente en dos planos: el formal y el intuitivo. Estas serían sus constantes. Sus variantes, dado que la intuición adopta sus medios imprevistos, tienen lugar en la crítica formal. Aquí se producen las más notables confusiones, pues tanto la execrada crítica profesoral o erudita, como las nuevas corrientes críticas en cuyo favor nos hemos pronunciado, pertenecen a la crítica formal, y entre ellas, el estructuralismo.

El otro punto que nos proponemos considerar se refiere a la evolución de las formas literarias de la crítica y de su concepto en la estética ¿vióse la crítica alcanzada en

sus fundamentos por los movimientos literarios de la historia? La respuesta es afirmativa, aunque no se me escapa que los llamados críticos oficiales siempre trataron de ahogar cualquier subversión. Para aclarar la aparente contradicción de esta frase, debo regresar a ese criterio mío, que defiende la prioridad de la crítica en la creación literaria. Como quiera que en todo escritor hay un teórico se hace evidente que, tras la revisión crítica del estado de las letras de su tiempo, un escritor o un grupo reaccionan y en busca de renovación, elaboran sus manifiestos y el cuerpo de doctrina del movimiento literario a producirse. En este sentido es la crítica de los escritores la que origina los cambios. Suelen oponerse los críticos profesionales (aquellos dedicados a la crítica en exclusividad), pues conservadores por naturaleza a causa de que esgrimen normas, de que se sienten imbuidos de un saber que consideran inmovible, instintivamente atacan todo cuanto subvierte el orden en que creen.

Y hemos llegado a un punto que me obsesiona desde que inicié las presentes páginas: distinguir entre dos clases de críticos, los que he llamado profesionales y los escritores de otro género que, además, hacen crítica literaria (los únicos que en realidad hacen crítica literaria). Esta es intuitiva, creadora y parcializada. Mucho se ha discutido por la prensa estas convicciones mías, que desde negarle imparcialidad crítica al poeta crítico, frente a tendencias poéticas que no sean la propia, hasta concederle al crítico profesional una solvencia y desapasionamiento frente a la creación literaria en general, únicamente se proponen la fusión en la crítica de dos métodos en general separados: el valorativo y el interpretativo. No se puede admitir por bueno lo nuevo, sólo por nuevo. Tam-

poco se puede rechazar una obra porque no se ajusta a determinadas leyes retóricas, sin haberse antes propuesto explorar su ser; ese objetivo que es la obra publicada, independiente y ya olvidado de su autor.

No puedo dejar de referirme aquí al extraordinario crítico que también fue poeta, o al extraordinario poeta que también fue crítico, T. S. Eliot. En la conferencia pronunciada en la sexta asamblea académica de la Universidad de Leed (Inglaterra), en junio de 1961, titulada, *Crítico al crítico*, decía: "Tengo que establecer aquí una distinción entre las diversas clases de crítico literario, para recordarles que las generalizaciones obtenidas al estudiar la obra de un crítico de cierto tipo tal vez no sean aplicables a la de otros". Y así distingue al crítico profesional como "el escritor cuya crítica literaria es su título principal, y quizá el único para la fama. Se le podría llamar también el supercrítico, porque suele ser el crítico oficial de alguna revista o periódico (...)". Otros críticos cita el escritor inglés: el "crítico con fervor", que se regodea en el estudio de medianías; el académico y el teórico (ya considerados por nosotros en la crítica universitaria y erudita) y el crítico "del que podría decirse que su crítica es un subproducto de su actividad creadora. En particular el crítico que además es poeta". Plenamente de acuerdo con estos conceptos de Eliot, pienso que la crítica del escritor es un subproducto, salvo en aquellos casos en los cuales, el poeta o el novelista se topa con una obra que pertenece a su propio universo de ideas y emociones; en aquellos casos en que se da una identificación entre autor y crítico, "no existe una verdadera crítica sin la coincidencia de dos modos de concebir", ha afirmado Georges Poulet. El poeta y crítico cuando se halle ante la obra de

un poeta de su gusto o tendencia, penetrará como nadie en el profundo entramado de la escritura, la linfa recóndita que la sustenta reflejará todas las claves del lenguaje. Esta es la que yo denomino crítica literaria, la del escritor, que hará literatura creativa más que crítica.

Una mirada retrospectiva a la historia de la crítica nos pone de relieve que en ningún período como en el presente, la vanguardia literaria ha estado representada por el género crítico. Apelar al muy repetido nombre de Roland Barthes como abanderado de la crítica estructuralista, se me antoja un lugar común; a pesar de que tendríamos que referirnos a él cada vez que mencionemos los diversos movimientos que se acogen bajo la denominación general de nueva crítica. Es más justo, desde el punto de vista de estas nuevas corrientes, retroceder hasta el año 1954, en que se entra en conocimiento de la crítica formalista rusa con el libro de Víctor Erlich *Russian Formalism*, traducido por Tomasevski, y que supone una renovación en el análisis literario, en abierta pugna contra la crítica de corte académico, atenta a la búsqueda de influencias, historicistas y de interpretación política las más de las veces.

El formalismo ruso surge en el Círculo Lingüístico de Moscú en 1914; el creador fue un famoso lingüista, Chakhmatov. Críticos estilistas por excelencia los integrantes de este movimiento, se interesan fundamentalmente por la poesía y sus aspectos formales. Se trata de manera capital, de valorizar el lenguaje visionario e irreal de la poesía, en contraste con el lenguaje cotidiano o social; el resultado de sus análisis es para entendidos, dada su erudición de texto; por supuesto, estos críticos interesados por las formas, se dejan escapar el sentido profundo de la

obra, el estado de conciencia en el acto creador. El realismo socialista destierra al formalismo ruso, que se instala en Praga. Sus cultivadores más sobresalientes fueron Roman Jakobson, que historió el movimiento e hizo una selección de textos de sus colegas de grupo, publicada en 1965, bajo el título, *Teoría de la literatura*; ya dijimos que Erlich lo precedió en este intento, al publicar diez años antes en inglés, *Russian formalism*. Otros críticos notables fueron Polivanov, Tomachevski y Propp. Si es cierto que la crítica formalista rusa reniega de la expresión directa de un juicio de valor, no lo es menos que el minucioso examen a que somete las obras, supone a la larga una valoración exhaustiva; el formalismo ruso es sin duda para iniciación y sin embargo, un autor como Víctor Sclovski, presenta sugerencias de una originalidad teórica digna de estudio, no tan alejadas de una posible comprensión por el lector común. Para críticos como Sclovski tienen especial trascendencia el tratamiento del tiempo, la secuencia de los sucesos, y como para todos los formalistas, la "factografía" o tratado de los hechos. Su teoría sobre la "imagen que transcurre", es una suerte de dialéctica de la sustitución que de sí mismo hace el sujeto en el relato; esta diversidad de situaciones sustitutivas o de paralelismo significantes, guían al crítico en la interpretación de un texto narrativo. Esta corriente crítica es rigurosa y presenta ciertos puntos de contacto con la visión aristotélica de la obra de arte.

Entre la iniciación del formalismo ruso y su manifestación algunos años después en diversas publicaciones o traducciones al francés, inglés y, recientemente al italiano, surge en Estados Unidos un movimiento crítico conocido por *New Criticism*. También formalista, erudito desde el

instante en que expone diversas técnicas didácticas, es practicado por profesores universitarios que también escribían poesía. T.S. Eliot fue uno de los principales fundadores y animadores; pero cuando el movimiento en sí pierde actualidad, Eliot opina que se trata de una crítica de taller, hecha por poetas y para poetas; en este punto expone un juicio que lo vincula a las corrientes críticas actuales: "lo que no se relaciona con la obra del poeta, lo que no tiene afinidad con él, queda fuera de su competencia". En esta manifestación de Eliot se pulsa la preocupación por aprehender la obra en su sentido más profundo; el inicio de la corriente crítica interpretativa se advierte; toda obra es un sistema de signos que la crítica debe desentrañar; los nuevos métodos críticos, aun el formalista estructuralismo, sólo se propone penetrar el desconocido cosmos que es en principio toda obra literaria. A este respecto, citamos a Genette: "El sentido de los libros está delante de ellos y no detrás, está en nosotros: un libro no es un sentido hecho, una revelación que tenemos que experimentar, es una reserva de formas que esperan su sentido". Es de interés, en contraste con las ideas que animan a la nueva crítica, dirigidas a desentrañar el significado, problema capital en opinión del crítico psicológico A. I. Richards, recordar aquí el concepto que la crítica formalista y el estructuralismo, le merecieron al famoso crítico español, Guillermo de Torre: "De uso preferentemente escolar, están haciendo estragos en las aulas universitarias. (...) Hay otra circunstancia que hace mirarlo con prevención: su indiferencia por la calidad de la obra elegida".

Bajo la denominación de nueva crítica se acogen la marxista, la psicoanalítica, la crítica temática, la existencialista y el estructuralismo. Integrantes todas ellas de

una crítica ideológica, responden en opinión de Barthes a la influencia de cuatro filosofías actuales, como ya dije en otro párrafo.

Concebir la crítica como un cometido totalizante, necesariamente aparta de lo que yo calificaría de críticas viciadas. Si lo social es determinante, es apenas un aspecto de la obra de arte. La pregunta ya clásica de Gramsci "¿acaso tiene sentido desde el punto de vista de la crítica literaria decir que un escritor expresa un momento histórico social determinado?", es reveladora de las fallas que presenta para la averiguación, de la última razón de la obra, una visión sociologista. Una apertura en el método marxista de crítica literaria, representa Goldmann. Las relaciones entre las obras culturales y sus autores, no las examinan al nivel de los contenidos, sino de las estructuras. "Después de haber desprendido las estructuras del universo imaginario de la obra —fase de comprensión— se pasará a una segunda fase, la de la explicación, insertando esas estructuras en las más vastas del grupo social correspondiente". No creo que la crítica marxista comporte ninguna novedad e interés desde el punto de vista del juicio en la creación estética, al menos, en su forma tradicional. Utilizar formas conservadoras para contenidos revolucionarios es un lamentable contrasentido del realismo socialista, que una crítica marxista ortodoxa, tiene que aceptar. Pero se impone la libertad de formas, o sucumbirá el arte.

La crítica de textos literarios que recurre al psicoanálisis para la dilucidación de un significado es, como la anterior, una crítica viciada desde el punto de vista estético. Es cierto que el escritor, cuando de la lectura privada que es su pensamiento (literatura muda o lectura de una

interioridad), pasa a una manifestación oral o a una escritura, lo que intenta es la clarificación de una crisis también privada, aunque nunca excluyente del mundo, ya que toda crisis personal supone una contradicción entre el individuo y el medio. El crítico intenta, a su vez, la clarificación de esa crisis que hemos quedado es la obra literaria. La aplicación a ese cometido del psicoanálisis implica el conocimiento de la psicología o de la psiquiatría; de lo contrario, la crítica psicoanalítica se torna en intuitiva y es entonces una suerte de tanteamiento sobre la obra, nunca una averiguación. Son, el método psicoanalítico como el marxista, en tanto que formas de la crítica de interpretación, contactos de la ciencia con la literatura, que cuanto más científicos, más se apartan de la literatura. Tienen tanto el marxismo como el psicoanálisis el meritorio propósito de hacer que la crítica intuitiva del escritor se relegue, por una crítica seria, que parte del conocimiento. De esta suerte, la crítica científica se inicia con esos métodos que, si válidos para la sociología y el psicoanálisis, son insuficientes como únicos métodos de aproximación literaria. A este respecto transcribo un pensamiento de Freud, entresacado de su prólogo al estudio de Marie Bonaparte sobre Edgar Poe: "tales investigaciones no pretenden explicar el genio de los creadores, sino que muestran los factores que le han dado impulso y la especie de materia que le ha impuesto el destino". Para profundizar en este método, remito a la lectura de una obra ya antigua, pues salió publicada en 1929, titulada *Psicoanálisis del Arte*, de Charles Baudouin, que no ha sido superada. Dentro de la crítica francesa actual que representa sin lugar a dudas, el vanguardismo en este género, es de importancia conocer la obra de Charles Mauron, *Sobre las me-*

táforas dominantes del mito personal: "Aumentar nuestro conocimiento de las obras literarias, descubriendo sus fuentes en la personalidad inconsciente del autor". A mi criterio, el método psicoanalítico, por constituir también, una crítica parcial, aplicada a una obra aislada, es ideal para el estudio de una personalidad creadora y sobre todo para la biografía; con más propiedad se utilizaría en este campo que en la crítica. Ahora, tengo que vencer una gran resistencia interior, para **soltar** (desentenderme) el análisis crítico de métodos como el sociológico y el psico-crítico, en el sentido de que ellos indagan las relaciones socioeconómicas del individuo integrante de una clase (con todos sus condicionamientos históricos) y todos los vicios y deficiencias que han contribuido a una crisis (aquí intervendría la psicología), proyectada en la obra literaria. Si cada uno de estos métodos no aporta, aplicado en exclusividad, toda la luz que requiere la crítica de las obras de creación, es evidente que a ellos habrá que recurrir, en un procedimiento crítico exhaustivo, como medios importantes para la interpretación temática y hasta para la explicación del lenguaje. Hay otras críticas de gran vigencia, la llamada crítica temática, cultivada por la crítica tradicional en forma muy diferente. Barthes se expresa sobre la crítica de los temas; no se trata de aislar una obsesión, reactualizada y recreada en la obra literaria en plena conciencia, sino de hacer emerger "una red organizada de obsesiones", lo que implica su evocación reflexiva y por tanto, su intencionalidad.

La crítica temática ha sido de las más prolíferas, pero, a mi juicio, de las más imprecisas. Aunque trata de mantenerse dentro del nivel de la obra, parte de una diferenciación a mi juicio errónea: produce una ruptura a priori,

entre formas y temas, contraria a la totalidad creativa. Hace una abstracción de los significantes y se orienta hacia los significados. Los peligros de esta crítica temática (crítica de identificación según Georges Poulet) es el exceso de subjetividad, la desviación del tema clave de la obra, a causa de la sugestión inconsciente que ejercen sobre el crítico aquellos temas que sean los suyos. En la crítica temática "el crítico como escritor en aplazamiento", se proyecta a sí mismo, a través de los temas de otro, que no tienen originalmente el mismo enfoque; consecuentemente, la obra se le escapa. Hay otra corriente crítica existencialista de orientación filosófica que surge con Sartre, muy bien representada por Serge Douhrovsky, quien en *Pour quoi la nouvelle critique?*, Mercure de France, 1966, se manifiesta en pro de un método con base en la existencia humana, en su poliformismo. Interesa a los propósitos de nuestra conclusión, transcribir la siguiente opinión de Douhrovsky: "La crítica actual está condenada a elegir, y por lo tanto, a elegirse entre estos extremos de la interpretación. Antropofornismo o deshumanización: la literatura como forma de lo humano o como radical ausencia del hombre (...)"

No creo en esa disyuntiva. Toda crítica razonadora, rigurosa, científicista, remitirá al hombre, puesto que él está sobreentendido en la totalidad. La deshumanización del arte y de la crítica es un error de apreciación tan generalizado como desprevisto de verdadera significación, y no estimo menos humanista el estructuralismo, por el hecho de dedicarse al estudio de las estructuras lingüísticas o semánticas. Barthes sostiene que la crítica no es traducción de un texto, sino, circunlocución, lo que es un modo de humanismo.

Temo pronunciar la palabra estructuralismo, porque nada me aterra tanto como lo que puede pasar por moda, en el terreno de la creación o el estudio, y, porque en la etapa inicial de lo que pasa por nuevo (no creo que esencialmente el estructuralismo lo sea) circulan a menudo denominaciones arbitrariamente aplicadas: se han difundido los significantes con la ignorancia de los significados (para usar la expresión que más fácilmente ha calado en la comprensión general, del estructuralismo). Roland Barthes, tan difundido y comentado, es el creador de una nueva semiología o ciencia de los signos. Desde la aparición en 1953 de *El grado cero de la escritura*, a la publicación en el 68 de *Sistema de la moda*, la nueva semiología de Barthes supone un cambio en sí misma. Se sabe que el máximo representante de la crítica estructuralista, inspiróse en el estructuralismo lingüístico de Ferdinand de Saussure, quien a su vez, lo tomó de cierto concepto de Kruisinga, y que en su afán universalista, Barthes profundiza en la antropología estructuralista de Lévi-Strauss. Estudiar el modo que utilizan los hombres para "fabricar el sentido" y también en qué forma "muchas veces el sentido ha abusado de ellos", son objetivos permanentes en la investigación de Barthes. Para el escritor francés el estructuralismo se define históricamente como el paso de la conciencia simbólica a la conciencia paradigmática: hay una historia del signo que es la historia de las conciencias.

La literatura estructuralista (y por tanto, la crítica) tiene como base el lenguaje: éste es punto de partida y fin en sí mismo. Juicio al que se suma Gerard Genette cuando afirma: "la literatura es obra de lenguaje". Ahora; no todo lenguaje es literario; por otro lado, la literatura es obra de lenguaje y obra estética, así que la literatura

consiste en un lenguaje estético, cuya construcción se realiza a partir de la relación simbólica de la palabra, o anudamiento entre significante y significado. Estético está tomado en su aspecto creativo y no en su concepto clásico.

El estudio de las estructuras ha venido teniendo una explicación práctica a la crítica literaria, o creación de un texto nuevo sobre un texto dado (discurso sobre otro discurso). Descifrar un significado a partir del estudio de una estructura, de su descubrimiento, es la tarea que se propone; recrear el sentido oculto de una obra. Sólo una lectura crítica descubre las claves de ese universo; el mensaje, por así decir, que se halla agazapado en el lenguaje, y que tan sólo la reconstrucción crítica es capaz de evidenciar. En síntesis, la literatura y la crítica estructuralista se plantean, como finalidad capital, la suma del intelecto al objeto. En entrevistas y artículos recientes, Barthes declara que "la escritura puede concebirse como un lenguaje informacional", lo que supone una apertura en su retoricismo; mas por otro lado se pregunta: "¿Es posible una confrontación entre sociedad y retórica?" La funcionalidad social del lenguaje no coincide con el lenguaje de creación, tendiente a expresar en símbolos una crisis individual, gestada en el seno de la sociedad. Lo que hay de antinómico entre estas frases barthesianas el crítico trata de conciliarlo mediante "la sociología de las formas de clasificación postuladas por Durkheim y Mauss".

Si mal no recuerdo, en el libro inicial de Barthes, *El grado cero de la escritura* se habla de una "escritura literaria"; si también puede concebirse la escritura como lenguaje informacional, es decir, no literario, el estructuralista reconoce varios grados de escritura, lo que implica

un concepto tradicional, en el fondo; la novedad consiste en la forma de análisis. Barthes sitúa la escritura en un lado más íntimo que la lengua, impersonal y abstracta. Para mi concepto, la escritura literaria, esto es, la literatura, es el resultado del habla, individual y concreta. Sabemos que Saussure propone esta antinomia, entre lengua y habla. En el criterio tradicional una escritura literaria se definiría por su estilo, pero el estilo es para Barthes "de orden germinativo, es la transformación de un humor". Sin embargo, el estilo sería "el habla", la relación del escritor con la sociedad a que se dirige; pero esta relación, es la escritura para Barthes. Ramón Xirau ha estudiado estos puntos y, al criticar al crítico, advierte: "La ventaja principal de la crítica que sugiere y practica Barthes consiste en encontrar una región autónoma —la escritura— en la cual puede evitarse la objetividad abstracta de la lingüística y puede evitarse igualmente el subjetivismo de la estilística. La desventaja de la crítica de Barthes me parece clara. A pesar de quererse mantener en el terreno de la literatura olvida (...) que el significado de la literatura no está solamente en la obra escrita". Pienso por el contrario, que el significado de la literatura es precisamente obra escrita; todos los otros aspectos no escritos, son apenas mudez, pensamiento desconocido. Por lo que estimo la crítica estructuralista (atravesada hoy de múltiples interpretaciones) como una de las más pertinentes para interpretar la intempestiva literatura de hoy.

Quiero por último y muy someramente, ya que forma parte de ella, ocuparme de la crítica venezolana. Esta aparece catalogada dentro de una afirmación que ya es lugar común: en Venezuela no hay crítica. Juzgando por la cantidad, la calidad; por el reducido número de críti-

cos, se califica desmedrado el género, sin tener en consideración su alto valor, en los aislados escritores que lo cultivan con propiedad. Porque la crítica, no es la reseña bibliográfica más o menos circunstancial y personalmente comprometida, que se publica en revistas y periódicos, sino el texto, dedicado al estudio de un autor y su obra; a un período literario o al desarrollo de un género, y contamos con muy pocos autores, pero los hay. Sobre todo, existe un tipo de crítica erudita, desde Andrés Bello a Guillermo Sucre y Orlando Araujo, pasando por Mariano Picón Salas; con las diferencias, naturalmente, de enfoque conceptual y de generación.

Y en los ensayos críticos más elaborados, aparecidos en revistas especializadas, se pone de relieve la existencia de críticos aislados; lo que no existe es una corriente crítica definida o un grupo crítico articulado. Ni tampoco se ha producido un acuerdo sobre la crítica a realizarse en nuestro medio, aunque ya se produjo su planteamiento en *Letras Nuevas*, N.º 2; septiembre-octubre del 69.

El fenómeno nuestro literario es tan contradictorio como el socio-económico: el máximo desarrollo junto al máximo vanguardismo literario. En estas condiciones ¿Cuál sería el método crítico a seguir? Aquel que guíe al público a adquirir el libro y enfrascarse en su lectura; el que propicie lecturas, es decir, una crítica dirigida (lo cual no quiere significar una crítica propagandística) sino aquel tipo de crítica interpretativa que, además, trata de formar, informando. Justamente, es en las comunidades indiferentes el hecho literario, donde la crítica asume un papel ductor.

G. RAFAEL GALIANA

EL GRADO CERO EN EL ARTE Y LA CRITICA

Continuamos nuestro trabajo sobre el grado cero en el arte y en la crítica, suscitado por la verificación de un juicio de Guillermo de Torre en torno a la crítica contemporánea y concretamente sobre Roland Barthes.

Al exigir críticos como Barthes un grado cero de virginidad léxica al creador literario —como vemos que hace Picasso paleta en mano y frente al lienzo— y, en todo caso autenticidad, eso no significa eliminación de la obra cultural pasada de la humanidad: cada cosa en su tiempo.

Además, no es misión de la crítica enjuiciar sino definir primero el carácter de la obra literaria. El lector precisa un criterio para distinguir al experto del atrevido en esto de la crítica, porque ¿dónde estudian los críticos para serlo? Al menos, si el crítico presenta la obra y la define tendremos con ello las necesarias credenciales. Pocas palabras de Albert Camus sobre “El Castillo” de Kafka, en “El mito de Sísifo”, nos bastan para saber que llegó a

la entraña de la obra. Por el contrario, como dijimos, obras de conjunto abarrotadas de nombres de autores y de títulos nos ponen en guardia.

Los principios rigurosos de Roland Barthes en "Le Degré Zéro de l'Écriture" fueron matizados por medio de estudios lingüísticos posteriores.

En consecuencia, la continuación de este trabajo inicial nuestro sobre el tema tiene un triple contenido:

—referencia a esos estudios lingüísticos de Barthes, para tomar conceptos que, como el de connotación, resultan de suma utilidad para definir el carácter de una obra literaria,

—la obra de Kafka, sobre todo "El Castillo", como ejemplar,

—La exigencia del grado cero en otros campos de la cultura y de la educación,

—El enigma del goce estético.

A este propósito, bueno será distinguir entre la petulancia de los Manifiestos que como el "Ultra" de 1921, firmado entre otros por Jorge Luis Borges, "pide a cada poeta una visión desnuda de las cosas, limpia de estigmas ancestrales" aunque se precise "arrojar todo lo pretérito por la borda"; y las conclusiones a que llega la crítica al estudiar una obra. La crítica no es normativa, por supuesto. Pero dispone de un sistema de conceptos y en este sentido los aportados por Roland Barthes son ya de uso corriente. Uno de los autores reunidos en el volumen "La nueva novela europea", de Editorial Guadarrama, de reciente publicación, dice, a propósito de Carlo Cassola: "La narrativa de Cassola se apoya sobre un módulo objetivo que se aparta del naturalismo para evitar todo tipo

de orden preconstituído, toda evasión del escritor de cualquier forma que ésta sea, todo peso de cualquier tradición, en una extrema purificación del discurso que ha sugerido a alguien la imagen de un 'grado cero' de la escritura".

Vamos a presentar por nuestra cuenta ese grado cero, temático y léxico, en la creación de Kafka, y para resolver el problema del origen del goce estético de un lenguaje sin ornato tradicional, tomamos de George Santayana dos conceptos que por sí solos merecerían un estudio, a saber:

EXPRESION.—"Una cualidad que adquieren los objetos al ser asociados con experiencias anteriores".

BELLEZA.—"Placer considerado como la cualidad de una cosa".

Pasamos ya a desarrollar la segunda parte de nuestro trabajo.

LOS ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS DE ROLAND BARTHES

Nos limitaremos a la indicación de algunos puntos de "Éléments de Sémiologie", 1964, relacionados con la obra anterior, de 1953, "Le Degré Zéro de l'Écriture".

Por lo pronto, Barthes invierte la relación de dependencia entre lingüística y semiología establecida por Saussure: en vez de ser la lingüística una rama de la semiología o ciencia general de los signos, "c'est la sémiologie qui est une partie de la lingüistique, très précisément cette partie qui prendrait en charge les grandes unités

signifiantes du discours" (el subrayado es del autor). En el estudio de esas grandes unidades significantes confluirían las actuales investigaciones de campos distintos, como son la antropología, la sociología, el psicoanálisis y la estilística, en torno al concepto de significación.

Ahora bien, si esto es así, entonces cuentan mucho las "solidificaciones" históricas del lenguaje en cuanto producto humano, y la semiología se encargará de descubrir el tiempo de vigencia de esos sistemas, es decir, hará "l'histoire des formes". Hemos hecho una cita del comienzo del libro y otra del final. En su interior, el texto aborda los temas clásicos ya de Lengua y Habla, Significado y Significante, Sintagma y Sistema, Denotación y Connotación. Son estudios todavía en marcha y muy difícil de dar esquematizados con fines didácticos. Si recordamos, no obstante, la probidad con que un Ogden reconoce que las palabras nada significan por sí mismas, hasta que un sujeto pensante hace uso de ellas, y entonces se cargan de representación intelectual y también de emotividad; entonces nos explicamos los esfuerzos de Roland Barthes por inscribir de nuevo en un sistema descriptivo completo sus antiguos conceptos, por ejemplo los de 'escritura', estilo y signo. Así el concepto de "idiolecte" en su sentido individual y en el comunitario, basado en las tesis respectivas de Martinet y de Jakobson, le permiten definir estilo y escritura:

—Estilo como "idiolecto" peculiar de un escritor, impregnado de modelos verbales salidos de la tradición.

—Escritura, acción y efecto de producir una obra literaria en el idiolecto comunitario, es decir, a base de los enunciados lingüísticos vigentes.

En realidad, Barthes no define de esta manera, sino que ofrece unas caracterizaciones para que el lector se las arregle por su cuenta. Y es que las ciencias adelantan que es una barbaridad, y no es cosa de arriesgarse con demasiada claridad por temor a que otro venga con distingos y rectificaciones. Bueno es recordar aquí, por si alguien lee esto sin venir paso a paso leyendo desde el comienzo de este trabajo, que laboramos por la urgencia didáctica de conocer el contenido de las obras, ya que hemos probado la dificultad de encontrar referencias objetivas en los profesionales de la crítica.

Barthes, apoyándose en la teoría del "uso", de Hjelmslev, busca un intermediario entre lengua y habla —página 93—; y la clave del mismo, así como de la unidad de contenido entre las dos obras reunidas en el volumen de Ediciones Gonthier de París, es el fenómeno de la connotación, apuntado también en las teorías del autor danés. La connotación —como se adelanta ya en la "Advertencia" del libro— consiste en el desarrollo de un sentido segundo, en cualquier sistema de signos; se expone con más detalle en el capítulo IV. Habría, pues, una forma de los significados de connotación, expresados por connotadores o signos (reunión de significantes y sus significados). Como esto ocurre indefinidamente, tendríamos un plano de la forma de los connotadores (Retórica), y un plano de la forma de los significados de connotación (Ideología), con una sugestiva variedad en que la misma categoría de "Literatura" vendría a quedar representada. De manera que podemos tranquilizarnos —y eso debió de haber hecho Guillermo de Torre—: los estudios de Barthes son civilizados, y "Le Degré Zéro de l'Écriture" lejos de condenar la producción literaria como basura, incitó a intere-

santes estudios que beneficiarán la crítica futura tanto en el aspecto de la forma como en el del contenido y en el de la unidad de ambos. Un poco antes, en la página 156, correspondiente al capítulo anterior, dejó una interesante nota en torno a un fecundo estudio futuro de la metáfora como "paradigma de significantes". Creemos, en efecto, que la metáfora es el verdadero dominio de la expresión humana, y, de acuerdo con la teoría estética de Jorge Santayana, el fundamento del goce estético y de la belleza.

Como en "El grado cero de la 'escritura'" según Barthes, pudimos apreciar mayor dimensión ética que estética, todavía hemos de señalar cuál es en nuestra opinión la verdadera trascendencia del principio de autenticidad en la obra literaria, y cuál el punto de conjunción de lo ético y de lo estético en la misma.

LA OBRA DE FRANZ KAFKA

De este autor excepcional, que citamos al comienzo, ofrecemos un adelanto del trabajo necesario para situarlo como el modelo del nuevo arte. No es ya la idea de la negación inicial de temas y modos antiguos de novelar; sino que es el análisis de un presente humano sin pasado ni futuro, que se mantiene tal sin repetirse, desde el principio hasta el final de la novela, o mejor, tan consustancial es la narración con ese presente entitativo, que la novela carece de comienzo y de final en el sentido en que puede hablarse de principio y fin de una historia. Ese desarrollo por acumulación que provoca la náusea en los críticos del grado cero literario, no existe en Kafka. Existe ciertamente en Camus, pero la obra se supera a sí mis-

ma por claridad de concepción y por transparencia estética, como consta por los ejemplos vistos.

El compromiso ético de la creación literaria de Kafka es radical, pues se encamina a dilucidar la esencia de lo humano. Es la narración de un análisis fielmente ceñido a su objeto, sin digresión alguna, es decir, sin "curiosos impertinentes". ¿Qué más podía exigir un crítico como Barthes?

Maurice Blanchot, de la misma orientación que Barthes, en "La part du feu", consigna la indiferencia de Kafka frente a toda idea recibida. Y esto, no por repensar los lugares comunes para regenerar la mente, al modo del joven Unamuno cuando en cartas privadas —que luego salen a luz— trataba de que "Clarín" se ocupara de sus obras (véase el inventario de la novela hecho por Eugenio de Nora); ni tampoco como el mismo Flaubert, según la referencia de Maupassant en el prefacio a "Pierre et Jean" (1888), aconsejaba observar la realidad para encontrar los lados inéditos que siempre hay en ella —"porque estamos habituados a no servirnos de nuestros ojos más que a través del recuerdo de lo que otros han pensado antes que nosotros sobre lo que contemplamos"—; sino porque el pensamiento de Kafka se sumerge en una historia única con hitos irrepetibles porque son —dice Blanchot— "acontecimientos oscuros que, no habiéndose jamás reproducido, nunca se reproducirán". Hemos tomado al vuelo la frase como referencia, pero preferimos entrar directamente en la creación kafkiana.

Lo que hemos dicho acerca de la presencia absoluta de lo narrado por Kafka, es verdad sobre todo de la obra culminante "El Castillo".

Dejando aparte la magnífica "América" —en la que

se dibujan mundo y personajes de un modo más próximo al tradicional—, lo que decimos se cumple también en “El Proceso”. Leamos en el capítulo IX, el penúltimo —En la Catedral: conversación en la Catedral—:

“—¡ Pero yo no soy culpable! —dijo K . . . —.
Es un error. Por otra parte, ¿ cómo puede ser culpable un hombre? Todos somos aquí hombres, tanto el uno como el otro.
—Es justo —respondió el abate—, pero es así como hablan los culpables.”

(Texto, según la versión de Editorial Losada, colección dirigida por Guillermo de Torre).

En esas cuatro líneas está todo. El protagonista José K . . . está en un lío que le llevará al suplicio porque obra como culpable. Y obra como tal, porque le obsesiona el problema de la culpa, es decir todo lo que el hombre exhibe de negatividad frente a Dios. Y se las arregla el autor para situar sus palabras en el templo: un aparente cambio de lugar que es profundización temática. El asombro de K . . . viene de que una dimensión oscura de lo humano sea tratada por hombres: “Todos aquí somos hombres, tanto el uno como el otro”, pleonasma de corte estilístico, al servicio del tema. El personaje K . . . , sorprendido por acontecimientos inexplicables, se pierde por dialogar con esos otros hombres, que lo son —envueltos en el misterio— igual que él; se condena por darse por aludido. La situación, junto con la actitud adoptada, se convierte en destino.

Detengámonos ahora en lo que ocurre en “El Castillo”

obra que data de 1922, el año del "Ulysse", de Joyce, y de las "Elegías de Duino", de Rilke.

Si decimos que "El Castillo" expresa, como toda la obra de Kafka, el absurdo de la existencia humana, cierto que ya sabemos algo. Pero entonces hasta la muñeca Mafalda de las historietas argentinas de actualidad podría pensar: ¿también será absurdo "El Castillo", o será absurdo leerlo? En efecto, muchos no lo leen y opinan por referencias: esa, común, de que refleja el absurdo. Y otros, que tienen la paciencia de leerlo, piensan que trata del agrimensor K., que se cree solicitado para realizar un trabajo en el Castillo, y de "sus inútiles esfuerzos para aclarar la situación y romper el círculo de soledad que le rodea": lo leemos en la nota de presentación de Emecé-Alianza Editorial, 1971.

(Afortunadamente disponemos de buenas traducciones de las obras de Kafka, lo que no se cumple en la que circula de la obra de Joyce. El ideal para los estudios literarios sería una colección bilingüe de obras maestras de la Literatura. Cuando la Administración del Estado, las Editoriales y la Universidad colaboren unidas, y se den a la tarea de dotar bien a las Facultades de Filosofía y Letras, como uno de los medios eficaces para poner un freno a la galopante mediocridad masiva de la era contemporánea, entonces dispondremos del adecuado material. Mientras, vamos leyendo y trabajando, como podemos).

Pues bien, en "El Castillo", el mismo Kafka, en el capítulo 5, da pie para que se opine que su obra presenta el absurdo de una situación motivada por embrollo burocrático. Se narra allí la visita al alcalde de

la aldea que existe al pie del Castillo, y de la búsqueda de un papel aclaratorio que debe de estar entre los legajos con expedientes de un caótico armario; eso le entretiene a K., porque dice: "así obtengo la posibilidad de echar un vistazo a ese ridículo embrollo del que en determinadas circunstancias depende la existencia de un hombre". Está en la página 75, de la mencionada edición. Por lo pronto, la existencia que capacita para emitir un juicio como ese, no es tan absurda. Además, a estas alturas K. ha cosechado algunos éxitos. No ha podido entrevistarse con el alto funcionario Klamm, pero tiene ya novia, Frieda, la amante de Klamm, con la que piensa casarse; y por esos buenos propósitos, mientras se aclara lo de su cargo de agrimensor, podrá desempeñar —así se lo anuncia el maestro, de parte del alcalde, en el capítulo 7— el cargo de bedel de la Escuela. Durante el cap. 11, K. duerme con Frieda en la Escuela en condiciones lamentables de instalación, y con la presencia de dos enigmáticos ayudantes que desde el principio le asignaron a K., uno de ellos, un tal Jeremías amigo de la infancia de Frieda, como luego se sabrá. El capítulo 12 narra la furia de la maestra cuando se presenta por la mañana en la Escuela y se encuentra con la curiosa novedad: grita razonablemente, porque si bien no se opone a que la familia del bedel ocupe el aula para dormir, no tolera el tener que dar sus clases en el dormitorio del bedel.

Situación semejante se da en "El Proceso", pues el ujier y su mujer se sirven de una sala de interrogatorios. Parece que con ello el humor de Kafka viene a significar que honorables instituciones como la escuela y la justicia se ven invadidas por usos vulgares de procedimiento y por un cierto vaho de somnolencia.

Para nosotros la clave del libro de Kafka se encuentra en el capítulo 15, cuando han pasado más de doscientas páginas de lectura.

Una pesada atmósfera de marginación y de miedo cae desde arriba —aunque “el castillo no parece haber intervenido”, pág. 232—, y flota sobre una familia de la aldea.

La familia está formada por los padres —el padre, un honorable “tercer instructor de bomberos”, pág. 213— y tres hermanos: Barnabás, Amalia y Olga. A Barnabás lo conocemos desde el principio: “un hombre que se acercó desde el fondo, con paso rápido, e inclinándose ante K. le entregó una carta” (pág. 30). Se entabla el siguiente cambio de palabras: “¿Quién eres tú?” preguntó K. “Me llaman Barnabás”, dijo: “soy un mensajero”. El traductor respeta el original alemán e incluye en el texto el diálogo. Obsérvese lo que sigue: “De manera varonil, y sin embargo dulce, se abrían y cerraban sus labios al hablar”. Así aparece y así es Barnabás, el encargado de hacer llegar a K. noticias tan aparentemente buenas como infundadas. Llegan misteriosamente, como surgen en la vida social señales de suyo indiferentes, que alguien recoge del aire por un deseo desesperado de comunicación. Es una fábula prodigiosamente analítica y extraña ésta de Kafka en “El Castillo”, en páginas que vamos leyendo con asombro. ¿Qué pueden significar para K. esas dos cartas, en una de las cuales recibe felicitaciones por su encomiable desempeño como agrimensor? Nada significan para K., salvo un poco de sarcasmo sobre su esperanza en vilo. Pero significan mucho para Barnabás y para toda su familia, caídos como están desde hace tres años en el más completo aislamiento social. Diez páginas después de la

citada, K. llega a la casa de esta familia, invitado por Barnabás:

“Las hermanas, rubias, parecidas entre sí y a Barnabás, pero de rasgos más duros que él —unas fámulas grandes y fuertes— rodearon a los recién llegados, esperando algún saludo de parte de K.”

Qué es lo que ha sucedido? Lo que ha sucedido es la muerte civil de una familia. ¿Y por qué? No existe un por qué. Lo que existe es un antecedente desencadenante de esa atmósfera de pánico colectivo que deja en la sombra a seres inocentes. Todos son inocentes, pero el crimen se produce. El Castillo permanece en silencio, al tiempo que se cierne sobre la aldea nevada un negativo de pánico espiritual y de sombra. Por lo tanto cuando llega K. las cosas están ya muy complicadas, y, lejos de ser él el protagonista de la obra, lo que sucede es que se sumerge en una situación antigua y ajena. Los incondicionales del sistema —la mesonera del puente, Frieda la empleada del mesón señorial, el alcalde y el maestro— asistirán a los contactos de K. y la familia de Barnabás con la conmiseración y la secreta repugnancia con que ven los naturales del lugar las cortesías de un extranjero respecto de alguien considerado indigno e indeseable. Frieda es una de las que recriminará a K. su conducta en alta voz, y sufriría si supiera que K. se demora en la visita de aquella casa. Ahora bien, eso es lo que ocurre a lo largo del extenso capítulo 15, que creemos fundamental.

Durante horas de la noche, mientras Amalia va y viene por la casa, Olga cuenta a K. lo sucedido, en tres secuencias:

- El secreto de Amalia: desacato a un funcionario que la solicita. Pág. 212.
- El castigo de Amalia, sufrido por toda la familia: cese del padre y aislamiento total. Pág. 229.
- Peticiones: error de insistir en una petición de perdón. Pág. 240.

¿Pedir perdón de qué? ¿Quién le acusó de nada? No procede el exigir satisfacción por una falta no reconocida, y menos darla. Como en "El Proceso", el error consiste en creerse culpable y obrar como tal. El judío Kafka, nacido en el "ghetto" de Fraga, ha escrito una obra inimitable, novelando en profundidad un pecado original del hombre consistente en haber interpretado como culpa la esencial limitación humana. El personaje de "El Castillo" ni siquiera precisa llamarse José: no necesita nombre, sino que es el hombre mismo y su destino inexplicable. Basta con escribir K., un simbólico sujeto gramatical de referencia al hombre, y en primer lugar a Kafka, el autor. Si dispusiéramos de tiempo y lugar, nos detendríamos aquí para tratar de relacionar esta intuición sobre la significación religiosa de la meditación kafiiana con la doctrina de Jung acerca del inconsciente colectivo. El mismo Barthes menciona este asunto en sus "Elementos de Semiología" insinuando, a vueltas con citas de otros autores, que "l'imaginaire collectif" no se caracterizaría por la persistencia hereditaria de "temas" —arquetipos, de Jung—, sino de "la fonction symbolique". Habría una conciencia de limitación originaria —de limitación y a la vez de caducidad— que recortaría la silueta del hombre sobre un telón inmenso circunvalante, en el sentido de Jaspers, siendo la versión ética de la culpa una de sus

posibles connotaciones, exactamente la elaborada por los hebreos. Desde el punto de vista del significado, contenido o connotación ideológica, la obra de Kafka es abismal.

Antes de concluir, veamos un texto o fragmento de la obra, con el doble fin de conocer el procedimiento narrativo y el asomo de solución al enigma planteado, porque creemos que la hay. Olga habla y habla y, llegamos cuando dice lo siguiente:

“... Y aquella calma fue lo peor de todo. Sí, lo peor no era, ni remotamente, ese retiro de las gentes; ellos no obraban así por ninguna convicción, acaso no tenían tampoco nada serio en contra de nosotros, el desprecio actual ni siquiera existía entonces; sólo por miedo procedieron así, y luego se quedaron a la expectativa, para ver qué rumbo tomarían las cosas finalmente. (...)

... todos lamentaban, en verdad, lo que habían hecho; porque si de pronto se elimina totalmente, en la aldea, una familia de prestigio, esto le acarrea alguna desventaja a cada uno (...)

Ni siquiera llegaron a saber exactamente de qué se trataba: tan sólo estaban enterados de que el mensajero, con la mano llena de trozos de papel, había regresado al mesón señorial. Frieda lo había visto salir y luego volver, y había cambiado algunas palabras con él, difundiendo inmediatamente lo sabido; mas tampoco esa vez por ninguna hostilidad hacia nosotros, sino sencillamente porque éste era su deber, como en idéntico caso habría sido el deber de cualquier otro.

Ahora bien, como ya dije, lo que más habría agradado a la gente era que todo esto hallase una solución feliz. Si de pronto nos hubiéramos presentado con la noticia de que ya todo estaba arreglado; de que, por ejemplo, sólo había sido un equívoco que, entretanto, quedaba plenamente aclarado; o bien que, ciertamente había sido un delito, el cual, empero, ya quedaba expiado por los hechos; o bien —aun esto habría bastado a las gentes— que mediante nuestras relaciones en el castillo habíamos logrado arreglar el asunto, con toda seguridad nos habrían acogido entonces con los brazos abiertos, entre besos y abrazos, y organizado fiestas: varias veces he visto eso en otros casos similares. Pero ni siquiera habría sido necesaria ninguna noticia parecida, con que sólo nos hubiéramos liberado nosotros, yendo al encuentro de la gente, con que hubiéramos restablecido las antiguas relaciones sin siquiera mencionar con una sola palabra esa historia de la carta: ya eso habría bastado, de mil amores todo el mundo habría renunciado a discutir dicho asunto. Puesto que, junto con los temores, había sido más que nada lo molesto de la situación que ese asunto creaba lo que inducía a las gentes a apartarse de nosotros; obraban así sencillamente porque no querían enterarse de nada relativo a dicho asunto, ni hablar de él, ni verse afectados por él, de un modo u otro”.

(De "El Castillo", por Franz Kafka, traducción de D.J. Vogelmann, Emecé-Alianza Editorial, 1971, páginas 235-237).

La prolija relación de Olga está hecha de palabras netas, sin metáfora, indicando las posibilidades liberadoras al alcance de la familia. Cualquiera de las actitudes que va enumerando habría sido suficiente, pero sobre todo esa de sí "nos hubiéramos liberado nosotros, yendo al encuentro de la gente". Vale decir, que lo que traba a las personas es un sentimiento de culpa ancestral, y de esa manera un hecho insignificante adquiere las proporciones de causa condenatoria. En este caso, el hecho desencadenante o antecedente fue que Amalia rompió la carta que el mensajero traía de un tal Sortini, y, arrojando a la calle los trozos de papel, cerró con furia la ventana. El hecho trascendió; y porque trascendió el jefe de bomberos visita al padre para decirle que la asociación le expulsa y le reclama el diploma. Todo esto pasa a bajo, mientras allá arriba el Castillo permanece en silencio: una red de consecuencias prolifera estúpidamente convirtiendo en destino una nadería. El airado gesto de Amalia, además, en vez de desacato podría haber significado amor, siendo como era, y aunque fuera de segunda fila, ese Sortini un funcionario. "Nosotras sabemos —dice Olga— que las mujeres no tienen más remedio, que no pueden dejar de amar a los funcionarios, una vez que estos vuelven la mirada hacia ellas". He aquí otro esquema mental posible para enjuiciar los hechos, pues los hechos, por sí mismos, son ambiguos. Esa ambigüedad la expresa magistralmente Kafka, cuando un poco antes hace decir a Olga:

"Pero Amalia, dirás tú, no amó a Sortini. Y bien, no lo amó; y sin embargo, puede ser que a pesar de todo lo haya amado, ¿quién podría decirlo? Ni siquiera ella misma. ¿Cómo es posible que crea que no lo amó si lo ha rechazado con

tanto ímpetu como, probablemente, jamás haya sido rechazado funcionario alguno? Dice Harnabás que aún hoy tiembla ella, a veces, debido al movimiento con el cual, tres años atrás, cerró de golpe aquella ventana."

Amalia no sabe más que eso, y esa es su culpa a efectos sociales de una reprobación, independientemente de la real actitud afectiva, que ni ella misma conoce:

"... y no sabe nada más que eso; si lo ama o no, es cosa que ella no sabe."

¿Hay algo, pues, más estúpido que el destino? ¿La vida humana carecería de sentido? Para que un imprevisto no nos juegue una mala pasada, lo único que cabe es ir al encuentro de la gente, o sea, estar siempre en el terreno del toro.

Y para significar que un crimen arranca de la situación más inocente, como en el caso narrado por Camus en la obra destacada por Barthes, Kafka por medio de Olga precisa que fue a continuación de una fiesta popular en la pradera, fuera de la aldea, para probar una bomba hidráulica. El Castillo había regalado, además, a los hombres unas cornetas y como todos querían hacerlas sonar "la batahola era tremenda". Lo leemos en la página 215, al comienzo del capítulo 15, que estamos viendo que es el fundamental, y el que demuestra que no son absurdas, ni mucho menos, las cosas que se cuentan, y menos absurda es la vida humana en cuyo transcurrir llegamos a un tiempo en que se produce una obra como "El Castillo". Pues bien, cuenta Olga así:

"Y como eran cornetas nuevas, cada cual quería ensayarlas, y puesto que se trataba de una

fiesta popular, eso se permitía. Justamente en torno a nosotros, acaso los había atraído Amalia, aparecieron varios de dichos trompeteros; resultaba difícil conservar los sentidos en su sitio, y, si, además, era menester prestar atención a la bomba hidráulica conforme al mandamiento del padre, esto ya era realmente lo más extremo que podía realizarse; y así la presencia de Sortini, a quien por otra parte ni conocíamos, se nos sustrajo por un rato tan insólitamente prolongado".

No puede darse una "escritura" que, tanto por la idea como por el lenguaje que la va exponiendo, sea más fiel al grado cero. Creemos que es Katka quien realmente lo representa, y su modelo mejor e irrepetible.

Luego se dice que la carta que por medio de un mensajero le envió Sortini a Amalia contenía términos obscenos. ¿Era así o fue interpretación de Amalia en momentos de gran prestigio de su familia, lo que induce o al menos facilita el desdén? El caso es que Amalia no acudió a la cita en el mesón señorial propuesta por ese Sortini del que nada se sabe salvo que su nombre se parece al de Sordini, éste sí un alto funcionario que intervino en el asunto de buscar un agrimensor para contratar sus servicios en el Castillo. No prolongamos más esta reseña. Producida la desgracia de la familia, y, habiendo comprobado la impropiedad de solicitar perdón por algo que nadie ha tomado la iniciativa de sustanciar jurídicamente como una falta, Olga propuso otra solución: buscar al mensajero ofendido —porque eso es lo único que consta en la tremenda historia— y presentarle excusas; como no apa-

rece, lo mejor es que Barnabás se ofrezca como mensajero para ejecutar "el trabajo del mensajero ofendido, para dar a éste la posibilidad de permanecer tranquilo, a la distancia, el tiempo que quisiera, todo el tiempo que le hiciera falta para olvidar la ofensa" (pág. 256) ¿Había algo más lógico? Es conmovedor este deseo de hallar de buena fe una salida a la situación, con la misma avidez con que las hermanas esperaban un saludo de parte de K., allá al comienzo del libro. Nada más se sabe; tres capítulos después la obra termina —en su primera edición alemana—, yéndose Frieda a convivir con Jeremías, su antiguo conocido de la infancia.

EL ENIGMA DEL GOCE ESTETICO

Anotado así el fondo ideológico de "El Castillo", el problema ético y religioso que plantea, que parece el de la predestinación —en su sentido positivo, y en el negativo de la reprobación—, aún nos queda por preguntarnos en qué reside el valor estético de la obra, toda vez que la connotación retórica del lenguaje es mínima o nula, y parece que algún tipo de recurso metafórico se requiere para que el lenguaje logre suscitar el goce estético. Porque el hecho es que, en su desnudez y reiteración analíticas, la obra de Kafka es de una inmensa belleza.

Tratemos de ayudarnos con las teorías de George Santayana, el filósofo norteamericano de origen español. Las ideas reunidas para un curso de conferencias en el Harvard College, de 1892 a 1895, formaron un libro que, traducido al castellano, presentó la Editorial española Montaner y Simon en 1968. Deberían los jóvenes actuales reparar bien en estas doctrinas, pues suelen hablar de literatura como si ignoraran el hecho estético. La llamada li-

teratura de protesta debe ser bella si queremos que sea considerada como tal; en caso contrario se trataría de manifestación social de carácter distinto, bien que utilice la palabra como medio humano ideal de comunicación. ¿O es que uno de esos jóvenes va a venir a decirnos —en las Facultades de Filosofía y Letras, quizá— que estamos “alienados” porque estudiamos la belleza? ¿A decirnos que esa actitud contemplativa es un descarrío en momentos como el presente, de acción transmutadora, contra toda herencia alienante, de las estructuras sociales? Nos parece muy bien, pero, sin negar sus nobles propósitos, nos tememos que el esquema mental, que la “función simbólica” obsesiva que los arrastra son antiquísimos. Ellos dicen “estás alienado y no lo sabes”, donde los teólogos del asalto inquisitorial a las conciencias decían “estás en pecado y no lo sabes por depravación”.

Si, independientemente del justo proyecto de promoción social y de progreso, no van a ser respetados los valores conquistados por el hombre para dar un sentido y un contenido íntimo a su vida, entonces esa protesta y esa “contestación” implican un atentado y surgen de un rencor contra lo que de noble y elevado tiene la naturaleza humana. Lo económico y lo social no son los únicos valores humanos, y hasta es dudoso el que mereciera la pena vivir con la exclusiva finalidad de organizarse, comer, andar y reproducirse. Afortunadamente, hay otra “contestación” juvenil que desde los sucesos de París de 1968 advierte a la humanidad sobre la necesidad de bienes nobles, aparte de los bienes materiales de consumo.

Nos lanzamos ya hacia el punto final de nuestro trabajo, que no podía ser sino un adelanto de la faceta estética de la investigación del grado cero en la actitud for-

mativa del hombre, que es lo que nos preocupa dentro del campo de estudio de nuestra competencia. En ese grado cero de la actitud auténtica y original del hombre frente a los valores encontramos no sólo la justificación del rechazo de la pedagogía "bancaria" —tan llevada y traída por los que sólo pretenden que cambiemos de banco, que nos vayamos al suyo, también efecto de una alienación—, sino el punto de arranque de la vocación humana de saber y querer y sentir con un fundamento comprobado por cada hombre desde su raíz; sobre todo por aquellos capaces y calificados para cumplir esta aspiración.

Vamos ya a lo que queríamos decir.

El goce estético es fruto de una caricia discursiva inferior al espíritu cuando nombramos una cosa evocando a otra.

En poesía, esa es la misión de la metáfora, y en general de la imagen: digo dientes como perlas, cabello como el oro; o digo perlas de sus dientes, oro de sus cabellos; o digo "oro" y significo "cabellos adorables de esa muchacha", "perlas" y pienso en "sus dientes". La evocación de una cosa por otra no puede hacerse sin un recorrido, por instantáneo que sea —intuición poética—, del espacio anímico estremecido por vivencias anteriores. La pedagogía que debe ir creando esa distensión del alma —de que hablaba San Agustín— sitúa con claridad las primeras percepciones y luego las enlaza con otras para ir creando la masa aperceptiva, en el sentido de Herbart, que recibirá otras nuevas y así ganará el sistema del saber y el de la voluntad y el afecto, por virtud de la primaria coherencia intelectual. Entonces, la metáfora sería el órgano de la apercep-

ción poética, y es poético no sólo lo sentimental, como resalta en el hecho del placer creador de matemáticos y físicos, por ejemplo. Queríamos llegar a lo siguiente: Kafka logra la belleza no por conjunción o sustitución metafórica de imágenes, sino por desplazamiento de la situación, o mejor, por indicar con una situación otra distinta pero de profundas resonancias. Desde la colocación eidética —creemos que Kafka era un gran eidético, con imágenes mentales muy próximas a las filmicas— de sus personajes para significar el secuestro: uno a su izquierda y otro a su derecha, como Karl entre los vagabundos, en "América"; como José K. entre los sujetos que lo conducen a la cantera para acuchillarlo, en "El Proceso"; como el agrimensur K., entre los ayudantes, en "El Castillo"; desde estos rasgos expresivos de tipo material, decimos, hasta la asombrosa fábula creada en esta última gran obra para significar una advertencia sobre el complejo ancestral de culpa, nacido allí donde el hombre surgió desde lo hondo de la animalidad dándose cuenta de sus limitaciones, rodeado de misterio y de no saber; sospechando siempre que no acierta en sus realizaciones —con sentimiento antiguo de falta, y moderno de alienación—; convirtiendo a veces ese desconcierto en agresividad y rivalidad, y sus creaciones en pasmosas contradicciones a través de la historia cultural, porque lo que gusta aquí allí resulta desagradable, el erotismo pecaminoso de un lado siendo índice de religiosidad y entrega a los dioses, en otro lado. Connotaciones contradictorias, que pueden llevar a la locura al hombre, o producir desgracias irreparables como la de la familia de Olga, en "El Castillo".

Esa situación de la fábula de Kafka que remite a otra antigua original, donde surgió una interpretación que cae-

ría como amenaza sobre el hombre, hablando de una culpa frente al todopoderoso y enigmático Castillo, cuyas prerrogativas son indiscutibles; esa fábula, repetimos, recorre el espíritu del lector con un profundo efecto salvador. Hemos aludido varias veces a una contemplación cero del Evangelio —prurito siempre frustrado de las tendencias reformadoras, a través de los siglos—, y aquí queremos recordar el efecto que hace, en el contexto evangélico, la cura del paralítico significando “tus pecados te son perdonados”. Difícilmente el hombre moderno, como advierte con insistencia Guardini, sería capaz de representarse ese efecto salvífico que llega al alma como el dardo de Santa Teresa. Tristemente, desde la altura de ese grado soteriológico de connotación, cayeron los herederos de la promesa en connotaciones varias: nueva interpretación ética al modo judío, dejando en el desamparo y en la desesperación al penitente estricto, o arrastrando a la hipocresía por razones públicas a los más. ¿Qué decir de esa otra caída, más abajo, de la connotación ética a la erótica, que hace consistir la principal virtud en la guarda del sexto mandamiento —primero, evitar el adulterio; luego la simple fornicación? De nada de estas cosas padece el Evangelio, ni los escritos de Santa Teresa, y cualquiera que fuera el significado trascendente de los mismos, constituyen por lo pronto un contexto moral y estético de salvación. Porque el goce estético aquí es un recorrido del alma tocando los temas más vivos del misterio humano.

El grado cero de Kafka no consiste en despreciar lo ancestral, sino en apreciarlo tanto que le presta su nueva invención para volverlo transparente e inmaterial, ya sin peso y sin perjuicio. Así es como lo hemos entendido nosotros.

EFRAIN JARA IDROVO

ANORANZA Y ACTO DE AMOR

I

¡ Todo es aniquilación incesante,
resentimiento agresivo entre el alma y el mundo,
eres y no serás, porque no hay salida de las profundas
galerías de la materia.

Braceamos desesperadamente
contra el ímpetu corrosivo de los minutos;
negamos que la poderosa indolencia de la naturaleza
no es sino la huella indescifrable
del frenesí expansivo de la conciencia.

No somos ni estamos, únicamente soñamos:

¡ vano arrebató de plumas
que se resisten a caer en el océano!
Sólo en ti, ¡ vida mía!,

¡ ingrata mía!,

sangre y mundo confunden su terquedad en melodía.
En tus laberintos de avidez y fuego

se resuelven las contradicciones:
la cornamenta sombría de la fatalidad se pudre bajo las rosas
y el hombre reconoce en la tortura su cuota de paraíso...
(amasada con relámpagos y piedras preciosas tu desnudez
desnudez de espejo suspendido en el vacío
veta de púrpura alucinada por la luna
desnudez mudez de centella prisionera en un bloque de hielo
tozudez reverberante de la espada o el pensamiento
desnudez

mudez

tozudez de tu cuerpo
indómito tizón de estrella
lecho de hogueras del crepúsculo
resplandor de hacha en el sueño del bosque
gema tallada por el delirio del verano
manantial donde por fin sacia su furor la fantasía)
Me faltas tú,
y soy como una campana enterrada,
una sombrilla abandonada sobre una tumba
o las arenas olvidadas por el viento...

II

Recuerdo las rencorosas maquinaciones frente al espejo,
el río de nitidez en que sumergía dientes y axilas
para el rito de navegación en tu carne.
Entrelazados con delicada ferocidad
hicimos el amor
en tantas posiciones inverosímiles!
(era la brasa de exterminio del beso
el rugido de las piedras en los desfiladeros del instinto
el sonido demente del hormiguero pisoteado

lava de medusas de la excitación
cauteloso y temible avance de la anaconda
la tensión insostenible del mástil en el huracán
falo filo de fuego

pene pino de fuego
el minuto terrible en que se concentra
toda la locura de los manicomios
para el salto al infinito
alguien solloza

¿Tú o yo?

mi tu gemido nuestro)

En oficinas desamparadas,
de pie, como dos flechas de curso paralelo;
sobre la hojarasca del bosque,
con tus muslos enhiestos
—como candelabro en la tempestad—
ciñéndome los riñones;
por las noches, en lechos de hotel,
lomismo que en navíos a toda vela;
en automóviles, sillas e inodoros
invocamos la fulguración de diamantes del éxtasis,
la plenitud y el ritmo de la rotación de los planetas.

III

Volví de golpearme el corazón en las certezas,
cuando me vine a dar de alma y genitales
contra tu cuerpo, que es el sentido del sentido,
el punto de incidencia en que la duración
reabsorbe su sombra, y permanece.
(sustancia de pétalos y sueño de cristales
acumuló la perfección en tus senos
senos cimas del gozo

arrecifes donde se enardece la espuma del deliquio
pequeños como cruces de los humildes en los cementerios
suaves como la piel de los gatos siameses
sensibles como balanza de precisión
majestuoso despliegue de cola de pavo real en las caderas
recorta la cintura el perfil intrépido del surtidor
el perfil de la columna el álamo y el relámpago
el diminuto remolino de dulzura del ombligo
el trasero magnífico
como las cúpulas en donde anida la soberbia
tu sexo de cráter de volcán
de fondo sin fondo del vértigo
sexoacceso

sexobseso

sexoexceso

grieta de la eternidad o cicatriz del rayo
tu sexo fascinante y voraz como las anémonas marinas
tu sexo que huele a madriguera de leopardo)
Extraviado, como el girasol en la noche,
venía de renunciar a las interrogaciones,
empapados los huesos en el deterioro de la especie.
En la corriente vertiginosa de tu desnudez
comprendí la dialéctica del tiempo:
nos redimimos de la fatalidad de las cenizas,
no evadiéndonos de la corrosión del movimiento,
sino acelerando la velocidad...

IV

La intemperie fue mi patria,
me alimentaron las espinas de la desesperación,
hice del riesgo la flecha de mi destino.

Pero mi ojo extravió la tensión
con que el ardor de la conciencia se exhala en árbol
o prende los vitrales de las constelaciones.
Y como ninguna ave cantaba en mis follajes,
armé tienda a la sombra de mi esqueleto
en espera de los antiguos días de deslumbramiento.
(ah el iracundo festín de uñas y labios
la segura torpeza con que se invocan los cuerpos
recorren los dedos la línea de meteoros de tu piel
como quien verifica los contornos del universo
islas de mariposas llanuras de alabastro
teclado de fogatas de la fiebre
meto la mano entre tus piernas
y como por control remoto se te cierran los párpados
altivo cuello de cisne de mi sexo
que aprietas hasta la agonía
mi sexo antena mástil o pararrayos de la especie
arrodillado saboreo la acidez germinal de tu gruta
gruta

grata

grieta

grita delicias

con interminable lengua de oso hormiguero)
Regresaba de renegar de la espuma estéril
de las preguntas por la esencia,
con el alma rezumando alquitrán de exterminio.
Porque sólo el sobresalto
y la espada que pende sobre el corazón
despiertan el rumor de las semillas.
Sólo en tierras abonadas por la desesperanza
la vida pone a dorar sus apretados racimos.

V

¿En dónde está tu piel arrebatada en hoguera,
dentro la cual dormía el tiempo,
desvalido, como un niño?

La televisión, los supermercados,
los pagarés vencidos

la insolente vaciedad de los gritos en los estadios
sepultaron mi corazón bajo polvo de herrumbre.

(pero el rayo agazapado en las sienes
pero tu vulva tapizada de flores y llamas
y entrar salir de ti

entrar salir de ti

entrarsaliendoenti

salirentrandoenti

jadeando

echando por los poros toda la soledad y la pesadumbre
sudando todo el desencanto y la fragilidad

gimiendo de ebriedad en el vértice de la existencia

entrarsaliendoenti

salirentrandoenti

el incesante empuje de la barrena

buscando petróleo en las profundidades

y la explosión púrpura del espasmo

la explosión infinita y dolorosamente púrpura

que avienta nuestros despojos en tierras de melancolía

lo fugaz es la única forma de perpetuidad

alguien solloza

¿tú o yo?

en la punta del relámpago)

¡Vida mía, ingrata mía!

Si tú volvieras, qué de vientos no barrerían

la hojarasca y la extinción acumuladas por el otoño.
Como tortugas en tiempo de apareamiento,
una sobre otra, días y días a la deriva,
así flotaríamos sobre las aguas deslumbrantes del delirio.
Mundo y conciencia
dejarían, entonces, de enfrentarse con puñales,
y el canto exaltaría la reconciliación
en el aire conmovido de sus florestas . . .

18-XI de mil 971

FRANCISCO ALVAREZ GONZALEZ

EL COMPROMISO DEL INTELECTUAL

Hay problemas eternos que el intelectual de casta no puede por menos que enfrentar. Aun estos problemas se irisan con un matiz especial a la luz de la circunstancia del pensador, que es siempre, por de pronto, una concretísima circunstancia espaciotemporal. Pero la faena intelectual no es un juego ni un lujo. En ella le va su vida a quien tiene el gusto y la necesidad de la misión teórica. Por ello, el intelectual de verdad tiene que hacerse cargo y cuestión de los problemas de su tiempo. Aun en el supuesto de que éstos sean pseudoproblemas, opiniones erróneas, discusiones sin sentido, vanas ilusiones, caminos sin salida, no importa. Están ahí, encandilando de ilusión a las gentes, hablándose de ellos, dividiendo a los hombres en posiciones antagónicas, marcando con su sello, por el mero hecho de su indiscutible existencia, el modo de ser y el carácter de una sociedad determinada. La vida intelectual es todo menos utopía y anacronismo. Por ello, fal-

searía su vocación de intelectual aquel que, aunque discrepase con radicalidad de las cosmovisiones al uso y de las ideologías y valoraciones de su tiempo, diese de espaldas a todo ello, renunciase a ponerse en claro el por qué las cosas son así y no de otra manera, y se entretuviese en el trato teórico con problemas caducos o simplemente extemporáneos.

Dejando a un lado los apasionantes problemas de la ciencia y de la técnica de nuestro tiempo, hoy se habla, en el campo de las ciencias humanas, con abundancia y hasta demasía, del hombre nuevo, de la alienación, de la rebeldía de la juventud, de las estructuras, de los cambios, de los hechos socio-económicos, de formas nuevas de humanismo, del hombre unilateral, de la sociedad industrializada y de consumo, del tercer mundo, de las sociedades subdesarrolladas, de la planeación económica, etc., etc. Es evidente que es ineludible deber de todo intelectual de hoy hacerse cuestión de todas esas cosas, procurar tener ideas claras sobre las mismas, descender hasta sus soterrados supuestos y aclararse el por qué de su indiscutible actualidad. Puede ocurrir, eso sí, que al cabo de sus meditaciones, entrevea caminos distintos de aquellos por donde deambulan intelectualmente los más de los hombres de su tiempo. Es más: si la época es de masas y de crisis como la nuestra, dicha divergencia de rutas entre el intelectual y la gente deberemos considerarla como normal. Y puede acontecer que el intelectual se vea privado de decir, no por las cortapisas de una prohibición legal o censura, sino como resultado de una especie de coacción colectiva, social. No sin ciertos riesgos de variadas especies puede el intelectual oponerse a las vigencias sociales generalizadas, en épocas de dominio de masas y sobre te-

mas que apasionan a éstas. De otro lado, el intelectual puede callar —y quizás en ocasiones debe— por temor a que nadie le preste atención y, si se la conceden, a ser incomprendido o mal interpretado. Se entabla entonces una especie de lucha en el interior del intelectual: de un lado, el pensamiento de la inutilidad de su esfuerzo; de otro, el deber de patentizar el error a muchedumbres que viven de la creencia de que el error no es otra cosa sino la realidad misma. El intelectual sabe que el error no desaparecería si, aquí y allá, voces aisladas no intentaran ponerlo en evidencia mediante el trabajo demoleedor de la crítica. Las actitudes quijotescas de hoy, así como los contenidos utópicos del presente, son necesarios para que mañana todas esas cosas puedan ser una plena y madura realidad. El deber, pues, y cierta esperanza de que su labor no será completamente inútil, son las consideraciones que mueven al intelectual a cumplir su misión en tales coyunturas.

Lo anterior es una explicación del por qué escojo ahora, como tema de mis reflexiones, el espinoso y grave del intelectual comprometido. Hace ya muchos años que Fichte, el creador del idealismo alemán y el pensador a quien, a mi juicio, más debe la filosofía contemporánea, pronunciaba estas magníficas y profundas palabras, que cualquiera podría creer procedían de un Heidegger, de un Sartre o de un Ortega: "Yo no soy un ser ya hecho, sino que soy aquel que yo, en mí mismo, hago". Pero lo que cada uno de nosotros nos hacemos supone un proyecto, como dicen los existencialistas contemporáneos, un destino, como gustaba de decir el gran precursor alemán. De ahí, Fichte deducía lo que podríamos calificar de imperativo categórico fundamental, la lealtad de cada uno consigo

mismo. Por eso, Fichte ordenaba: "Cumple con tu destino". No hay un destino genérico para el hombre, sino que cada uno tiene su destino propio. Quien ha escogido, como proyecto de su vida, el escabroso sendero de la vida teórica, tiene un deber de lealtad y de compromiso para consigo mismo: ser fiel a su misión en cuanto intelectual.

Hace ya más de dos milenios, Proclo, haciendo un poco de historia de la matemática griega, decía: "Después de ellos (se refería a los más antiguos matemáticos de la escuela jónica) transformó Pitágoras este estudio y lo convirtió en una disciplina liberal; pues remontó hasta los principios superiores, investigó los teoremas de manera abstracta y por la inteligencia pura...". Ya siglos antes, Aristógenes de Tarento, a finales del siglo IV a. d. J. C., había dicho: "Corresponde a él (a Pitágoras) la gloria de haber introducido en Grecia los pesos y medidas, de haber elevado los números por encima de las aplicaciones comerciales y de hacerlos el principio de su filosofía". Es decir, tanto un comentarista como el otro elogian a Pitágoras por haber hecho de la matemática un tipo de saber abstracto y completamente desinteresado. Hay un acuerdo tácito aquí de que la húsqueda y el hallazgo de la verdad es un valor en sí, un alto valor, susceptible de dar sentido a la vida de quienes se dedican a esa tarea. El conocimiento de las cosas, aunque éstas consistan en esos etéreos e impalpables entes que son las figuras geométricas y los números, es fin en sí y la estimación que sentimos por el valor lógico que ello implica no está subordinada a que los conocimientos puedan o no ser aprovechados en el orden práctico de la vida. Es más: la utilización del saber para la consecución de tales o cuales fines concretos, disminuía, según el modo espontáneo de sentir de los grie-

gos, el valor teórico de aquél, de igual modo que para un Kant, por ejemplo, las secuencias utilitarias de los actos morales empañaban la pureza ética de dichos actos. En éstas, unas de las más antiguas reflexiones sobre el sentido y el valor de la ciencia, el saber teórico se nos muestra desligado e independiente del valor económico y de la consecución de bienes. Verdad es que no comparto en su totalidad el punto de vista de estos griegos, que supone nada menos que toda una cierta antropología, a mi juicio periclitada por el tiempo. No entiendo qué pueda ser un saber absolutamente puro. Este, el saber, como cualquier otra actividad humana, implica un **por** y un **para** qué, que, justamente, son los encargados de conferir sentido a ese saber. Sin un algo que le dé sentido, el saber es incomprendible. La fórmula "el saber por el saber" es sólo eso: una fórmula. El saber no es un lujo, sino una necesidad. Necesitamos del saber porque sin él no podemos vivir, ya que vivir es vivir con y entre las cosas y si no sabemos cómo orientarnos entre éstas, nuestro vivir mismo se imposibilita. Pero este nuestro parecer sobre el papel que el conocimiento juega en la vida del hombre no es óbice para que, en lo demás, compartamos el punto de vista de que no debe estar condicionado a la obtención de ciertas ventajas de tipo práctico. Es más, esto ha sido una de las características propias de nuestra cultura occidental, pero que no ha sido compartida por otras, tal el caso de la cultura hindú. Aquí, el saber es del tipo que Schefer llama **saber de salvación**. Por eso, entre otras consecuencias, en la India no se desarrolló nunca el conocimiento físico-matemático, que, en occidente, ha estado orientado al dominio de la naturaleza. Como en alguna ocasión señaló Bertrand Russell, mientras nuestra civilización se propuso la

conquista de la naturaleza para poner ese saber al servicio de la satisfacción de las necesidades humanas, siempre crecientes, en oriente el saber ha estado dirigido al dominio o imperio de la naturaleza interior.

Es conocida la frase de Aristóteles de que era amigo de Platón, pero todavía más amigo de la verdad. Un indicio más de cómo el intelectual por vocación —y nadie podrá negar ese título al estagirita— no persigue más botín que el de la verdad en la especie de aventura venatoria que es la vida teórica. Por eso he sostenido en alguna ocasión que es consustancial al sabio la tendencia a aislarse del contorno, su afán de poner entre él y las cosas una especie de muro protector, su predisposición a encerrarse en la hoy tan desacreditada torre de marfil. Erraría quien viera en esta especie de huida del mundo un desdén o una falta de preocupación por él. Más bien es todo lo contrario: es la búsqueda de la perspectiva adecuada, de la atalaya justa desde donde poder escrutar con más amplitud, objetividad y rigor ese mismo mundo. La huida conlleva sinsabores y sacrificios. No es un indicio baladí, al que no debemos prestar atención, el gran número de intelectuales de rango que permanecieron célibes. Una expresión más de esa huida del mundo que parece, pues, connatural a quien dedica su vida a la edificación de saberes teóricos. Platón, Descartes, Spinoza, Newton, Kant, etc., etc., por citar unos pocos, se abstuvieron de formar una familia. El primero se encerró en la Academia; Descartes, después de algunos años de aprendizaje que le llevaron a recorrer una buena parte de Europa, fue a buscar la tranquilidad para la elaboración de su gran obra en un castillo de Holanda; Spinoza vivió en el ambiente placido y sereno de un pueblecillo cerca de La Haya; Newton

se refugió en la paz de la vieja casona paterna para dar á luz el cálculo infinitesimal y la teoría de la gravitación; Kant no salió de los límites de Koenisberg, la pacífica ciudad háltica, en la Prusia oriental. Y así, tantos y tantos otros que sería inútil citar. Todos ellos se interesaron y comprometieron con el mundo, con el mundo natural, cultural o social que les cupo vivir, pero a la manera como ese compromiso puede ser vivido por el intelectual: criticando lo que les parecía erróneo, fundamentando lo que estimaban verdadero, descubriendo nuevos ricos filones de lo real; en suma, enriqueciendo el acervo de saheres humanos, facilitando a los hombres perspectivas inéditas, contribuyendo al progreso, desbrozando caminos para las generaciones futuras. Lo real, por serlo, no puede ser mirado sólo desde una determinada perspectiva. No sólo los lugares geográficos son posibles miradas distintas al mundo uno, sino también las épocas y los individuos. Y no sólo los individuos, numéricamente considerados, sino los artistas, los pensadores, los científicos, los religiosos, los hombres de acción, los políticos, los empresarios, los exploradores, etc. De las infinitas riquezas que el mundo encierra cada personalidad está vocada al descubrimiento y contemplación de alguna de sus partes. Hay, como en la producción de bienes de todas clases, una auténtica división del trabajo en el trato o enfrentamiento de los hombres con el mundo. Unos están ahí para desentrañar sus secretos, dado que la naturaleza, como decía Heráclito, gusta de ocultarse; otros para contemplarlo o interpretarlo estéticamente; otros para extraer sus riquezas y ponerlas al servicio del bienestar humano, etc., etc. De todo debe de haber en la viña del Señor; y es bueno que no se desdibujen los límites entre las tareas o quehaceres de los unos

y de los otros. En ello va en juego la eficacia o el fracaso. Es proverbial la inhabilidad del intelectual para ciertos menesteres o actividades. El primer intelectual de occidente, Tales de Mileto, fue ya objeto de burlas por parte de sus conciudadanos a causa de sus distracciones, según nos cuenta Aristóteles. Aquello del sabio distraído es algo más que un mero pretexto para narrar algunas cómicas peripecias; apunta, por el contrario, a algo serio y esencial: a una cierta manera de ser hombre y de, por ende, enfrentarse con la realidad. Significa también una innata manera de seleccionar y de preferir y posponer valores. La verdad encandila el ánimo del intelectual como los valores estéticos la sensibilidad de artista y como el bien y la justicia templan la voluntad del hombre santo. Los intelectuales habrán podido ser mejores o peores teorizadores de la vida política, pero lo que no han sido nunca, salvo muy escasas excepciones, es buenos políticos. Y, a la inversa, éstos, contradiciendo las buenas intenciones de Platón, muy raras veces han sido pasables intelectuales. Y es que se trata de dos modos diferentes de ser, de dos diferentes psicologías, de dos temperamentos distintos. Jung distingue dos fundamentales clases de formas de vida, la extravertida y la introvertida. Habrá luego toda una serie de subclases dentro de cada grupo; pero no importa; lo decisivo es que el político pertenece a una clase y el intelectual a otra.

Ya barranto que alguien por ahí arguye: se está argumentando con paradigmas, con tipos ideales; la verdad es que la mayoría de los hombres no somos ni EL intelectual puro, ni EL político puro, ni EL artista o EL empresario puros y ejemplares. Es verdad. Todos tenemos un poco de todo. Pero el brusco salto que hay de las socieda-

des primitivas a las altamente desarrolladas y cultas es-
triba, justamente, en eso: en el aprovechamiento al máxi-
mo de las diferentes disposiciones y aptitudes. En la tribu
el mismo hombre, quizás, es guerrero, cazador, artesano,
creador de mitos, danzante, pintor de caballos salvajes y
hasta brujo. La realidad harto compleja de una comuni-
dad de hombres civilizada no puede permitirse esos lujos,
sino por excepción. Caso contrario, ya no sería civilizada.
Tenemos que decidarnos, comprometernos con aquello que
deseamos ser, para lo cual estamos interiormente vocados.
Si escojo hacerme jefe sindical arriesgo mi maestría en el
oficio; si me consagro, en cambio, a la perfección de mi
obra, me desentiendo de las preocupaciones y problemas
del gremio. Somos como prismas, con innúmeras facetas
o caras; pero hay en nosotros una que es la más verdadera
expresión de lo que somos, de nuestra personalidad. Y es
esa pulida y limpia superficie la que debemos cultivar. No
tenemos por qué empañarla con las cenizas que resultan
de nuestra apertura hacia las otras vertientes del mundo.

Ahora bien: los predicadores al uso del intelectual com-
prometido no se interesan demasiado por estas que ellos
llamarían sutilezas. Si no son meros repetidores de una fra-
secilla trillada por el uso, tienen también su esquema de
concepción del mundo que fundamenta ese decir suyo.
En este caso, piensan más o menos así: el hombre es un
ser político, social —la radicalidad y hondura con que
piensan e interpretan este ser político-social del hombre
no es cosa de averiguarlo ahora—. En función de esa ca-
racterística o dimensión fundamental, los actos todos del
hombre, estéticos, religiosos, científicos, técnicos, etc., que-
dan como teñidos e impregnados por el modo de ser de
esa realidad político-social en que se encuentra inmerso

y de la cual forma parte. La sociedad es justa o injusta. Si esto último, el hombre difícilmente puede sustraerse al ambiente nocivo que de algún modo emana de la sociedad inmoral y corrompida. Volverse de espaldas a esta realidad, para tratar de hacerse su vida, cada cual la suya, es hacerse responsable del mal general. De ahí, que el intelectual, por lo mismo que le incumbe ser mirada atenta y clara de su realidad circundante, deba, en mayor grado que cualquier otra clase de ser humano, comprometerse en el esfuerzo y la lucha por cambiar las instituciones, estructuras y modo de ser de la sociedad para sustituirlos por otros que favorezcan estas dos cosas: una mayor justicia social y una mayor libertad, política e interior, del ser humano.

La anterior argumentación en favor del intelectual comprometido parece convincente. En sustancia, se reduce a esto: si hay un gran mal, parece, además de lógico, ético y prudente, dejar de lado de momento cualquier otra urgencia o menester, para acabar con aquél. En la praxis, sin embargo, la cosa no es tan sencilla. Habría, con anterioridad a cualquier asunción de actitud, que dilucidar algunos puntos.

Admitiendo, a título de hipótesis, que las cosas son como el intelectual comprometido, al uso en nuestros días por estas latitudes, piensa, estimo que merece la pena plantearse el siguiente interrogante: ¿ofrecen las circunstancias complejísticas de la sociedad deshauciada por sus vicios (oportunidades para una lucha con éxito por el cambio de sus formas de ser? Es, como se ve, una sencilla cuestión de estrategia, pero que la razón y el buen sentido aconsejan debe preceder a toda intención o conato de lucha o de pelea. El animal de presa acecha a su víctima

y espera el momento preciso para arrojarse sobre ella. El instinto infalible sustituye aquí al racional cálculo de probabilidades o al sesudo sopesar las circunstancias más idóneas para actuar con ciertas esperanzas de éxito. Porque es una experiencia histórica irrefutable que ciertos grandes cambios se llevaron a cabo en el momento justo, cuando la sociedad se hallaba en sazón para el golpe certero que podría traer consigo la ansiada transformación. Nacido veinte años antes, Napoleón no hubiera podido difundir por Europa, al empuje de sus ejércitos victoriosos, ciertas ideas nacidas del hecho de la revolución. Ni tampoco, los Marat, los Robespierre o los Danton, hubieran podido llevar a cabo el gran acontecimiento con un par de decenios de anticipación. Lenín aprovechó la gran coyuntura de la primera guerra mundial para realizar con éxito la revolución proletaria. Sin la oportunidad de la segunda guerra de carácter total, los países de la Europa oriental no hubieran ensayado todavía el socialismo; y sin esa misma guerra y la invasión del Manchukuo por los japoneses China no sería en la actualidad el Estado socialista que es. Justamente constituye una sobresaliente característica del político o del revolucionario natos esa certera perspicacia con que saben escoger el momento más idóneo para la acción. Una intentona de cambio fracasada por tardía o prematura de hecho hace más daño para la causa que los ataques ideológicos de los enemigos. Por eso, éstos tantas veces están interesados en provocar una asonada a destiempo de la parte contraria por medio de agentes especiales, en la esperanza de con ello hacer abortar definitivamente las posibilidades del bando opuesto. Con ingenuidad que a veces causa risa, a cualquier intelectual comprometido o pseudorrevolucionario de los que

conocemos, los dedos se le hacen huéspedes y ve en cualquier profesor de habla inglesa y de apellido Smith, en cualquier distribuidor de libros o miembro del cuerpo de la paz, potenciales agentes del imperialismo y no sospecha que, no los potenciales, sino los efectivos, se apellidan Pérez o Rodríguez, forman parte de las huestes revolucionarias, pintarrajean con hoces y martillos los edificios y lanzan a todo pasto furibundas consignas antiyankees. Pues bien: es explicable que el político por vocación y por temperamento, mientras aguarda con paciencia su hora, se prepare y propague sus consignas de cambio, dado que si no se airease hoy lo utópico difícilmente mañana podría convertirse en real. Pero que el intelectual se abstenga de llevar a cabo sus fines específicos, que el estudiante malgaste los menguados años de aprendizaje —en la convicción de que lo que no se aprende a una edad determinada no se aprende nunca más— en faenas intrascendentes, no se justifica. Se hipoteca algo real y a la mano por algo futuro y problemático. Con la agravante de que en mil casos novecientos noventa y nueve la acción política o revolucionaria es nula, sin influjo social, mientras que se arriesga la pérdida de conocimientos, de manejo de técnicas, de inventos que, quizás, fueran más provechosos para la propia causa que se pretende defender que no la lucha estéril y los cartelones con consignas que nadie lee pegados en las paredes. Estudiar y luchar es una consigna retrógrada y antirrevolucionaria; todo lo contrario de lo que pretende ser. En la **práxis**, una vez más, tiende a mantener a los pueblos en la permanente algarada callejera, a crear una atmósfera de tensión que impide o dificulta el trabajo creador de cualquier índole que sea, a despilfarrar horas, días y meses en mítines, asambleas y

discursos, robando ese tiempo irreversible e irrecuperable al estudio provechoso, a la serena elaboración de proyectos, a la productividad en fin en todos sus planos. Y, además de todo eso, es teórica y psicológicamente falsa: pues se hace lo uno o lo otro, pero no las dos cosas a la vez. Donde dicha consigna se entroniza, ¿qué ciencia se hace? ¿Qué de verdad se investiga? ¿Se transmiten acaso los conocimientos y el saber a la altura y en los niveles que la ciencia más actual ha logrado alcanzar? ¿O no, más bien, por una especie de fatalidad, los estudios decaen a niveles a cien codos por debajo de los normales, de lo que debieran ser? Porque, además, más claro que la luz, hay esto otro: que es utópico aspirar a la unanimidad en cuestiones de preferencias políticas; y dado que la acción trae consigo la reacción, cuanto más lucha y más política hay en un centro de estudios, mayores las tensiones, mayores las pugnas, más íntimos y profundos los odios; en suma, lo más opuesto al clima necesario para poder colaborar en la investigación científica, para estudiar en la paz de las bibliotecas y laboratorios, para enseñar y para aprender. Pero la falta de ciencia, de investigadores de verdad, de ensayos lúcidos, de libros que valgan la pena, no hacen mella por lo visto en las mentes de los intelectuales comprometidos. Siguen perdiendo el tiempo para el saber, confundiendo la lucha revolucionaria con el pegar carteles o con el concientizar desde la cátedra bien rentada. ¡Intelectuales comprometidos, que no quieren ni podrían vivir en las sociedades que les sirven de paradigma, pero que reniegan de aquellas otras en que viven y, por cierto, en la mayoría de los casos, con holgura! Que en una coyuntura propicia el intelectual luche, bien, si ese, según él, es su deber; bien entendido que, mientras lucha,

no ejerce tareas, por regla general, de intelectual. Pero eso es muy distinto de la crónica agitación, de la revuelta permanente, de las universidades clausuradas, reabiertas, clausuradas de nuevo, vueltas a abrir hasta la próxima huelga y la próxima clausura. Todo esto no es lucha, sino reaccionarismo del que yo he llamado de avanzada, puesto que es poderoso auxiliar del subdesarrollo, de la dependencia cultural, económica y política, si bien, hay que reconocerlo, constituye un pingüe negocio que deja expedito el acceso a las cátedras, a los parlamentos, a los bien remunerados puestos en muchos organismos internacionales, a los viajes gratis alrededor del mundo, etc., etc.; y, en último término, al ingreso en el cónclave de los hombres inteligentes de cada país.

Pero hay otros peros que oponer a esta cómoda y rentable postura. Supuesto que decidiéramos comprometernos en la lucha política por los cambios, parece legítimo preguntarnos por aquello con que vamos a sustituir lo existente, no vaya a ocurrir que queramos curar el catarro con la lepra. Y, sin ambages, lo cierto es que los proclamadores del intelectual comprometido sueñan con formas de vida que han sido superadas treinta o cuarenta años atrás, que quizás entonces tuvieron sentido, pero que a la altura de los tiempos resultan hasta anacrónicas, por mucho que entre ellos se estimen y juzguen puntas de lanza del progreso y atalayas desde donde se otean los tiempos nuevos. El intelectual comprometido habla del hombre alienado de hoy y hace caso omiso de las innúmeras restricciones a la libertad humana en las sociedades en que sueña; critica la sociedad de consumo y no quiere ver que es preferible la abundancia a las colas y los racionamientos de a tantas libras de esto o de lo otro por mes; critica

los incentivos y la libre competencia por la que él estima secuela de injusticia social y desigualdad, pero se empeña en ser ciego para la triste condición de quien apenas es libre de elegir su ocupación o clase de trabajo, hasta tal punto es omnívota y absoluta la planificación desde los más altos e inaccesibles órganos directivos; a veces el intelectual comprometido habla de derechos humanos y de libertad e inexplicablemente pasa por alto toda una rica y unánime experiencia de sociedades en que se desconocen los más esenciales derechos; mas, ¿para qué seguir?

En lo anterior no existe el más mínimo anhelo de querer justificar lo indefendible ni de legitimar lo que de arcaico, injusto, poco flexible y nocivo pueda existir en las sociedades actuales de este lado. Es más, si el intelectual lo es de verdad y en especial de los temas y cuestiones sociales, debe tener conciencia clara de esos defectos y de los más eficaces medios de eliminarlos. Lo que no puede es tener prefabricado un remedio para todos los males sociales; algo así como la ilusión de una medicina prodigiosa encargada de liquidar cualquier enfermedad. Es perfectamente legítimo creer que la propiedad de los más importantes medios de producción debe recaer en la sociedad; pero no es dable, en cambio, que el intelectual comprometido se empeñe en querer imponer tal o cual modelo de vida colectiva, llámese Cuba, Pekín o Moscú. Aparte de que podríamos poner en duda lo que con ello saldríamos ganando, hay esto otro: que los cambios y las revoluciones, como los boletos de viajes aéreos, son intransferibles. Es curioso: antes todos eran moscovitas; luego, se dividieron: moscovitas y pekineses; un poco más tarde, nueva escisión: moscovitas, pekineses y castristas. Lo que no se les ocurre es ser lo que debieran ser: finos escrutadores de lo

propio y reformadores *more* autóctono, según la propia idiosincrasia. El buen teorizador no impone a la naturaleza sus propios esquemas de leyes inventadas, sino que delinea y formula éstas sacándolas de la observada realidad. La sabia conseja de que no hay enfermedades sino enfermos pudiera extenderse aún con mayor razón a lo social.

El intelectual comprometido tiene como misión, a su propio parecer, nada menos que liberar de una vez por todas a la humanidad; preocupado con tan noble destino no puede distraer su tiempo en procurar remediar las pequeñas miserias ocasionales que le salen al paso. No se le debe por tanto censurar que absorto en la benemérita tarea de dar al traste con la explotación universal, se comporte a veces, como por descuido, como un pequeño déspota en sus relaciones con sus familiares, con sus subordinados en la profesión, con sus alumnos, si, como es muy frecuente, su progresismo y ergo su inteligencia, le han hecho profesor. Lo malo para el intelectual comprometido es que su futurismo le desliga de las urgencias del día y del trabajo que sería menester para arreglar tantas cosas desquiciadas que no admiten aplazamiento. Lo cual le hace a uno sospechar dos cosas: primero, que, en el fondo retrógrado, no está interesado en remediar los más sobresalientes males de la sociedad, en cuyo caso, ¿qué tendrían ellos que hacer en cuanto intelectuales comprometidos y en cuanto niños terribles de sus pequeñas o grandes ciudades provincianas? En el bienestar no podrían fructificar ni tener éxito; perderían su razón de ser; por ende, no quieren el progreso, les gustaría ver resquebrajarse en mil pedazos el Estado, tener de qué quejarse, justificar su papel de inquisidores de todo lo actual y avizorar la grata perspectiva de un futuro más o menos próximo en que

realizados los cambios con la sangre, sudor y lágrimas de los concientizados por ellos, asumirían al fin su papel de pastores de la sumisa grey para la instauración por vez primera de una sociedad desalienada y justa. La otra sospecha que nos sugiere nuestra malicia es que en ese futurismo del intelectual comprometido podría disfrazarse una carencia de voluntad para el trabajo, una cierta innata predisposición a la vagancia. La zorra hablaba de que las uvas aún estaban verdes; el intelectual comprometido no quiere interesarse por arreglar las mil cosas subsanables del mundo en que vive, a pretexto de que serían como parches que facilitarían la supervivencia de algo que ellos condenan en bloque. Y así, además, ni se hace nada, ni se expone uno a tener que reconocer que no se estaría quizás en condiciones de resolver los problemas. Comprometido con un futuro de perfil más o menos utópico, el intelectual evita comprometerse con su tiempo y con las reales dificultades de su circunstancia. Una vez más, resulta en la práctica lo contrario de lo que pretende ser: ni es un agente eficaz de progreso, ni se compromete, ni de intelectual tiene sino la pretensión.

LOS COLABORADORES

"Estilo y estilística" es el capítulo introductorio de la Tesis Doctoral de WOLF HOLLERBACH, presentada ante la Universidad de Rennes, Francia. El Dr. Hollerbach fue Director del Departamento de Idiomas de la Universidad de Cuenca y profesa actualmente en una universidad de los Estados Unidos.



"Crítica de la Crítica" de HELENA SASSONE, poetisa y ensayista española, es la respuesta a una encuesta sobre la crítica en Latinoamérica, promovida por Zona Franca, gran revista venezolana de literatura e ideas.



Se publica en este número la segunda parte de "El grado cero en el arte y en la crítica", texto cedido especialmente por su autor, G. RAFAEL GALIANA, para esta revista.



El poema de EFRAIN JARA IDROVO ha sido entresacado del volumen inédito de poesía intitulado "El mundo de las evidencias".

Después de cinco años de ausencia, durante los cuales dirigiera el Departamento de Filosofía de la Universidad de Concepción, en Chile, el profesor español Dr. Francisco Alvarez González, ha reasumido su cátedra de Filosofía en la Universidad de Cuenca. Especialmente invitado por "El guacamayo y la serpiente" para colaborar en el presente número, honra sus páginas con el estudio "El compromiso del intelectual"