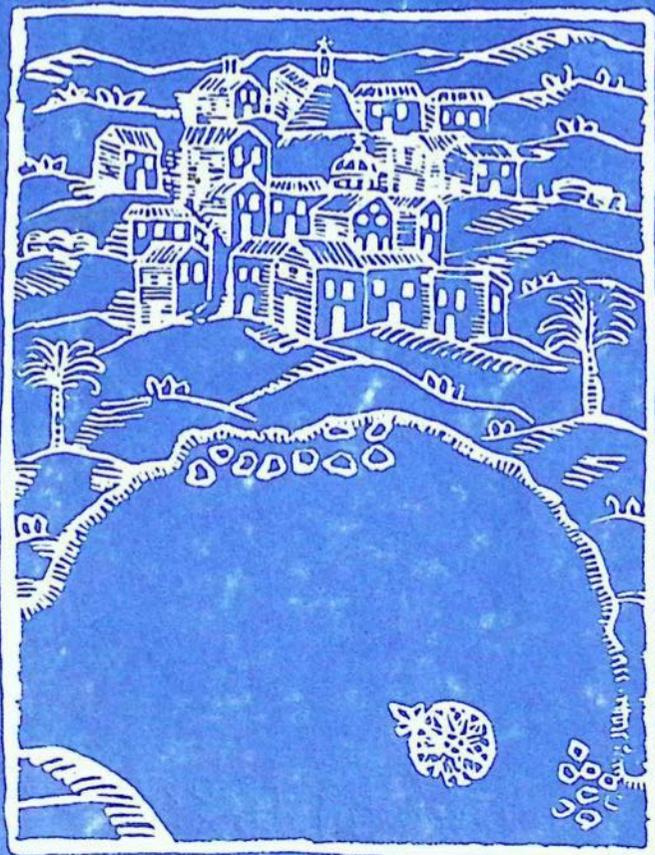


# PROBLEMAS DE LITERATURA

REVISTA LATINOAMERICANA DE TEORIA Y CRITICA LITERARIA



AÑO 1

MAYO 1972

Nº 1

# PROBLEMAS DE LITERATURA

REVISTA LATINOAMERICANA DE TEORIA Y CRITICA

Año I

Mayo de 1972

Número 1

Se publica en español e inglés dos veces al año: enero y septiembre

## Consejo Editorial

Fernando Alegría	Jan Mukařovský
Enrique Anderson-Imbert	José Miguel Oviedo
Juan José Arrom	Pedro Lastra
Oldřich Bělič	Angel Rama
Jaime Concha	Hugo Rodríguez Alcalá
Angela B. Dellepiane	Angel Rosenblat
Alberto Escobar	Ivan A. Schulman
David Lagmanovich	Alain Sicard
Angel Luis Morales	Adolfo Sánchez Vásquez

## Fundadores y Directores

Nelson Osorio y Helmy F. Giacomán

## Colaboraciones:

Las colaboraciones son solicitadas por la Dirección. Los suscriptores que deseen enviar trabajos para su publicación deben hacerlo a nombre de Prof. Nelson Osorio. Departamento de Literatura. Universidad de Chile. Casilla 34-V. Valparaíso, Chile. No se devuelven los originales.

Suscripciones: Instituciones y Profesores: US\$ 10.

Toda correspondencia relacionada con suscripciones debe ser dirigida a nombre de Prof. Helmy F. Giacomán. Latin American Studies Program. Adelphi University. Garden City, New York 11530 (U.S.A.).

PROBLEMAS DE LITERATURA se financia exclusivamente por suscripciones. Las ideas y juicios emitidos en los trabajos son de responsabilidad de los autores y no comprometen necesariamente a los Directores y al Consejo.

PROBLEMAS DE LITERATURA

ALEX WALTE BARKER

## CONTENIDO

De los directores

### PRIMERA PARTE

Oldřich Bělič: *La obra literaria como estructura.*

Jan Mukařovský: *El arte como hecho semiológico.*

Boris Eichenbaum: *La vida socio-literaria.*

### SEGUNDA PARTE

Nelson Osorio: *Problemas del lenguaje y la realidad en la nueva narrativa hispanoamericana.*

Fernando Alegría: *La novela total: un diálogo con Sábato.*

Angela Dellepiane: *Diez años de novela argentina.*

### RESEÑAS

Fernando Moreno: *Ernesto Sábato. El hombre y su obra*, de Angela Dellepiane.

Elisa Castro: *La corriente de la conciencia en la novela moderna*, de Robert Humphrey.

Fernando Moreno: *¿Qué es el estructuralismo?*, de Oswald Ducrot et al.

Irmtrud König: *Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*, de Boris Eichenbaum.

Fernando Moreno: *La partida inconclusa*, de Alberto Escobar.

Hedvika Vydrová: *O charakter českého verše*, de Josef Hrabák.

Fernando Moreno: *La edad del ensueño*, de Jaime Giordano.

Fernando Veas: *Vicente Huidobro, un poeta ambivalente*, de Ana Pizarro.

### BIBLIOGRAFÍAS

David Lagmanovich: *Bibliografía crítica sobre problemas de literatura hispanoamericana* (primera entrega).

## DE LOS DIRECTORES

El desarrollo y presencia de lo que se ha dado en llamar "nueva narrativa hispanoamericana" y el auge experimentado en general por la producción literaria en nuestro continente plantean problemas nuevos y urgentes a la crítica y la investigación en este campo. Se hace cada vez más necesario discutir y remozar los instrumentos conceptuales que actualmente se manejan, y contribuir a cimentar sobre bases rigurosas la disciplina del pensamiento que se propone abordar la creación poética.

En los últimos años comienza a observarse en América latina el surgimiento de un cambio de actitud en el ejercicio de lo que se ha llamado tradicionalmente crítica literaria. Una nueva promoción de investigadores, utilizando los aportes contemporáneos de disciplinas afines (lingüística, antropología, filosofía, etc.) y motivados por el desarrollo mismo de la producción literaria hispanoamericana, se perfila como anuncio de la formación de lo que podría llamarse una "nueva crítica". Para fertilizar este proceso se hace necesario tanto el reconocer y valorar en su dimensión actual el aporte de los estudiosos anteriores, como el incorporar los logros y contribuciones de científicos de todo el mundo. La revista *PROBLEMAS DE LITERATURA* nace con la intención de servir como instrumento y contribución a esta tarea.

Pensamos que, del mismo modo como cambia y se desarrolla la producción literaria, también la disciplina que la estudia tiene que ir enriqueciendo constantemente sus métodos e instrumentos, a fin de readecuarlos y superarlos en función de las nuevas realidades que pretende abordar. Creemos que en la medida en que se cumpla este proceso la crítica literaria irá convirtiéndose en una disciplina rigurosa. Nuestra revista pretende contribuir a la discusión fertilizadora sobre la crítica y teoría de la literatura, y a la búsqueda de nuevas perspectivas que permitan no sólo el enfrentamiento más riguroso que postulamos, sino también un aporte a las investigaciones que en distintas partes del mundo están contribuyendo a fundar para estos estudios una base científica.

Tenemos conciencia de que nuestro propósito —el de crear una revista destinada no tanto al estudio de las obras concretas, sino al desarrollo y discusión del pensamiento teórico que sustenta la actividad crítica— es bastante difícil de lograr a cabalidad. Tenemos conciencia también, de que emprendemos una tarea casi sin antecedentes en la tradición editorial de nuestro continente latino. Pero estamos convencidos de la real urgencia que tiene el realizarla. Para ello, además, contamos con la colaboración inestimable de un grupo de científicos y estudiosos de distintas nacionalidades, a cuyo generoso aporte se deberá fundamentalmente el mérito que pudiera alcanzar la empresa que hoy iniciamos.

LOS DIRECTORES

Copyright

PROBLEMAS DE LITERATURA

*Nelson Osorio - Helmy F. Giacomán*

Derechos de traducción y reproducción reservados.  
Prohibida su reproducción sin autorización previa.

Editado y distribuido en Chile por Ediciones Universitarias de Valparaíso.  
Prensas de la Universidad Católica de Chile.

Diseño de la portada: Jorge Osorio.

Primera Reimpresión Mayo 1972

PRIMERA PARTE

Oldřich Bělič

## LA OBRA LITERARIA COMO ESTRUCTURA

### I

Hace algunos meses, escribí para *La Pensée*, un artículo titulado *Los principios metodológicos del estructuralismo estético checoslovaco*<sup>1</sup>, que tenía como finalidad presentar a los especialistas franceses una información general sobre una de las formas más antiguas de la metodología estructural: aquella que cristalizó en Praga entre los años 1926 - 1947. En ese artículo, he tratado de explicar la concepción praguense de cuatro principios y términos que, a mi parecer, constituyen la esencia metodológica del estructuralismo: inmanencia, signo, estructura, función. Hoy quiero retomar, para analizarlo de manera más detallada, el más importante de estos cuatro términos, aquél que ha dado nombre al método: el término de *estructura*.

### II

Jan Mukařovský, fundador y jefe de la escuela estructural en la ciencia estética checoslovaca, definió la estructura como "equilibrio inestable de relaciones"<sup>2</sup>. Esta definición parecerá sin duda demasiado general y vaga para aquel que entra por primera vez en contacto con el pensamiento teórico del profesor praguense. Pero la obra de Mukařovský nos permite hacerla más concreta y más clara con la ayuda de algunas citas escogidas.

He aquí la primera: "Se define a veces la estructura como un todo cuyos elementos, por el hecho de entrar en él, revisten un carácter especial. Se dice: el todo es más que la suma de los elementos que lo componen. Pero desde el punto de vista del concepto de la estructura, esta definición es demasiado amplia, porque ella comprende no solamente las estructuras propiamente dichas, sino también, por ejemplo, las 'formas' (*Gestalten*), de las cuales se ocupa la *Gestaltpsychologie*. Es por eso que subrayamos en el concepto de la estructura artística un rasgo más especial que la simple interrelación entre el todo y sus elementos. Consideramos como realidad espe-

<sup>1</sup> Cf. *La Pensée*, N° 154, 1970, pp. 52 - 61.

<sup>2</sup> Cf. Jan Mukarovsky, *Studie z estetiky*. Praga, 1966, p. 111.

cífica de la estructura en el arte, las relaciones recíprocas entre sus elementos; relaciones dinámicas por su esencia misma. Según nuestra concepción, no se puede calificar de estructura sino el conjunto de elementos cuyo equilibrio interior se rompe y se restablece sin cesar, y cuya unidad aparece, por consiguiente, como una red de contradicciones dialécticas”<sup>3</sup>.

Como acabamos de entender, Mukařovský habla de contradicciones dialécticas. Es un punto tan importante en su concepción de la estructura artística, que creemos necesario agregar todavía una cita: “La noción de estructura... está fundada sobre la unificación interior del todo por medio de las relaciones recíprocas entre los elementos de aquélla; y esas relaciones no solamente son positivas —concordancias y armonías—, sino también negativas —oposiciones y contradicciones—; la noción de la estructura está, por consiguiente, inseparablemente ligada con el pensamiento dialéctico”<sup>4</sup>.

La concepción de la estructura en Mukařovský es, pues, dialéctica. Es también materialista; citemos: “Las relaciones entre los elementos, precisamente por ser dialécticas, no pueden ser deducidas de la noción del todo; el todo en relación a ellos, no es *prius*, sino *posterius*; el develamiento de estas relaciones no es, pues, asunto de la especulación abstracta, sino de la *empiria*. El materialismo gnoseológico constituye, en consecuencia, la segunda cualidad esencial del pensamiento estructural...”<sup>5</sup>.

Hemos comenzado nuestra serie de citas por la definición general de la estructura. Según esta definición, la estructura es un “equilibrio inestable”. Esto quiere decir que una vez creada, la estructura artística no permanece inmóvil, fijada de una vez para siempre. Pero leamos lo que dice más concretamente a este propósito el propio Mukařovský: “siendo que las relaciones que mantienen la unidad de la estructura son de orden dialéctico, la estructura se caracteriza por un incesante movimiento y por incesantes transformaciones”<sup>6</sup>. Lo que permanece, lo que mantiene la identidad de la estructura en el tiempo, “es ante todo el conjunto de elementos de que está compuesta”<sup>7</sup>. “Pero su configuración interna, las relaciones entre sus elementos, están sujetas a incesantes transformaciones. Los elementos, en sus relaciones recíprocas, se esfuerzan sin cesar por tener ventaja los unos sobre los otros; en otros términos, la jerarquía, es decir, el predominio o la subordinación recíproca de los elementos (que no es otra cosa que la manifestación de la unidad interior de la obra) se encuentra en un estado de reagrupamiento perpetuo. Y los elementos que, en este proceso de reagrupamiento, pasan temporalmente al primer plano, adquieren una importancia decisiva para el sentido global de la estructura artística, el que cambia constantemente como consecuencia de su reagrupamiento”<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 109.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 117.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Cf. Op. cit.*, p. 118.

<sup>8</sup> *Op. cit.*, p. 109.

Nos queda por saber lo que provoca o determina el movimiento de la estructura artística en el tiempo. Es lo que nos dirá nuestra última cita: “... El estructuralismo estético... estima que la estructura no está cerrada sino relativamente. Y es por esto que no busca la iniciativa evolutiva en ella misma, sino en impulsos externos”<sup>9</sup>.

### III

El conjunto de citas que hemos escogido contiene todos los elementos esenciales que caracterizan y distinguen la concepción de Mukařovský. Tratemos ahora de interpretar las ideas de este teórico, confrontándolas con otras formas de la metodología estructural o aplicándolas a casos concretos.

Consideremos primeramente el problema de las relaciones entre la estructura y sus elementos.

La estructura es un caso particular del todo. Según la *Gestalttheorie*, el todo estructural predomina absolutamente sobre los elementos que lo componen; las cualidades de los elementos están determinadas por el todo, y no a la inversa. El holismo<sup>9</sup> sostiene una idea análoga: el todo es más que la suma de los elementos y de sus relaciones, y es a él a quien pertenece toda actividad organizadora; los elementos son totalmente pasivos, inertes. Y las dos teorías mencionadas no constituyen una excepción. La primacía del todo en relación a sus elementos es, según Garaudy, la idea principal de la metodología estructural en general<sup>10</sup>. Es, pues, posible decir que el estructuralismo como tal tiende a absolutizar el todo.

La concepción de Mukařovský es diferente. En buenas cuentas, el todo es también para Mukařovský más que la suma de sus elementos, pero no es —y es allí donde reside la diferencia— más que el sistema organizado de sus elementos.

La estructura, según Mukařovský, posee su motivación interior, que puede ser expresada o aprehendida por el término de función<sup>11</sup>: cada uno de los elementos que pertenecen a una estructura determinada ejerce, en relación al todo estructural, una cierta función; y el todo, como unidad dinámica de un conjunto de elementos, determina las funciones de éstos, les da un cierto valor y un cierto significado. Pero los elementos no se comportan

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 118.

<sup>10</sup> El *holismo* (del gr. *Holos*: todo) es una teoría propugnada, entre otros, por J. C. Smuts (1926), que hace de la existencia de “todos” un rasgo fundamental del mundo. Considera estos “todos” como el carácter esencial de los objetos naturales, y no el ser conjuntos de elementos o partes. Los cuerpos o cosas naturales no son resolubles en partes, y las partes no pueden ser consideradas como hechos reales, sino simplemente, en su sentido más amplio, como distinciones analíticas abstractas que no expresan en propiedad lo que ha llevado a la constitución de la cosa como todo (N. del E.).

<sup>11</sup> *Cf. Roger Garaudy: Marxisme du XXème siècle.*

<sup>11</sup> *Cf. Studie z estetiky*, p. 122.

frente al todo estructural como pasivos e inertes: ellos determinan a su vez, por sus funciones específicas, la existencia y el carácter de éste.

Cada elemento de la estructura juega, pues, por decirlo así, un papel doble: recibe del todo un cierto sentido, pero contribuye al mismo tiempo a crear el sentido de éste. O, en otros términos: él mismo es definido por el todo, pero al mismo tiempo define al todo. Es, pues, al mismo tiempo, determinado y determinante.

En una palabra, las relaciones entre el todo estructural y sus elementos, en la concepción de Mukařovský, son dialécticas.

Para hablar más concretamente, tomemos como ejemplo el caso de la rima llamada pobre. Considerada independientemente de un contexto —todo, estructura— determinado, podría parecer, desde el punto de vista estético, menos perfecta que la rima llamada rica. Ahora bien, en un contexto concreto, gracias a la función que éste le confiere, la rima pobre puede producir un efecto estético mucho más intenso que la rima rica. Ella recibe, pues, del contexto, su valor y su significación. Pero puede producir este efecto más intenso precisamente gracias a su condición de pobre. Y en este sentido contribuye a determinar la existencia y el carácter del contexto (todo, estructura) respectivo.

Hasta aquí no hemos hablado más que de las relaciones entre el todo estructural y sus elementos. Pero Mukařovský —lo hemos visto al citar sus propias palabras— subraya la importancia de las relaciones entre los elementos mismos. Y estas relaciones son, también ellas, funcionales. En el sistema de relaciones que es la estructura, cada elemento está, según Mukařovský, ligado por sus funciones, directa o indirectamente, con todos los otros. De lo que acabamos de decir resulta una consecuencia importante: en la estructura artística no hay elementos que puedan ser considerados como perteneciendo exclusivamente al contenido o, en otros términos: todos los elementos de la estructura artística pertenecen al mismo tiempo a la forma y al contenido; poseen todos su carga semántica y su aspecto formal. En la metodología estructuralista, la división tradicional de la obra de arte en forma y contenido pierde todo su sentido (lo que naturalmente no tiene nada que ver con la validez y utilidad de los términos de forma y contenido como tales) <sup>12</sup>.

Para demostrar la idea que acabamos de reproducir en un ejemplo concreto, consideremos el famoso verso de Shakespeare:

*To be or not to be, that is the question.*

Se trata aquí, como todo el mundo sabe, de un verso blanco (blankvers) inglés, es decir, de un decasílabo de cadencia yámbica cuya norma rítmica es la siguiente:

0-0-0-0-0-

<sup>12</sup> *Op. cit.*, p. 119.

A primera vista, parece que el ritmo del verso citado realiza perfectamente la norma <sup>13</sup>. Pero cuando se le mira de más cerca uno se da cuenta que el verbo *is*, no siendo sino una simple cópula, no puede llevar el acento rítmico que le da la norma y que éste recae con toda evidencia sobre el pronombre *that*. En el lenguaje corriente, se diría sin duda *That's the question*, es decir, se reduciría el verbo quitándole así toda posibilidad de llevar el acento. E incluso hay lenguas donde en casos análogos la cópula no es necesaria. Por ejemplo, en francés se podría decir: "...voilà la question"; en ruso: "...bom bonope"; en checo: "...toř otázka". El ritmo concreto del verso citado es, pues:

x x x x x x x x x

Esto significa que entre la norma rítmica y el ritmo concreto del verso hay una tensión, una contradicción; o, en otros términos, en nuestro verso hay una infracción de la norma (por supuesto, esta infracción se siente como tal precisamente gracias a la existencia de la norma en la conciencia del lector o del auditor; si no hubiese norma, no habría infracción). Ahora bien, lo que no corresponda a la norma, lo que es "anormal", llama la atención. La infracción de la norma sirve para poner de relieve el pronombre *that*. Y esta puesta en relieve tiene evidentemente algo que ver con el sentido —el contenido— del verso citado. Por lo tanto, el ritmo, que como elemento de la estructura pertenece a la forma, juega también en nuestro verso su papel (su función) en relación al contenido. Posee una carga (una energía) semántica.

• • •

Hemos dicho que en el verso de Shakespeare hay una tensión, una contradicción entre la norma rítmica y su realización concreta. Y esto nos lleva a otro punto importante de la concepción praguense.

El filólogo español V. Eugenio Hernández-Vista basa su método, que él mismo califica de estructural <sup>14</sup> —y que pone, *expressis verbis*, en relación con la *Gestalttheorie*— <sup>15</sup>, en el principio de la "convergencia" <sup>16</sup>. La obra literaria forma una unidad y, según Hernández-Vista, "todos los elementos de la expresión deben concurrir a esta unidad" <sup>17</sup>.

Según Mukařovský, por el contrario, como hemos visto, el todo estructural supone no solamente relaciones positivas —concordancias y armonías

<sup>13</sup> Y Kayser piensa que es realmente así. Cf.: *Interpretación y Análisis de la Obra Literaria* (trad. esp. de María D. Mouton y V. García Yebra), 3ª ed., Madrid, 1961, p. 107.

<sup>14</sup> Cf. V. Eugenio Hernández-Vista: "Gerardo Diego: *El ciprés de Silos* (Estudio Estilístico Estructural)", *Prohemio*, I, 1, abril de 1970, p. 19.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p. 25.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

("convergencias")— entre los elementos, sino también relaciones negativas —oposiciones y contradicciones—. La unidad de la obra literaria en la concepción de Mukařovský, es una unidad dialéctica (una unidad tensa, un equilibrio tenso). Por lo tanto, nos parece que la teoría de la convergencia difícilmente puede aprehender esta cualidad dialéctica de la estructura literaria.

A fin de poder corroborar la concepción de Mukařovský mediante los hechos, volvamos, para tomarlo como punto de partida, al verso de Shakespeare. La contradicción entre la norma rítmica y el ritmo concreto que hemos constatado allí, constituye la esencia misma del ritmo poético en general. Se podría decir que el ritmo poético aparece como un campo de tensiones dialécticas cuyos dos polos opuestos son la regularidad y la irregularidad. La norma rítmica encarna la regularidad. Pero el ritmo de los versos concretos, en general no realiza la norma de una manera perfecta, rompe en cierta medida su regularidad, la actualiza. Y la actualización de la norma es extremadamente importante desde el punto de vista del efecto estético: un ritmo absolutamente regular llegaría a ser mecánico, se neutralizaría, sería estéticamente indiferente; la actualización de la norma rítmica es, pues (salvo los casos en que la regularidad absoluta es funcional), una condición *sine qua non* de la eficacia del ritmo poético.

Por lo tanto, la norma rítmica no es más que un caso particular de lo que se llama norma estética. Y lo que hemos dicho sobre la norma rítmica vale para la norma estética en general.

Por ejemplo, en el *Cid* de Corneille hay tensiones entre la norma estética de la tragedia clásica francesa (las unidades de tiempo y lugar) y su realización concreta<sup>18</sup>. Tal vez se podría objetar —si se aceptase el punto de vista normativo de los críticos contemporáneos de Corneille— que en el caso del *Cid* se trata de "defectos"<sup>19</sup>. Pero la experiencia histórica demuestra que los grandes logros artísticos se muestran en general rebeldes contra las normas establecidas. "La historia del arte —dice Mukařovský—, considerada desde el punto de vista de la norma artística, aparece como la historia de las normas contra las normas reinantes"<sup>20</sup>. Y la experiencia histórica demuestra también que los productos que se pliegan dócilmente a la norma son, en general, desprovistos de originalidad artística, estereotipados, inferiores. Una obra realmente grande es única incluso desde el punto de vista de la norma estética.

Las tensiones y las contradicciones entre la norma estética y su realización concreta son, sin duda, lo más característico para la estructura literaria (y para la estructura artística en general), y merecerían ser tratadas de

<sup>18</sup> Cf. "Examen du *Cid*", en Corneille: *Le Cid*, Classiques Larousse, 1933, pp. 99 - 100. El mismo Corneille dice que el *Cid* es "aquella de mis obras regulares en que me he permitido el máximo de licencia". Op. cit., p. 96.

<sup>19</sup> Es esto lo que dice, por otra parte, tal vez sin mucha convicción, el mismo Corneille. Cf. *Ibid.*

<sup>20</sup> *Studie z estetiky*, p. 30.

un modo más detallado. Pero las dimensiones de este artículo nos obligan a detenernos aquí para poder mencionar aún, aunque no sea sino brevemente, otras fuentes de tensiones y de contradicciones que conoce la estructura de la obra literaria.

Tomemos por ejemplo el encabalgamiento. Considerado como elemento dialéctico, aparece como uno de los productos de la tensión, tan frecuente en la poesía, entre la articulación sintáctica y la articulación rítmica. Y esta tensión no es más que un caso particular de las tensiones que existen en la obra literaria entre el aspecto acústico y el aspecto semántico de la lengua (la poesía "absoluta" es una solución experimental —por no decir extrema o extremista— de esta tensión).

Para la literatura moderna —y para el arte moderno en general— es particularmente característica la tensión entre las necesidades de la expresión artística y las posibilidades (los límites) del material empleado: la lengua, en el caso de la literatura.

No podemos pasar por alto la tensión entre la función estética de la obra de arte y sus posibles funciones extraestéticas. Es una tensión que deben resolver constantemente los arquitectos, por ejemplo, pero que también existe en la creación literaria (cf., por ejemplo, la tensión entre la función estética y las posibles funciones didáctica, moral, ideológica, etc).

El tiempo no nos permite citar todas las fuentes de tensión en la estructura artística, pero creemos haber citado lo suficiente para probar su existencia. Recordemos, para terminar, el hecho bien conocido de que la obra de arte no tiene, en general, un sentido único; ella permite, sobre todo cuando se trata de una obra realmente grande, varias interpretaciones, a veces irreconciliablemente contradictorias<sup>21</sup>. Nos parece que esa es una prueba muy elocuente de la existencia de tensiones (contradicciones) en la estructura literaria, y una refutación no menos elocuente de la teoría de la convergencia (de una convergencia lineal, mecánica, idílica). Si en la estructura artística todos los elementos convergiesen de una manera armónica, sin tensiones ni contradicciones, la obra de arte poseería un solo sentido, perfectamente inequívoco, y la posibilidad de muchas interpretaciones no existiría.

Según la concepción de Mukařovský, la estructura artística es un todo cuya organización interior está jerarquizada: sus elementos no se encuentran todos al mismo nivel en lo que concierne a su importancia; hay algunos que, por sus funciones, dominan sobre otros que se encuentran en una posición subordinada. La jerarquía de los elementos, por supuesto, no obedece a una fórmula fija y general. Sin embargo, es posible decir, de una manera general, que el papel decisivo pertenece a los elementos que, en una estructura determinada, son en mayor medida que los otros portadores de su sentido.

<sup>21</sup> Cf., por ejemplo, las interpretaciones de *Don Quijote* de Américo Castro (*El pensamiento de Cervantes*) y de Cesare de Lollis (*Cervantes reazionario*).

En las artes que podríamos llamar temáticas<sup>21 bis</sup>, es decir, en las artes que tienen un tema, un sujet (*sic*) —y la literatura es sin duda un arte temático (con excepción quizás de ciertas creaciones experimentales)—, se encuentra, entre los elementos de los cuales se compone su estructura, uno que es el portador privilegiado del sentido de ésta: es el plano temático (los estructuralistas dividen la estructura literaria para analizarla en tres planos: el plano temático, el plano lingüístico y el plano de composición), que funciona como una especie de eje o de núcleo alrededor del cual se concentran las energías semánticas difusas de los otros elementos estructurales<sup>22</sup>.

Ahora bien, el plano temático también está jerarquizado. Por ejemplo, el plano temático de la novela está caracterizado por la presencia de tres elementos constitutivos: el personaje, la acción y el medio ambiente (*milieu*)<sup>23</sup>, y estos tres elementos, en general, no tienen la misma importancia estructural; habitualmente uno de ellos predomina sobre los otros. En la novela policial o en la novela de aventuras, es en general la acción; en la novela histórica, al contrario, es, a menudo (pero no necesariamente), el medio ambiente (*milieu*); y en la novela psicológica, en fin, es el personaje. La jerarquía de estos tres elementos es extremadamente importante; si no se logra descubrirla, no se llega a aprehender la intención del autor y a comprender el sentido de la obra; y además se cierran las puertas de su análisis.

Muchos críticos afirman, por ejemplo, que la novela picaresca española carece de composición. Pero es que cometen el error de pensar que en la estructura del género picaresco predomina el medio ambiente (*milieu*). Pero si uno se da cuenta que en la literatura picaresca el elemento decisivo desde el punto de vista de la composición es el personaje, todas las dificultades desaparecen y la novela picaresca aparece como poseyendo una composición perfecta<sup>24</sup>.

Una vez creada, la estructura literaria, según Mukařovský, no queda inmóvil; está, por el contrario, sujeta a constantes transformaciones. La concepción de la estructura en Mukařovský es esencialmente dinámica. La estructura no tiene, pues, solamente su dimensión sincrónica; también tiene, y por definición se podría decir, su dimensión diacrónica, histórica. Y para analizarla, hay que tomar en cuenta las dos dimensiones.

A menudo se piensa que el acceso estructuralista a la obra de arte es por principio ahistórico. Pues bien, en lo que concierne al estructuralismo praguense, esta idea es absolutamente falsa.

A fin de poder explicar la concepción de Mukařovský de una manera más detallada, consideremos primeramente el caso de una obra literaria ais-

<sup>21 bis</sup> *Op. cit.*, p. 88.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Por lo que respecta a estos dos últimos, Kayser dirá el *acontecimiento* y el *espacio*. Cf. Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 471.

<sup>24</sup> Cf. Oldrich Belic: *La novela picaresca española como orden artístico*. Romanistica Pragensia, III (1963).

lada. Podríamos preguntarnos: ¿cómo puede ella transformarse si, una vez impresa, está fijada para siempre?; por supuesto dejamos de lado, pues se trata de un problema que no tiene nada que ver con el problema que estamos tratando, los posibles retoques o reelaboraciones, así como también las deformaciones o mutilaciones debidas a las impresiones posteriores. El texto de *Don Quijote*, por ejemplo, que leemos en las ediciones de hoy, es, en principio, idéntico al que apareciera a comienzos del siglo XVII.

Para resolver este problema, que a primera vista parece sin solución, recordemos que la metodología estructural considera la obra de arte como signo. Por lo tanto, el "producto material" creado por el artista (y fijado para siempre por la impresión cuando se trata de una obra literaria) no representa sino una parte del signo artístico: su símbolo exterior, sensorial, el significante según la terminología saussureana. Además del producto material, el signo artístico comprende también "el objeto estético", es decir, la concretización del producto material en la conciencia de una colectividad humana, por la cual la obra es percibida<sup>25</sup>. Y el objeto estético funciona como significación, como sentido de la obra de arte, del signo artístico<sup>26</sup>.

Pues bien, es evidente que el producto material no puede cambiar, que permanece siempre el mismo. El objeto estético, al contrario, sigue (a su manera, por supuesto) los cambios que se operan, en el curso del proceso histórico, en la conciencia de la colectividad humana respectiva. Ahora bien, como lo que acabamos de decir es absolutamente general, se podría uno preguntar: ¿Qué es exactamente lo que queda y qué es lo que cambia? Pero ya lo sabemos: recordemos una de las citas con que iniciamos nuestro artículo; lo que permanece, lo que es estable "es ante todo el conjunto de los elementos" que forman una estructura determinada; y lo que cambia, lo que es inestable, son "las relaciones entre los elementos", (particularmente su jerarquía). El movimiento de la estructura literaria en el tiempo aparece, pues, como una dialéctica de la estabilidad y de la inestabilidad.

Hablemos concretamente: *Don Quijote*, como producto material, permanece siempre tal como salió del taller de Cervantes; y sin embargo, ¡cuántos objetos estéticos diferentes, incluso irreconciliablemente diferentes (recorde-mos la interpretación de Castro y la de Lollis) ha producido éste en la conciencia de sus lectores a través de los siglos que nos separan de su nacimiento! Y lo que no ha cambiado a pesar de todas las transformaciones que ha experimentado la estructura de la obra de Cervantes es el conjunto de los elementos que ella contiene; lo que, por el contrario, ha cambiado, son las relaciones entre los elementos, su jerarquía respectiva: por ejemplo, el elemento de parodia de las novelas de caballería (y el elemento cómico en general) que predomina en el momento de la aparición de la obra, es hoy día secundario, habiendo cedido su lugar a otros en la jerarquía estructural.

<sup>25</sup> Cf. *Studie z estetiky*, pp. 86, 88.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 86.

La existencia del objeto estético explica todavía otro aspecto de la concepción de Mukařovský. Como sabemos, el teórico praguense afirma que "la estructura no está cerrada sino relativamente". Pues bien, si la estructura artística se redujese al producto material, esta idea sería difícilmente sostenible; pero la existencia del objeto estético que la relaciona con la conciencia del público (que se encuentra fuera del producto material) la hace perfectamente aceptable.

Nos queda por esclarecer un problema muy importante: aquel de las fuerzas motrices que provocan y determinan el movimiento de la estructura artística en el tiempo. Es evidente que la estructura de la obra de arte no cambia por la acción de las fuerzas internas; lo que provoca y determina las transformaciones de la estructura artística (del objeto estético), son las transformaciones de las circunstancias históricas (normas estéticas, gusto, ideología, moral, toda la vida social). Las fuerzas motrices se encuentran, por consiguiente, fuera de la estructura literaria. Por lo tanto, como ya lo sabemos, el estructuralismo "no busca la iniciativa evolutiva en ella misma [la obra], sino en impulsos externos".

• • •

Lo que acabamos de decir nos lleva hacia otro aspecto del pensamiento estructural praguense, el último del cual queremos hablar. Hasta aquí hemos estudiado en principio la estructura artística de una obra aislada, considerada separadamente. Ahora bien, la obra de arte no existe en el vacío. Está ligada por relaciones estructurales a otros hechos y fenómenos que se encuentran fuera de ella<sup>27</sup>: el conjunto de obras de un autor; el conjunto de las obras de una escuela literaria; el conjunto de las artes en un momento dado..., toda la vida social, por último, con sus manifestaciones y aspectos múltiples. En una palabra, ella forma parte de otras estructuras, de estructuras superiores. Se considera, pues, como estructura no solamente una obra aislada, sino también los todos superiores en los cuales ella está integrada como uno de sus elementos. Y, por supuesto, estos todos estructurales superiores están también sujetos, en el curso del proceso histórico, a transformaciones constantes.

Nos parece que en este punto, el estructuralismo abre un horizonte particularmente amplio y lleno de impulsos metodológicos fecundos. Mencionemos por lo menos uno de ellos: la posibilidad o, más bien, la necesidad, de estudiar las influencias que recibe una literatura nacional determinada de otra literatura nacional (o de otras literaturas nacionales) como un hecho de carácter estructural<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 118.

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 115. Oldrich Belic. Departamento de Filología Románica. Universidad de Carlos, Praga.

Resumamos: la estructura literaria, en la concepción de Mukařovský, es un todo dialéctico que no está cerrado sino relativamente, y cuya existencia aparece como la unidad del aspecto sincrónico y del aspecto diacrónico.

Sin duda hemos analizado la concepción de la estructura de Mukařovský, de una manera incompleta, pero esperamos haber escogido al menos los aspectos esenciales. Y, sobre todo, creemos haber dicho lo bastante para poder concluir: la concepción de Mukařovský coincide, en principio, con lo que la gnoseología marxista llama totalidad viviente o totalidad concreta.

Nuestras observaciones podrían detenerse aquí. Pero nos parece que no podemos concluir las sin esbozar, aunque de un modo muy somero, el método del análisis de la estructura literaria.

En principio, el método del análisis de la estructura literaria deriva de la concepción de ésta. Hay en el fondo dos accesos posibles: el sincrónico y el diacrónico. El acceso sincrónico consiste en el develamiento de los elementos, sus relaciones, sus funciones, su jerarquía en el todo estructural, y la búsqueda del sentido de éste. El acceso diacrónico significa, por una parte, el estudio de la génesis de la obra (y el estudio de la génesis supone el examen de tres factores decisivos: el autor, la sociedad para la cual escribe y el estado de la tradición literaria en el momento en que escribe), y por otra parte, la "vida histórica" de la obra (las transformaciones del objeto estético). Por supuesto, los dos aspectos se condicionan mutuamente y están inseparablemente ligados: el análisis completo supone la combinación o más bien la síntesis de los dos.

#### THE LITERARY WORK AS A STRUCTURE

*This article by O. Belic centers specifically in one of the basic aspects of Tchecoslovakian structural methodology: the concept of structure. This concept is defined as "a group of elements in which their inner balance (equilibrium) breaks and readjusts itself incessantly, —consequently the unity appears as a web of dialectical opposition." This approach differs from others which tend to stress the absolute nature of the whole. The Prague School, on the contrary, stresses the double function of each element of the structure: each one is infused with a certain sense which is derived from the whole; at the same time, it infuses the whole with a certain sense. According to this paper, "structure" is characterized by a permanent movement and transformations. Although the set of elements making up the whole remains identical, the relationships among them constantly vary. This variation is carried out according to the predominance or reciprocal subordination of the elements. This hierarchy changes and develops historically. That is the reason why Tchecoslovakian structuralism cannot be regarded as a ahistorical system since it supersedes the dichotomy synchrony-diachrony because it considers sound literary analysis as a combination or synthesis of both approaches.*

Jan Mukařovský

## EL ARTE COMO HECHO SEMIOLOGICO

Es cada vez más evidente que la armazón de la conciencia individual está dada, hasta en las capas más íntimas, por contenidos que pertenecen a la conciencia colectiva. Por consiguiente, los problemas del signo y del sentido se hacen cada vez más urgentes, porque todo contenido psíquico que supera los límites de la conciencia individual adquiere, por el hecho mismo de su comunicabilidad, el carácter de signo. La ciencia del signo (semiología según Saussure, sematología según Bühler) debe ser elaborada en toda su extensión; lo mismo que la lingüística contemporánea (cfr. las investigaciones de la Escuela de Praga, es decir, del Círculo Lingüístico de Praga) extiende el campo de la semántica al tratar bajo este punto de vista todos los elementos del sistema lingüístico, incluso hasta los sonidos, los resultados de la semántica lingüística deben ser aplicados a todas las otras series de signos y diferenciados según sus caracteres específicos. Hay también todo un grupo de ciencias particularmente interesadas en los problemas del signo (lo mismo que en los de la estructura y del valor que —dicho sea de paso— están estrechamente emparentados a los del signo; así la obra de arte es al mismo tiempo signo, estructura y valor). Son las llamadas ciencias morales (Geisteswissenschaften), que trabajan todas con materiales que tienen, gracias a su existencia doble —en el mundo sensible y en la conciencia colectiva—, un carácter de signo más o menos pronunciado.

La obra de arte no podría ser identificada, como lo ha querido la estética psicológica, con el estado de ánimo de su autor ni con ninguno de los que provoca en los sujetos perceptores: está claro que cada estado de conciencia subjetivo tiene algo de individual y de momentáneo que lo hace inasible e incommunicable en su conjunto, mientras que la obra de arte está destinada a servir de intermediaria entre su autor y la colectividad. Queda todavía la "cosa" que representa la obra de arte en el mundo sensible que, sin ninguna restricción, es accesible a la percepción de todos. Pero la obra de arte no puede tampoco ser reducida a esta "obra-cosa", puesto que sucede que una obra-cosa, al desplazarse en el tiempo o en el espacio, cambia completamente de aspecto o de estructura interna; tales cambios llegan a ser palpables, por ejemplo, si comparamos varias traducciones consecutivas de una misma obra poética. La obra-cosa no funciona, pues, sino como un símbolo exterior (el significante, según la terminología de Saussure)

al cual en la conciencia colectiva corresponde una significación (llamada a veces "objeto estético") dada por lo que tienen de común los estados de conciencia subjetivos provocados por la obra-cosa en los miembros de una cierta colectividad.

Además de este núcleo central, que pertenece a la conciencia colectiva, hay, por supuesto, en todo acto de percepción de una obra de arte, elementos psíquicos subjetivos que son poco más o menos la misma cosa que lo que Fechner comprendía bajo el término de "factor asociativo" de percepción estética. También estos elementos subjetivos pueden ser objetivados, pero solamente en tanto que su cualidad general o su cantidad son determinadas por el núcleo central, situado en la conciencia colectiva. Así, por ejemplo, el estado de ánimo subjetivo que acompaña en cualquier individuo la percepción de una pintura impresionista es de muy distinto género que los que evoca la pintura cubista; en cuanto a las diferencias cuantitativas, es evidente que la cantidad de representaciones y de emociones subjetivas es más considerable para una obra poética surrealista que para una obra clásica. Aquella deja al lector el cuidado de imaginar casi toda la contextura del tema; ésta, por la enunciación concisa, suprime casi completamente la libertad de sus asociaciones subjetivas. Es de esta manera que, al menos indirectamente —por intermedio del núcleo que pertenece a la conciencia colectiva—, los componentes subjetivos del estado psíquico del sujeto receptor adquieren un carácter objetivamente semiológico, semejante al que tienen las significaciones "accesorias" de una palabra. Para terminar estas breves consideraciones generales, es necesario agregar que, al rehusar identificar la obra de arte con un estado psíquico subjetivo, desechamos al mismo tiempo toda teoría estética hedonista. Porque la voluptuosidad provocada por una obra de arte puede, a lo sumo, alcanzar una objetivación indirecta en calidad de "significación accesoria", potencial: sería un error afirmar que forma necesariamente parte de la percepción de toda obra de arte; si en la evolución del arte hay épocas en que se tiende a destacarla, hay otras que son indiferentes a su consideración, o aún buscan su contrario.

Según la definición corriente, el signo es una realidad sensible que se relaciona a otra realidad que está destinado a evocar. Estamos pues obligados a preguntarnos cuál es esa otra realidad reemplazada por la obra de arte. Es verdad que podríamos contentarnos con afirmar que la obra de arte es un signo *autónomo*, caracterizado solamente por el hecho de servir de intermedio entre los miembros de una misma colectividad. Pero de este modo la cuestión del contacto de la obra-cosa con la realidad apuntada sería solamente dejada de lado, sin ser resuelta: si hay signos que no se relacionan a ninguna realidad distinta, siempre, sin embargo, algo es apuntado por el signo, lo que resulta muy naturalmente del hecho que el signo debe ser comprendido de la misma manera por aquel que lo emite que por aquel que lo percibe. Solamente para los signos autónomos este "algo" no está distintamente determinado. ¿Cuál es pues esta realidad indistinta, apuntada por la obra de arte? Es el contexto total de los llamados fenómenos sociales; por ejemplo, filosofía,

política, religión, economía, etc. Por esta razón, el arte, más que cualquier otro fenómeno social, es capaz de caracterizar y de representar la "época" dada; por eso se ha confundido, durante mucho tiempo, la historia del arte con la historia de la cultura, en el amplio sentido de la palabra, y viceversa, la historia general gusta obtener la delimitación mutua de sus períodos de las peripecias de la historia del arte.

Es verdad que la ligazón de ciertas obras de arte con el contexto total de los fenómenos sociales aparece relajada; tal es, por ejemplo, el caso de los poetas "malditos", cuyas obras son extrañas a la escala de valores contemporáneos. Pero es justamente por esta razón que ellas quedan excluidas de la literatura y no son aceptadas por la colectividad sino en el momento en que, a consecuencias de la evolución del contexto social, llegan a ser capaces de expresarlo. Es necesario también agregar una nota explicativa, con el objeto de prevenir cualquier posible malentendido: si decimos que la obra de arte apunta al contexto de los fenómenos sociales, de ningún modo afirmamos con esto que coincida necesariamente con él, de manera que, sin más, se la pueda tomar por testimonio directo o reflejo pasivo. Como todo *signo*, la obra de arte puede tener hacia la cosa significada una relación indirecta, v. gr., metafórica o de algún otro modo oblicua, sin dejar por ello de apuntarla. De la naturaleza semiológica del arte se desprende que nunca una obra de arte debe ser explotada como documento histórico o sociológico sin una interpretación previa de su valor documental, es decir, de la calidad de su relación con el contexto dado de los fenómenos sociales. Para resumir los rasgos esenciales de lo que hemos expuesto hasta aquí, podemos decir que el estudio objetivo del fenómeno "arte" debe observar la obra de arte como un signo compuesto de un símbolo sensible creado por el artista, de una "significación" (= objeto estético) depositada en la conciencia colectiva, y de una relación con la cosa significada, relación que apunta al contexto total de los fenómenos sociales. El segundo de estos componentes contiene la estructura propia de la obra.

• • •

Pero los problemas de la semiología del arte no están todavía agotados. Además de su función de signo autónomo, la obra de arte tiene todavía otra: la de signo *comunicativo*; así, por ejemplo, una obra poética funciona no solamente como obra de arte sino también, y al mismo tiempo, como "palabra" ["parole"] que expresa un estado de ánimo, un pensamiento, una emoción, etc. Hay obras de arte en las que esta función es muy evidente (poesía, pintura, escultura), hay otras en las cuales está velada (danza) o incluso invisible (música, arquitectura). Dejamos de lado el arduo problema de la presencia latente o de la ausencia total del elemento comunicativo en la música y en la arquitectura —aunque nos inclinamos a reconocer aún aquí un elemento comunicativo difuso; cf. el parentesco de la melodía musical con la entonación lingüística, en la cual la fuerza comunicativa es evidente— para

no dirigirnos sino a aquellas de las artes en que el funcionamiento de la obra en calidad de signo comunicativo está fuera de duda. Estas son las artes con "sujet" (= tema, contenido) en las cuales el tema [sujet] parece, a primera vista, funcionar como *significación comunicativa* de la obra. En realidad, cada uno de los componentes de una obra de arte, hasta los más "formales", posee un valor comunicativo propio, independiente del "tema" ["sujet"]. Así, los colores y las líneas de un cuadro significan "algo", aun en ausencia de todo tema [sujet] —cf. la pintura "absoluta" de Kandinsky o las obras de ciertos pintores superrealistas—. Es en este carácter semiológico virtual de los componentes "formales" que descansa la fuerza comunicativa, llamada por nosotros difusa, en las artes sin tema [sujet]. Para ser precisos, es necesario por consiguiente decir que es de nuevo la estructura entera que funciona como *significación*, aun comunicativa, de la obra de arte. El tema [sujet] de la obra juega simplemente el papel de eje de cristalización en relación a esta significación que, sin él, permanecería vaga. La obra de arte tiene por consiguiente una doble función semiológica, autónoma y comunicativa, de las cuales la segunda está reservada sobre todo a las artes con "tema" [sujet]. También se ve aparecer con mayor o menor fuerza en la evolución de estas artes, la antinomia dialéctica de la función de signo autónomo y la de signo comunicativo. La historia de la prosa (novela, novela corta) ofrece ejemplos particularmente típicos.

Pero complicaciones aún más sutiles surgen en cuanto planteamos desde el punto de vista comunicativo la cuestión de la relación del arte con la cosa significada. Es una relación diferente de aquella que liga todo arte, en su calidad de signo autónomo, al contexto total de los fenómenos sociales, porque, como signo comunicativo, el arte apunta a una realidad distinta; por ejemplo, un acontecimiento determinado, un cierto personaje, etc. A este respecto, el arte se parece a los signos puramente comunicativos; solamente —y esta es una diferencia esencial— la relación comunicativa entre la obra de arte y la cosa significada no tiene valor existencial, aun en caso de afirmación. Con relación al tema [sujet] de una obra de arte, es imposible afirmar como postulado la cuestión de su autenticidad documental, en tanto se aprecie la obra como un producto de arte. Esto no significa decir que las *modificaciones* de la relación con la cosa significada sean sin importancia para una obra de arte: estas funcionan como factores de su estructura. Es muy importante para la estructura de una obra dada saber si ella trata su tema [sujet] como "real" (a veces aun como documental) o como "ficticio", o si oscila entre estos dos polos. Se encontrará también obras basadas en el paralelismo y el contrabalanceamiento mutuo de una doble relación con una realidad distinta, la una sin valor existencial, la otra puramente comunicativa. Tal es, v. gr., el caso del retrato pictórico o escultórico, que es al mismo tiempo una comunicación sobre la persona representada y una obra de arte desprovista de valor existencial; en la poesía, la novela histórica y la biografía novelada se caracterizan por la misma dualidad. Las modificaciones de la relación con la realidad juegan por consiguiente un papel importante en la

estructura de todo arte que trabaja con un tema [sujet], pero la exploración teórica de estas artes no debe nunca perder de vista la verdadera esencia del tema [sujet], que consiste en ser una unidad de sentido y no una copia pasiva de la realidad, aun si se trata de una obra "realista" o "naturalista". Para terminar, querríamos hacer notar que, mientras el carácter semiológico no sea suficientemente aclarado, el estudio de la estructura de la obra de arte quedará siempre incompleto. Sin orientación semiológica, el teórico del arte estará siempre inclinado a mirar la obra de arte como una construcción puramente formal, o hasta como el reflejo directo, sea de las disposiciones psíquicas, incluso psicológicas del autor, sea de la realidad distinta expresada por la obra, sea de la situación ideológica, económica, social o cultural del medio dado. Esto le conducirá o bien a tratar la evolución del arte como una serie de transformaciones formales, o bien a negarla completamente (es el caso de ciertas corrientes de la estética psicológica), o bien, por último, a concebirla como el comentario pasivo de una evolución exterior al arte. Sólo el punto de vista semiológico permitirá a los teóricos reconocer la existencia autónoma y el dinamismo esencial de la estructura artística, y comprender la evolución como un movimiento inmanente pero en relación dialéctica constante con la evolución de los otros dominios de la cultura.

• • •

El esbozo de un estudio semiológico del arte que nosotros acabamos de trazar sumariamente se propone: 1º dar la ilustración parcial de un cierto aspecto de la dicotomía: ciencias de la naturaleza—ciencias morales, que ocupa una sección entera del Congreso; 2º destacar la importancia de las cuestiones semiológicas para la estética y para la historia de las artes. Séanos permitido, al término de nuestra exposición, resumir sus ideas principales bajo la forma de *tesis*:

A. El problema del signo, junto a los problemas de la estructura y del valor, es uno de los problemas esenciales de las ciencias morales que, todas ellas, trabajan con materiales que tienen un carácter de signo más o menos pronunciado. Esta es la razón por la que los resultados obtenidos por las investigaciones de semántica lingüística deben ser aplicados a los materiales de estas ciencias —sobre todo a aquellas en que el carácter semiológico es más claro— para ser diferenciadas a partir de los caracteres específicos de esos materiales.

B. La obra de arte tiene un carácter de signo. Ella no puede ser identificada ni con el estado de conciencia individual de su autor o de cualquiera de los sujetos perceptores, ni con la obra-cosa. Existe como "objeto estético" situado en la conciencia de toda una colectividad. La obra-cosa sensible en relación con este objeto inmaterial no es sino su símbolo exterior; los estados

de conciencia individuales provocados por la obra-cosa no representan el objeto estético sino en aquello que les es común a todos.

C. Toda obra de arte es un signo *autónomo*, compuesto: 1º de una "obra-cosa" que funciona como símbolo sensible; 2º de un "objeto estético", depositado en la conciencia colectiva, y que funciona como "significación"; 3º de una relación con la cosa significada, relación que apunta no a una existencia distinta —puesto que se trata de un signo autónomo— sino al contexto total de los fenómenos sociales (ciencia, filosofía, religión, política, economía, etc.) del medio dado.

D. Las artes con "sujet" (= tema, contenido) tienen además una segunda función semiológica, que es *comunicativa*. En este caso, el símbolo sensible permanece naturalmente el mismo que en el caso precedente; la significación —aquí también— está dada por el objeto estético total, pero posee, entre los componentes de este objeto, un portador privilegiado que funciona como eje de cristalización de la fuerza comunicativa difusa de los otros componentes: es el tema [sujet] de la obra. La relación con la cosa significada apunta, como en todo signo comunicativo, a una existencia distinta (acontecimiento, persona, cosa, etc.). La obra de arte, por consiguiente, por esta cualidad se parece a los signos puramente comunicativos. Solamente —y esta es una diferencia esencial— que la relación entre la obra de arte y la cosa significada no tiene valor existencial. Es imposible formular como postulado, en cuanto al tema [sujet] de una obra de arte, la cuestión de su autenticidad documental, mientras se aprecie la obra como un producto de arte. Esto no quiere decir que las modificaciones de la relación con la cosa significada (es decir, los diferentes grados de la escala "realidad-ficción") no tengan importancia para una obra de arte: estas funcionan como factores de su estructura.

E. Las dos funciones semiológicas, comunicativa y autónoma, que coexisten en las artes con tema [sujet], constituyen en conjunto una de las antinomias dialécticas esenciales de la evolución de estas artes; su dualidad se hace valer, en el curso de la evolución, por las oscilaciones constantes de la relación con la realidad.

(1934)

Boris Eichenbaum

## LA VIDA SOCIO-LITERARIA

### I

No vemos todos los hechos de una sola vez, no siempre vemos los mismos hechos y no siempre necesitamos descubrir las mismas correlaciones. No todo lo que conocemos o que podemos conocer se enlaza en nuestra representación por tal o cual rasgo semántico, se convierte de una casualidad en un hecho de significado determinado. El enorme material del pasado, almacenado en documentos y en distinto tipo de memorias, no entra en las páginas sino sólo parcialmente (y no siempre el mismo), en la medida en que la teoría justifica y hace posible incluir en el sistema, bajo determinado rasgo semántico, una parte de ese material. Fuera de la teoría no hay ni siquiera sistema histórico, porque falta el principio según el cual se seleccionen los hechos y el que les dé sentido.

Sin embargo, toda teoría es una hipótesis de trabajo, sugerida por el interés en los hechos mismos: es indispensable para delimitar y reunir en un sistema los hechos necesarios, pero nada más. La necesidad misma de tales o cuales hechos, la exigencia misma de tal o cual rasgo semántico son dictadas por la contemporaneidad, por los problemas que están en el orden del día. La historia es, en esencia, una ciencia de complejas analogías, una ciencia de una doble visión: reconocemos los hechos del pasado como significativos y los incluimos en el sistema, invariable e inevitablemente, bajo el signo de los problemas actuales. Así, unos problemas se sustituyen por otros, unos hechos eclipsan a otros. La historia, en este sentido, es un método particular de estudiar el presente con ayuda de los hechos del pasado.

La sustitución de los problemas y de los rasgos semánticos conduce a un reagrupamiento del material tradicional y a una inclusión de nuevos hechos, que han quedado fuera del sistema anterior debido a la limitación natural de éste. La incorporación de una nueva serie de hechos (bajo el signo de tal o cual correlación) aparece como si fuera su descubrimiento, porque la existencia fuera del sistema (la "casualidad") equivale, desde el punto de vista científico, a la no existencia.

Ante la ciencia literaria (y parcialmente también ante la crítica, en la medida en que las une la teoría) ha surgido ahora precisamente esta cuestión: la actualidad literaria ha puesto de relieve una serie de hechos a los cuales es necesario dar sentido e incorporarlos en el sistema. En otras palabras, es necesario plantear nuevos problemas y construir nuevas hipótesis

teóricas, a cuya luz estos hechos puestos de relieve por la vida resulten significativos.

En los últimos años, la atención de los investigadores de la literatura y de los críticos se dirigía, primordialmente, a las cuestiones de la "tecnología" literaria y al esclarecimiento de las particularidades específicas de la evolución literaria, de la dialéctica interior de los estilos y de los géneros. Fue una consecuencia natural de la ebullición literaria que vivimos y que terminó en una revolución literaria (el simbolismo y el futurismo). Esta ebullición está también sustentada por una enorme literatura teórica aparecida en el transcurso de los últimos quince años. Es significativo y característico que la *historia* de la literatura, en el sentido propio de la palabra, fue dejada aparte, y aún más: su valor científico mismo se puso en tela de juicio. Eso es comprensible, si tomamos en consideración que las cuestiones actuales, que necesitaban análisis y generalización, fueron las siguientes: "cómo escribir en general" y "qué escribir en adelante". La orientación tecnológica y teórica (en el sentido de estudio de las propias tendencias evolutivas) fue sugerida por la situación misma de la literatura: fue preciso hacer el balance de la ebullición vivida y aclarar las cuestiones planteadas a la nueva generación literaria. La observación de "cómo está hecha" o cómo puede ser hecha una obra literaria debía contestar a la primera pregunta; el establecimiento de las leyes propias, concretas de la evolución literaria, a la segunda.

Tanto lo primero como lo segundo se cumplió en la medida en que fue indispensable para la generación que entraba en la literatura hace diez años, y ha llegado a ser ahora en gran medida un patrimonio de la ciencia universitaria, un objeto de "estudios". La historia entregó estas cuestiones (como suele suceder) a los epígonos, los que con una excelente diligencia (y frecuentemente sobre un papel excelente), pero sin temperamento, se dedican a inventar una nomenclatura y a lucir su erudición.

La situación actual de nuestra literatura plantea nuevas cuestiones y pone de relieve nuevos hechos.

La evolución literaria, que todavía hace poco se manifestaba tan nítidamente en la dinámica de formas y estilos, parece como si se rompiera, se detuviera. La lucha literaria perdió su carácter específico anterior: desaparecieron la polémica puramente literaria anterior, las agrupaciones claramente discernibles en torno a las revistas, las escuelas literarias nítidamente perfiladas; desaparecieron, finalmente, la crítica-guía autorizada, el lector perseverante. Es como si cada escritor escribiera por su propia cuenta, y las agrupaciones literarias —si las hay— se forman de acuerdo a una especie de síntomas "extraliterarios", —síntomas que se podrían llamar socio-literarios. Junto con eso, las cuestiones de la tecnología cedieron su lugar evidentemente a otras, en cuyo centro se encuentra el problema de la profesión literaria misma, de la "cosa literaria" misma [en la expresión de Gogol]. La cuestión de "cómo escribir" fue sustituida o, por lo menos, complicada por otra: "cómo ser es-

critor". Con otras palabras, el problema de la literatura en cuanto tal fue eclipsado por el del escritor.

Se puede decir resueltamente que no es la literatura como tal la que pasa ahora por una crisis sino su modo de vivir social. Cambió la situación profesional del escritor, cambió la correlación entre el escritor y el lector, cambiaron las condiciones y las formas habituales del trabajo literario —es decir, en la esfera de la propia vida socio-literaria tuvo lugar un desplazamiento decisivo, que reveló en la literatura y en su evolución misma toda una serie de hechos de dependencia de las condiciones que se crean fuera de ella. El reagrupamiento social producido por la revolución y el paso al nuevo orden económico privaron al escritor de toda una serie de elementos (una capa de lectores perseverante y de alto nivel, diversas organizaciones de revistas y editoriales, etc.) en que se apoyaba su profesión (por lo menos en el pasado), y junto con esto se le obligó a ser profesional en una medida mayor de lo que fue necesario antes. La situación del escritor se aproximó a la de un artesano que trabaja por encargo o está asalariado, mientras que el concepto mismo del "encargo" literario seguía vago o contradecía la idea que el escritor tenía sobre sus obligaciones y derechos literarios. Apareció un tipo particular de escritor, un diletante que actúa profesionalmente, que, sin reflexionar sobre la esencia del problema ni sobre su propio destino de escritor, al encargo contesta con "chapucería". La situación se complicó por el encuentro de dos generaciones literarias, una de las cuales, la más vieja, comprendía el sentido y las tareas de su profesión de otra manera que la otra, la más joven. Ocurrió algo que nos recuerda la situación de la literatura y del escritor ruso al comienzo de los años sesenta del s. XIX, pero con formas mucho más complejas y desconocidas.

Es natural que en tal situación fueran las cuestiones de la vida socio-literaria las que adquirieran agudeza y actualidad particulares y el agrupamiento mismo de los escritores siguió la línea de estos síntomas. A primer plano pasaron los hechos no tanto de la evolución (tal como ésta se comprendía por lo menos antes) cuanto de la *génesis*, y debido a esto, ante la ciencia literaria surgió un nuevo problema teórico —el problema de la correlación de los hechos de la evolución literaria con los hechos de la vida socio-literaria. Este problema no cabía en la construcción del sistema histórico-literario anterior simplemente porque la situación misma de la literatura no hacía resaltar estos hechos. Ahora, su esclarecimiento científico está a la orden del día, porque, de otra manera, no se puede comprender el proceso mismo de la evolución literaria en la forma en que transcurre ante nuestros ojos.

Con otras palabras, ante nosotros aparece de nuevo la cuestión sobre qué es un hecho histórico-literario. La historia de la literatura debe ser de nuevo justificada como una disciplina científica, indispensable para el esclarecimiento de los problemas literarios contemporáneos. La impotencia de la crítica actual y su parcial regreso a los viejos, sobados principios se explican, en gran medida, por la pobreza de la conciencia histórico-literaria.

## II

El sistema histórico-literario tradicional se construía sin una distinción básica entre los conceptos mismos de evolución y génesis, tomándolos por sinónimos; así se pasó incluso sin establecer qué es un hecho histórico-literario. De ahí la teoría ingenua de "herencia", de "influencia", de ahí el ingenio biografismo psicológico-individual.

Al superar este sistema, los investigadores de los últimos años renunciaron al material histórico-literario tradicional (incluso al biográfico) y concentraron su atención en los problemas generales de la evolución literaria. Tal o cual hecho histórico-literario servía, principalmente, de ilustración de tesis teóricas generales. Los temas histórico-literarios en cuanto tales se retiraron a segundo plano. Si los trabajos anteriores de los historiadores de la literatura se distinguían frecuentemente por una mezcla sin principios de hechos heterogéneos, no se sabe en qué relacionados mutuamente, en los nuevos observamos el fenómeno contrario: un rechazo de principio de todo aquello que no tiene relación inmediata con el problema de la evolución literaria como tal. Esto no fue tan sólo una polémica, sino también algo indispensable, más aún —una deuda histórica: tal debía ser el *pathos* científico de la nueva generación que recorrió el camino del simbolismo al futurismo.

Evoluciona no sólo la literatura, sino junto con ella también la ciencia literaria. El *pathos* científico cambia de orientación según cambian las correlaciones mismas entre los hechos literarios vivos y los problemas. Vino el momento en que el *pathos* debe orientarse al reagrupamiento del material viejo y a la inclusión en el sistema histórico-literario de nuevos hechos. La historia de la literatura pasa de nuevo a primer plano —no simplemente como un tema sino como un principio científico.

La vuelta hacia el material de la vida socio-literaria de ningún modo significa un abandono del hecho literario o del problema de la evolución literaria, como parece a algunos. Significa únicamente la incorporación en el sistema teórico-evolutivo, tal como fue elaborado en los últimos años, de los hechos de la génesis —por lo menos de aquellos que pueden y deben lograr sentido como hechos históricos, relacionados con los hechos de la *evolución* y de la *historia*. Para el estudio de las leyes generales de la evolución literaria, particularmente en su aplicación a los problemas de la tecnología, la cuestión del significado de las relaciones y correlaciones históricas multiformes fue secundaria o hasta lateral. Ahora es precisamente esta cuestión la que aparece como central.

El material de la vida socio-literaria, tan sensible en nuestros días, permanece inexplorado, aunque, como podría parecer, es precisamente éste el que debería constituir la base de los trabajos sociológico-literarios contemporáneos. El problema consiste en que hasta ahora en estos trabajos no se ha planteado el problema del hecho histórico-literario mismo y, debido a esto, no se ha realizado ni el reagrupamiento del material viejo, ni la inclusión del nuevo. En vez de explotar, bajo un nuevo rasgo semántico, las observa-

ciones hechas anteriormente sobre las particularidades específicas de la evolución literaria (las que no sólo no están en contradicción alguna con el punto de vista sociológico auténtico, sino que lo sostienen), nuestros "sociólogos" literarios se han ocupado por una búsqueda metafísica de las *causas originarias* de la evolución literaria y de las formas literarias mismas. Ante ellos han aparecido dos posibilidades, las que ya están suficientemente explotadas y que no crean ningún nuevo sistema histórico-literario: el análisis de las obras desde el punto de vista de la ideología clasista del autor (un camino puramente psicológico, para el cual el arte resulta ser el material más inconveniente y menos característico) y la derivación de causa y efecto de las formas y estilos literarios de las formas socio-económicas de la época (por ejemplo, la poesía de Lermontov y la exportación del trigo en los años treinta), —un camino que priva inevitablemente a la ciencia literaria tanto de la independencia como del carácter concreto, y que menos aún puede llamarse "materialista". No en vano ya Engels en sus cartas del año 1890 prevenía ante este camino y se indignaba con intentos de tal tipo: "La concepción materialista de la historia cuenta ahora con un gran número de tales amigos, para los que esa concepción equivale a un pretexto para no estudiar la historia...; la fraseología del materialismo histórico (y *todo* puede convertirse en frase) sirve a muchos alemanes de la generación joven únicamente para ordenar sus propios conocimientos históricos, relativamente escasos, lo más pronto posible en un sistema y para seguir audazmente adelante... Lo que hace falta a todos estos señores es la dialéctica. En vez de ella, ven constantemente aquí la causa, allí el efecto. Ellos no se dan cuenta de que esto es mera abstracción, de que tales contradicciones polares metafísicas se dan en el mundo real únicamente en tiempos de crisis, de que todo el gran proceso transcurre en forma de una interacción".

No sorprende que los intentos sociológico-literarios de los últimos años no sólo no han conducido a ningún resultado nuevo, sino que resultaron ser, incluso, un paso atrás; un regreso al impresionismo histórico-literario. Ningún estudio de la génesis, por más lejos que vaya, puede conducirnos a la causa originaria si no se tienen en cuenta únicamente las tareas científicas y no las religiosas. La ciencia, en general, no explica sino que establece únicamente calidades y correlaciones específicas de los fenómenos. La historia no puede dar respuesta ni a un "por qué", sino sólo a la cuestión "¿qué significa eso?".

La literatura, como cualquier otra serie específica de fenómenos, *no nace* de los hechos de otras series y por eso *no es reductible* a ellos. Las relaciones entre los hechos de la serie literaria y los hechos fuera de esta última no pueden ser simplemente causales, sino que únicamente relaciones de correspondencia, de interacción, de dependencia o de condicionamiento. Estas relaciones cambian en relación con los cambios del hecho literario mismo (véase el artículo de Iu. Tynianov, "El hecho literario", en *Lef*, 1925, N° 2), unas veces integrándose en la evolución y determinando activamente el proceso histórico-literario (la dependencia o el condicionamiento), otras

veces adquiriendo carácter más pasivo; en este caso, la serie genética permanece "extraliteraria" y, como tal, pertenece a la esfera de los hechos histórico-culturales generales (la correspondencia o la interacción). Así, en unas épocas, la revista y la propia vida editorial tienen el significado de hecho literario; en otras, el mismo significado lo adquieren las sociedades, los círculos y los salones. Por eso la selección misma del material de la vida socio-literaria y los principios de su incorporación deben determinarse por el carácter de las relaciones y correlaciones, bajo cuyo signo se realiza la evolución literaria del momento dado.

### III

Como la literatura no es reductible a otra serie y no puede ser un simple engendro de esta última, no es posible suponer que todos los elementos constructivos de la literatura puedan estar condicionados genéticamente. Un hecho histórico-literario representa una formación compleja, en la cual el papel básico lo juega la propia *literaturidad* [literaturnost'] —un elemento tan específico que su estudio puede ser fructífero únicamente en el plano de la propia evolución. El yambo tetrapedal de Pushkin, por ejemplo, no se puede (no sólo en el plano causal, sino tampoco en el plano del condicionamiento) relacionar ni con las condiciones socio-económicas generales de la época de Nicolás I, ni aún con las particularidades de la vida literaria de esa época; pero el paso de Pushkin a la prosa de revistas y con eso la evolución misma de su creación en este momento están condicionados por la profesionalización general de la labor literaria al comienzo de los años treinta y por el nuevo significado de las revistas que se convierten en un hecho literario. Esta relación, naturalmente, no es causal; es un aprovechamiento de las nuevas condiciones de la vida socio-literaria, que antes no existían: la extensión de la capa de lectores más allá de los límites del círculo aristocrático y de la corte, la aparición junto con los libreros de los editores profesionales particulares (como Smirdin), el paso de las misceláneas literarias, de carácter "aficionado", a ediciones periódicas de tipo comercial ("Biblioteca de lectura" de Senkovski), etc. En relación con esto, el significado histórico-literario lo adquiere también la polémica apasionada en torno a la cuestión de la profesión de escritor y al "rumbo comercial de nuestra literatura nueva" (es excelente el artículo de Shevyrev "Literatura y comercio", en que se discute, si lo expresamos en nuestros términos contemporáneos, sobre el "encargo" y la "chapucería"). Estos hechos nos conducen al momento anterior —al éxito comercial inesperado para los libreros de la miscelánea literaria *Estrella Polar* (1823) y del poema de Pushkin *La fuente de Bajchisarai* (1824). En torno a este poema surgió incluso toda una polémica "extraliteraria", en que participaron tanto los literatos (Bulgarin, Viazemski) como los libreros. En las revistas, todavía en el año 1826, los honorarios representaban una excepción rara. Bulgarin, al enterarse de que

Pogodin se propone pagar honorarios en *Moskovski Vestnik* [Noticiero de Moscú], le escribió: "Su anuncio de que pagará cien rublos por pliego es irrealizable". Pushkin caracteriza exactamente el cambio de la situación de la literatura y del escritor, al escribir en 1836 a Barante: "La literatura en nuestro país no se convirtió en una rama de la industria sino sólo alrededor de los años veinte. Hasta ese tiempo, la literatura fue considerada únicamente como una ocupación fina y aristocrática..."

Junto con esta inclusión en la "industria", el escritor de los años treinta se libera de la dependencia anterior de la clase gobernante y se convierte en profesional. Las revistas de los años cincuenta y sesenta son formas determinadas de organización profesional de los escritores e influyen en la evolución misma de la literatura. Se encuentran en el centro de la actividad literaria, los escritores mismos devienen sus redactores-editores. La actitud ante la cuestión del profesionalismo literario adquiere un significado de principio y separa a unos grupos de escritores de otros. Como característico y significativo en el sentido literario se muestra ahora un proceso inverso: el paso de la profesión literaria a "segunda profesión", así como fue en el caso de Tolstoi, de Fet. Iasnaia Poliana, donde se encerró Tolstoi, se oponía entonces a la redacción de *Sovremennik* [El Contemporáneo], de bulliciosa actividad literaria, como un brusco contraste de vida, como un desafío del escritor-terrateno al escritor-profesional, "literato" (en lo que se convirtió, por ejemplo, Saltykov). Se puede decir que la novela *La Guerra y la paz* resultó ser un desafío no sólo respecto de la literatura de revistas de ese tiempo, sino también en relación con el "despotismo de revistas", del cual se queja en 1874 I. Aksakov a N. Leskov: "Creo que basta con sólo dar a conocer a los lectores, mediante las revistas, el comienzo del trabajo y después publicarlo separadamente. Así lo hizo el conde Lev Tolstoi con su novela".

He aquí algunas ilustraciones al concepto de la vida socio-literaria y a la cuestión sobre su correlación con los hechos de la evolución. Formas y posibilidades de la labor literaria en cuanto profesión cambian en relación con las condiciones sociales de la época. La condición de escritor, que se convirtió en profesión, desclasa a éste, pero, en cambio, lo pone en dependencia del consumidor, de "quien-da-el-encargo", del "encomendante". Se desarrolla la prensa menuda (como sucedió, en efecto, en los años sesenta), pasa a primer plano el folletín, bajan los géneros altos. En respuesta a ello, la literatura, según las leyes de su dialéctica evolutiva, hace un movimiento envolvente: junto con Nekrasov aparece Fet, cuyo "espíritu clasista" es una especie de lucha literaria con la poesía de revistas; junto con Saltykov o Dostoievski-Tolstoi, de cuyo "espíritu clasista" a comienzos de los años sesenta da testimonio Fet: "La propia literatura aristocrática llegó en su entusiasmo a una oposición a los intereses aristocráticos fundamentales, contra lo cual tanto se rebelaba el instinto fresco, no deformado, de Lev Tolstoi. Para la historia de la literatura, el concepto de "clase" es importante no por sí mismo, como en las ciencias económicas, ni tampoco para determinar la "ideología" del escritor, la que frecuentemente carece de todo significado literario; es impor-

tante en su función literaria y en la de la vida socio-literaria y, en consecuencia, cuando el propio "espíritu clasista" se pone de relieve en esta función suya. En la poesía rusa del siglo xvii, una poesía servidora de cabo a rabo, el "espíritu clasista" del escritor no es característico, al igual que, de otro lado, no lo es o es indiferente en la literatura rusa a finales del siglo xix, la que se desarrollaba en el ambiente de la "intelectualidad". Así como el encargo social no siempre coincide con el literario, también la lucha de clase no siempre coincide con la lucha literaria y con las agrupaciones literarias. Los términos y conceptos de ciencias ajenas, aunque próximas, hay que manejarlos cuidadosa y honestamente. La ciencia literaria no se iba liberando con tales esfuerzos de servir a la historia de la cultura, a la filosofía, a la psicología, etc., sólo para volverse en una sirvienta de las ciencias jurídicas y económicas y para arrastrar una existencia lamentable de publicismo aplicado.

La época contemporánea nos ha conducido al material de la vida socio-literaria, pero no con el objetivo de desviarnos de la literatura y de hacer cruz y raya sobre lo hecho en los últimos años (tengo en la mente la ciencia literaria), sino con el objetivo de plantear de nuevo la cuestión sobre la construcción del sistema histórico-literario y de comprender qué significan los procesos evolutivos que se realizan ante nuestros ojos. El escritor ahora va tentando sus posibilidades profesionales. Estas son indeterminadas porque las funciones mismas de la literatura están enmarañadas en un nudo complejo. La cuestión se ha agudizado: junto con el profesionalismo exclusivo que desvía al escritor hacia la prensa menuda y hacia el "traductorismo", crece la tendencia a liberarse de él desarrollando la "segunda profesión", no sólo para ganarse la vida, sino para sentirse profesionalmente independiente. Nosotros, los investigadores de la literatura y los críticos, estamos obligados a ayudar a desenmarañar este nudo y no embrollarlo aún más, inventando agrupaciones artificiales, empujando en el callejón sin salida de la "ideología" e imponiendo exigencias publicísticas. Los caminos y los medios de tal crítica están agotados, es tiempo de empezar a hablar sobre la literatura.

(1927)

*[Traducido directamente del original en ruso por el Dr. Emil Volek]*

## SEGUNDA PARTE

Nelson Osorio

**PROBLEMAS DEL LENGUAJE Y LA REALIDAD  
EN LA NUEVA NARRATIVA HISPANOAMERICANA**

Uno de los problemas que afectan las actuales posibilidades de un estudio científico de la nueva creación literaria en Hispanoamérica es la falta de una conceptualización rigurosa y una terminología unívoca y propia de la disciplina que se supone debe abordarla. Si bien es cierto que se puede hablar de una mayoría de edad en la literatura de nuestro continente, el nivel de conjunto alcanzado por la mayor parte de los trabajos que se le dedican no ha logrado cristalizar en una Crítica —así, con mayúsculas— que pueda revelar homogeneidad y madurez similares.

Por ello es que estimamos justo pensar que una de las tareas urgentes de los investigadores literarios en nuestro campo sea la de volverse sobre su propio quehacer, cuestionar sus principios y métodos para fijar su dimensión propia en cuanto discurso científico. Dicho esquemáticamente: se hace necesario desarrollar la nueva crítica para la literatura nueva que al parecer desborda los instrumentos tradicionales que se han estado usando. La existencia concreta y específica de una literatura nueva obliga a replantearse la historicidad propia de toda ciencia y la necesidad constante que tiene de renovar y enriquecer el instrumental metodológico y conceptual que permitirá su desarrollo y el cumplimiento de su misión de enriquecer el conocimiento humano.

Y por ello es que nuestra intervención en esta oportunidad probablemente sea para muchos desilusionante. Lo cierto es que, más que un desarrollo aplicado del tema propuesto por el título, nos limitaremos a proponer a la discusión algunas consideraciones cuya aclaración previa nos parece fundamental para el estudio concreto de la materia que nos reúne.

En primer lugar, quisiéramos referirnos al concepto de "realidad", vapo-roso término que tanto se trae y lleva en las discusiones suscitadas por esta nueva narrativa.

Limitándonos a nuestro campo específico, el de las obras literarias, y sin pretender proyectarlo al plano epistemológico general, creemos necesario tratar de establecer algunas distinciones. Si bien es cierto que se ha utilizado

y se utiliza el término *realidad* para referirse a la *materia*, en cuanto categoría filosófica que designa lo que existe independientemente de nuestra conciencia o de nuestra experiencia, no podemos negar que este último sentido no puede ser empleado en rigor cuando se trata de la *realidad* en relación con la obra literaria. En este caso creemos que sólo puede hablarse de *realidad* para designar la *materia* en cuanto humanizada, es decir, integrada por la praxis social al horizonte de lo humano. La *realidad*, en este sentido, no es algo dado empíricamente y exterior al hombre (para ello reservaríamos el concepto de *materia*), sino un producto histórico de la praxis, de la actividad humana. De este modo, y tentativamente, podríamos definir la *realidad*, en cuanto concepto instrumental en los estudios literarios, como el mundo integrado al hombre mediante la praxis, praxis que es histórica y es social; la *realidad* así concebida no es algo independiente de la conciencia y de la actividad humana sino que es la objetivación en la conciencia del hombre de la compleja estructura de relaciones *en* y *con* el mundo exterior.

Acotado así el concepto, tendremos que en cada etapa del desarrollo social la "realidad" ha sido algo distinto para el hombre, que es histórica y que cambia en la medida en que éste con su actividad va modificando sus propios horizontes. A nuestro juicio, existe una estrecha vinculación, no mecánica sino dialéctica, entre la evolución literaria y los cambios de la realidad del hombre, entendido este en cuanto ente social. Decimos dialéctica y no mecánica porque la propia obra literaria es también una forma de la actividad humana, de la praxis, del trabajo humano, y por ende no sólo expresa la realidad sino que al mismo tiempo contribuye a instaurarla. Así, por ejemplo, las obras de arte medievales no sólo son signo, expresión de la realidad de su época, sino que también la constituyen, la integran.

Con lo que llevamos dicho, tratemos de apuntar hacia algunos aspectos de la nueva narrativa hispanoamericana. No cabe duda que ha surgido un tipo de literatura que difiere notablemente en su conjunto de la anterior. Sin embargo, para muchos críticos esta narrativa es "ajena a la realidad de Hispanoamérica", no "refleja" la realidad de nuestro continente. Y por ello se la acusa de extranjera, retórica, artificiosa. Por cierto que cabría preguntarse qué concepto de realidad es el que se está manejando —si es que se maneja conscientemente alguno— en juicios como éste, ya que, como diría Cortázar, muchos tienen una noción más bien agropecuaria de la realidad.

Creemos más justo sostener que ha comenzado la vigencia de una nueva narrativa, y que ésta es síntoma de un cambio en la relación del hombre con la realidad; que la aparición de una nueva actitud en la creación poética expresa, en último término, la aparición de una nueva forma de relación del hombre con la realidad o, a lo menos, de una crisis de la relación vigente. En el caso hispanoamericano se puede agregar que la nueva narrativa surge, además, vinculada a una honda crisis en las formas y estructuras tradicionales de la literatura, no por desgaste inmanente ("automatización", que di-

rían los formalistas rusos), sino por no ser ya capaces de constituirse en manifestaciones plenas de una realidad humana y social nueva<sup>1</sup>.

Aquí conviene anticiparse a una posible duda de raigambre empirista: ¿cómo es esta nueva realidad? La interrogante surge por la tendencia a pensar en una "realidad" exterior y ajena a la obra como forma de actividad humana, y que se expresaría en ella como "contenido". Pero, como plantea Karel Kosík, toda obra de arte "es expresión de la realidad, pero, simultáneamente crea la realidad, una realidad que no existe fuera de la obra, sino precisamente sólo en la obra"<sup>2</sup>. Porque la obra de arte no sólo es *signo*, sino que, además, es *cosa*: "Como signo, la obra de arte se refiere a realidades que están fuera de ella (...). Como 'cosa' no se refiere a otra realidad, sino que vale por sí; es ella misma realidad: una realidad nueva creada por el artista"<sup>3</sup>.

Ahora bien: "la carga semántica del signo artístico no consiste sólo en la realidad por él representada: ésta sirve, en el fondo, para expresar la relación entre el hombre y la realidad en general, o la actitud del hombre hacia la realidad en general"<sup>4</sup>. Por ello es que, más que buscar en la obra de los nuevos narradores la "expresión" o el "reflejo" directo o simbólico de una nueva realidad —aunque esto también se dé en muchos de ellos—, creemos particularmente importante establecer que ésta se plasma y se constituye en la novela, entre otros medios, por el uso de un nuevo lenguaje o, si se quiere, de una nueva actitud ante el lenguaje.

Por tal motivo, para los escritores hispanoamericanos actuales, el proceso de descubrir y revelar y constituir la verdadera realidad de América latina se encuentra también ligado a una preocupación fundamental por el lenguaje: rescatarlo de manos de quienes lo han convertido en instrumento de "encubrimiento" para darle su verdadera función revolucionaria de "descubrimiento".

Antonio Gramsci ha sostenido que "toda lengua contiene los elementos de una concepción del mundo y de una cultura" y que "el lenguaje de cada uno revelará la mayor o menor complejidad de su concepción del mundo"<sup>5</sup>. El lenguaje literario tradicional de nuestra narrativa se constituye vinculado a una visión del mundo que, en último término, revelaba una confianza en la conformidad del signo con lo evocado, de la palabra con la realidad apuntada por ella. La novela tradicional cuestionaba, es cierto, y muy a menudo, esta realidad, pero partiendo del principio dicho. Los escritores contempo-

<sup>1</sup> Esto no significa descalificarlas como obras de valor, ya que, en mayor o menor grado, han sido en su momento el lenguaje más eficaz de estructuración del mundo de su época.

<sup>2</sup> Karel Kosík: *Dialéctica de lo concreto* (Ed. Grijalbo, México, 1967), p. 143.

<sup>3</sup> Oldrich Belic: "Les principes méthodologiques du structuralisme esthétique tchécoslovaque" (*La Pensée*, 154, Décembre de 1970), p. 57.

<sup>4</sup> O. Belic: *id.*, p. 56.

<sup>5</sup> A. Gramsci: en Jacques Texier: *Gramsci et la philosophie du marxisme* (Ed. Séghers, Paris, 1966). Cit. p. 105.

ráneos, en cambio, cuestionan el principio mismo, y en el proceso de creación cuestionan realidad y lenguaje al mismo tiempo.

La "complicidad" del lenguaje con el proceso de mistificación de la realidad que se observa en América latina es sentida dolorosamente por el escritor, que busca rescatar la fuerza descubridora y viva del lenguaje. Visto el problema desde esta perspectiva, no es posible admitir que la llamada "experimentación lingüística" sea un mero ejercicio lúdico (aunque a veces pueda serlo), desprovisto de función en relación con la realidad, un juego gratuito. De hecho, en nuestra opinión, en las grandes novelas de nuestra nueva narrativa, la preocupación, a ratos obsesiva, por el lenguaje, es parte inalienable del trabajo creador que busca exorcizar la realidad inédita que encuentra cauce en ellas.

Ya los formalistas rusos, al estudiar la diferencia entre el lenguaje poético y el lenguaje cotidiano, habían llamado la atención sobre el carácter desautomatizador que adquiere el primero<sup>6</sup>. El lenguaje no literario se basa en la convicción del ajuste entre la palabra y la realidad apuntada, lo que posibilita la comunicación. En este tipo de lenguaje, sin embargo, se va produciendo una paulatina anquilosis que dificulta y hasta impide el contacto con la realidad. Lentamente la palabra, de instrumento de conocimiento, de herramienta viva para aprehender la realidad en constante fluir, se convierte en elemento que encubre la realidad, la falsea y la fija, negando su dinámica esencial, velándola, esfumándola, enmascarándola. Se produce así una contradicción entre un lenguaje que se estereotipa y que convoca en la mente una realidad que ya no es la misma en que se originó, y la realidad nueva, que pugna por expresarse a través del instrumento verbal. La poesía en estas circunstancias se vuelve un factor vivo de desmitificación, de extrañamiento, ya que busca evidenciar el desajuste entre el signo y la realidad que éste pretende evocar. "La función de la poesía —escribió en 1933 Roman Jakobson— es hacer notar que el signo no es idéntico a su referente. ¿Por qué necesitamos esta recordación?" (...). "Porque junto con la conciencia de la identidad del signo y el referente (A es A<sub>1</sub>), necesitamos la conciencia de la inadecuación de esta identidad (A no es A<sub>1</sub>); esta antinomia es esencial, puesto que sin ella la conexión entre el signo y el objeto llega a automatizarse y la percepción de la realidad va debilitándose"<sup>7</sup>.

En un trabajo fundamental sobre el lenguaje poético, Jan Mukařovský ahonda más sobre el asunto: "se podría decir también que la poesía, a través de su evolución, es una confrontación perpetua del léxico con el uni-

<sup>6</sup> Ver esp. Victor Erlich: *Russian Formalism. History-Doctrine* (Mouton, The Hague, 3th ed., 1969), pp. 180 y ss.

<sup>7</sup> Cit. por Victor Erlich, *op. cit.*, p. 181.

verso de cosas que está destinado a reproducir y a cuyos cambios se adapta sin cesar"<sup>8</sup>.

Es posible, por todo lo anterior, sostener que en ciertas épocas en que el desajuste entre la vivencia no organizada lingüísticamente de la realidad y el uso lingüístico normal se hace más agudo, en el lenguaje literario, en la medida en que éste pretende cumplir su función de instrumento al servicio del hombre, se agudiza también la ruptura y la separación con respecto a las normas habituales.

Este es un hecho que se manifiesta evidentemente en los autores hispanoamericanos actuales y afecta de modo singular todo el proceso renovador de la literatura, expresado especialmente en el rechazo del lenguaje y las formas literarias tradicionales. La tradición literaria inmediatamente anterior, tanto en aquellos escritores que en la vida civil rompían con el *status* como en los que se adaptaban a él, estaba marcada por el sello del positivismo, y correspondía en esencia a la actitud de los escritores de la burguesía decimonónica que, al decir de Sartre, "se inclinaban sobre sus ambientes" para describirlos<sup>9</sup>. La realidad que se denunciaba o se buscaba expresar era concebida como evidente y dada con plena claridad fuera del acto lingüístico que la "reflejaba" literariamente. Para los escritores contemporáneos no es así. Podríamos decir que en los últimos años —salvo anteriores excepciones— se ha roto el pacto que mantenía una relación unívoca entre el instrumento lingüístico y la realidad. Hay ahora el predominio de una actitud distinta. Ya no se trata de describir, mostrar, reflejar por medio de la palabra una realidad con la cual se tiene una relación más o menos clara y coherente —sea de aceptación o de rechazo—, sino de introducirse en ella, con un instrumento que se va forjando en el trabajo, con el arma de un lenguaje poético que va surgiendo de las necesidades de esta acción, no —como ya hemos dicho— para "mostrarnos" una realidad que el escritor ve y conoce, sino para tratar de situarla, de establecerla, de instaurarla. Al "extrañar" la palabra (en el sentido brechtiano) se hace también extraña, es decir, se muestra bajo una nueva luz, la realidad a que ésta apunta. No sólo se trata, como puede advertirse, de un proceso que se cumple en el interior del lenguaje, sino que se entronca profundamente con la realidad, con la relación del hombre con la realidad.

Los formalistas rusos —por lo menos en su primera época—, para quienes el lenguaje poético se definiría por oposición al lenguaje "práctico" o informativo, no ahondaron mayormente en la distinta relación que implican ambos con la realidad. Preocupados de caracterizar en un sistema binario de oposiciones (*lenguaje poético / lenguaje no poético*) las notas básicas y distintivas de la poesía, no se detienen en el problema de que en la medida en que ambos llegan a oponerse como *desautomatización / automatización*,

<sup>8</sup> Jan Mukarovsky: "La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue" (*Actes du Quatrième Congrès International de Linguistes*. Einar Munskgaard, Copenhague, 1938). Cit. p. 104.

<sup>9</sup> J. P. Sartre: *Qué es la literatura* (Ed. Losada, Buenos Aires, 1967), p. 7.

se establece también una actitud, una forma de relación con la realidad que es lo que verdaderamente explica un fenómeno que de otro modo sólo es descrito a medias<sup>10</sup>. Al hacerse presente en el lenguaje otras relaciones, otras formas de vinculación, otras maneras de atacar y establecer la realidad, se hace presente, en último término, otra forma de realidad que permanecía inédita, desconocida, oculta o escamoteada.

Esta cuestión adquiere singular importancia en la comprensión del proceso renovador de la narrativa hispanoamericana contemporánea. Para la tradición positivista, vigente aún en muchos críticos —y no sólo hispanoamericanos— la "forma" sigue siendo el atavío exterior de un "contenido" que podría comunicarse sin esas galas de manera bastante similar. Esta concepción maniquea bastante arraigada y que subyace en la mayoría de los trabajos críticos, conduce a la negación implícita de que el arte tenga un contenido propio, intransferible, distinto en todo caso del que pudiera expresarse en el lenguaje discursivo. Todo lo cual hace que el lenguaje literario de nuestra nueva narrativa haya sido hasta ahora estudiado y confrontado básicamente en relación con el lenguaje de la comunicación, y no se le juzgue como función de un contenido específico, en cuanto portador y creador de una relación nueva del hombre con la realidad.

Creemos que para el estudio de la novela hispanoamericana actual el lenguaje debe ser concebido como el ejercicio de una doble actividad: crítica y creadora. Y esta doble actividad se manifiesta tanto con respecto al lenguaje mismo como con respecto a la realidad que busca exorcizar.

La necesaria limitación impuesta por el tiempo nos lleva a detener aquí estas reflexiones. Como lo anticipáramos al inicio de nuestra exposición, más que hablar sobre el material empírico que nos ofrece la nueva narrativa, hemos querido plantear algunas ideas que puedan contribuir a la búsqueda de perspectivas críticas más acordes con la novedad de la materia que la nueva literatura ofrece a la investigación. Creemos que no sólo la nueva narrativa busca establecer el lenguaje adecuado a la nueva realidad que está forjando el hombre de América; también la crítica, si no quiere seguir siendo tarea ancilar y parásita, lastrada de empirismo o de impresionismo, debe reacondicionar su lenguaje, su instrumental conceptual.

Y esto no sólo por responsabilidad intelectual con nuestro oficio, sino como respuesta urgente a las demandas de la realidad cambiante de este continente que nuestros pueblos están haciendo que de veras merezca el nombre de Nuevo.

<sup>10</sup> Cfr. Claude Levi-Strauss y su crítica al Formalismo, a propósito del libro de Vladimir Propp, *Morphology of Folktale*: "La structure et la forma. Réflexions sur une ouvrage de Vladimir Propp", en *Cahiers de l'Institut de Science Economique Appliquée*, 99, Paris, 1960.

[Ponencia leída en el "Primer Congreso Continental de la Nueva Narrativa Hispanoamericana", celebrado en N. York entre el 27 y el 3 de julio de 1971].

Depto. de Literatura,  
Universidad de Chile. Valparaíso.

#### PROBLEMS OF THE LANGUAGE AND REALITY IN THE NEW HISPANO-AMERICAN NARRATIVE

*There is a striking inadequacy between the present hispano-american literature —which has become remarkable and fully developed— and the discipline that studies it. There is an obvious lack of a rigorous terminology concerning the latter and thus it is necessary to question the principles and methods of this discipline in order to establish the groundings for a suitable methodological process that would permit a new adequate criticism.*

*One of the problems is that implicated in the use of such a concept as reality which is often considered in a too simple way. Reality is not something empirically given and external to man but a historical product of human activity. Reality —taken as an instrumental concept for literary analysis— is the world integrated to man by means of the historical and social praxis. It is the process by means of which the complex structure of relationships in and with the world becomes objectified in man's consciousness.*

*Due to the close dialectical relationship between literary evolution and man's different concepts of reality it is possible to assert that the meaning of a new narrative lies in the change of man toward reality. This new hispano-american novel is but a symptom of this different man's attitude to consider reality. This new attitude is shaped by the use of a new language and of a new attitude to it: this is no longer a vehicle that mirrors a clear relationship with reality but it is transformed in a necessary tool to explore this reality.*

Fernando Alegria

## LA NOVELA TOTAL: UN DIALOGO CON SABATO

ALEGRÍA.— A los conceptos de *novela abierta*, *novela cerrada*, *novela curva*, *novela romboide* y otros parecidamente geométricos, se añade hoy con cierta frecuencia el de *novela total*. Sobre esto quisiera que dialogáramos sin ceñirnos, por supuesto, a ninguna norma, y en consideración principalmente a que es un concepto planteado por ti hace varios años y que algunos novelistas de la última ola acarician cada vez con mayores ansias de posesión. Pero, vamos por partes. En alguna página de *El escritor y sus fantasmas* te refieres a la nueva novela como "oscura" y luego enumeras y defines los factores determinantes de esa oscuridad. Creo que puede hablarse en estos términos únicamente si consideramos la novela como el resultado de una compleja y dramática —léase dinámica— colaboración entre autor y lector. En el momento en que la novela dejó de ser un libro hecho a la medida, estrictamente reforzado e inmutable, y se convirtió en una obra de arte en constante proceso de formación y desarrollo, abierta y plástica, cerróse el espacio divisorio entre novelista y lector y la novela se puso a funcionar como la vida, es decir, confusa y oscuramente.

SÁBATO.— En tales condiciones, la obra queda como inconclusa y en rigor tiene acabamiento o por lo menos desarrollo en el lector: el proceso creador se prolonga en el espíritu del que lee. Como dice Sartre: "Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario, que es la obra del espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y del lector. Sólo hay arte por y para los demás".

ALEGRÍA.— Pero es claro, no fue Sartre únicamente quien propuso ese esfuerzo conjugado del autor y lector. Unamuno hablaba con mucha pasión del trabajo de *re-creación* que realiza el lector mientras lee una novela, y si tomamos en consideración el hecho de que Unamuno escribía novelas como teatro —no era, en verdad, un novelista, pues manejaba a sus personajes como un apuntador solemne, pero excéntrico, desde las bambalinas—, habrá que pensar en Pirandello y, por qué no, en Benavente y hasta en Azorín, todos ellos aficionados a provocar al espectador o al lector con obras abiertas, o sea, cambiantes. Por lo demás, Stern en *Tristram Shandy* dejó para la posteridad y sus aprovechados alumnos un modelo para armar ya en 1759-67.

SÁBATO.— Hay varios motivos para que la novela de nuestra época sea más oscura y ofrezca más dificultades de lectura y comprensión que la de antes: el "punto de vista". No existe más aquel narrador semejante a Dios, que todo lo sabía y todo lo aclaraba. Ahora la novela se escribe desde la perspectiva de cada personaje. Y la realidad total resulta del entrecruzamiento de las diferentes versiones, no siempre coherentes ni unívocas. Tiene ambigüedad como la vida misma.

ALEGRÍA.— Ambigüedad, es decir, *simultaneidad*. Las cosas que nos pasan son ambiguas porque se nos presentan en múltiples planos al mismo tiempo. No hay transición suficiente para darnos tiempo de recapacitar ni hacernos una composición de lugar, ni de discernir y definir como aprendices de dioses. No podría tomarse en serio a un narrador que pretendiera saberlo todo y aclararlo todo hoy que, mientras más sabemos, más oscuros estamos. Vemos y actuamos. Las pantallas reemplazan a la corte y los caminos. Al espectador le repugnan las transiciones explicativas porque las considera falsas. Y tiene razón. Una acción no siempre sucede a otra y es posible que juntas asuman un papel simbólico. Bien vividas, constituyen la riqueza y la complejidad y el absurdo de nuestra condición. El cine, por ejemplo, abandonó las explicaciones previas que pretendían situarnos en una época y en un problema. Los títulos siguen a varios minutos de acción. Las películas no tienen principio. El espectador las prolonga en la calle, en su casa. Las situaciones entremezcladas, sin clara definición de planos ni de tiempos son el producto de un ojo novelístico que, como el lente de la cámara, busca incessantemente la imagen de una realidad cuya condición esencial es el cambio constante, sorpresivo. Si consideramos el tiempo...

SÁBATO.— No hay un tiempo astronómico, que es el mismo para todos, sino los diferentes tiempos interiores. La ficción por la que suspira Weidlé era espacial y su tiempo era el cosmológico, el de los relojes y almanaques. Al sumergirse en el yo, el escritor debe abandonarlo, pues el yo no está en el espacio sino que se despliega en el tiempo anímico que corre por sus venas y que no se mide en horas ni minutos sino en esperas angustiosas, en lapsos de felicidad o de dolor, en éxtasis.

ALEGRÍA.— Thomas Mann define este tiempo interior y lo aplica al *tempo* de su narrativa en *La montaña mágica*. Virginia Wolf lo vive en *Orlando*. Joyce lo convierte en una medida de la eternidad, esa eternidad que vivimos en veinticuatro horas. Pero, yo quisiera dar al César lo que es de don Andrés Bello, en cuanto a América se refiere, porque nadie ha explicado más lúcida y rigurosamente el tiempo interior que el humanista venezolano en su peculiar gramática cuando define de un modo alucinante la nomenclatura de los tiempos verbales. Bello fue el inventor de los co-pretéritos y los post-pretéritos, de los futuros hipotéticos, es decir, concibió la simultaneidad de una

acción en un visionario presente, superpuso el tiempo subjetivo a los calendarios de la Real Academia.

SÁBATO.— En el descenso al yo no sólo tenía que enfrentarse el novelista con la subjetividad a que ya nos tenía acostumbrados el romanticismo (*Werther, Adolphe*) sino con las regiones profundas del subconsciente y del inconsciente. Esa sumersión en zonas tenebrosas produce muy a menudo una tonalidad fantasmal, esa tonalidad nocturna que recuerda al sueño o la pesadilla y que revela la común raíz de novelas como *El proceso* y cuadros como los de Van Gogh, Chirico o Rouault. ¿Cómo pedirles a estas novelas aquellas figuras bien delineadas, precisas y "reales" a que nos tenía acostumbrados la vieja novelística? En ese subsuelo no rige la ley del día y la razón sino la ley de las tinieblas.

ALEGRÍA.— Reconozcamos a los pioneros del viaje al subconsciente en nuestra vieja novela: a Vicente Huidobro que escribió *El sátiro* y *Tres inmensas novelas*, a Arévalo Martínez, el autor de *El hombre que parecía un caballo*, a Juan Emar de Miltín.

SÁBATO.— En este mundo nocturno no es válido el determinismo del mundo de los objetos, ni su lógica. Desaparece la vieja y abstracta división entre el sujeto y el objeto. Y con ella el concepto de mundo y de paisaje tal como lo concebía el novelista de antes. En la novela actual, o al menos en sus manifestaciones más representativas, la escena va surgiendo desde el sujeto, junto con sus estados de alma, con sus visiones, con sus sentimientos e ideas.

ALEGRÍA.— El teatro, que botó una pared primero para permitirnos espiar la "ilusión de una realidad" como por el ojo de una cerradura, y fue botando después las otras y se hizo redondo y abierto confundiendo a observantes, actuantes y narradores, mostró el camino a la novela que saca el mundo desde cada sujeto. Por lo demás la lámpara de Gide es, en realidad, el ojo del teatro, del cine y de la novela actuantes. Un faro subterráneo.

SÁBATO.— Sea por lo que sea, nuestra época ha sido la del descubrimiento del Otro. Descubrimiento de trascendencia para el pensamiento, pero de mucho más importancia para la novela, ya que su misión es la de ocuparse del yo en su relación con las otras conciencias que lo rodean. De este modo, de la objetividad naturalista de un Balzac, o de la pura subjetividad de los románticos, también de estirpe naturalista, la ficción avanzó hacia la *intersubjetividad*, hacia una descripción de la realidad total desde los diferentes yos. Al prescindir de un punto de vista suprahumano, al reducir la novela (como es la vida) a un conjunto de seres que viven la realidad desde su propia alma, el novelista tenía que enfrentarse con uno de los más profundos y angustiosos problemas del hombre: el de su soledad y su comunicación. Como el yo no existe en estado puro sino fatalmente encarnado, la comunión

entre las almas es intento híbrido y por lo general catastrófico entre espíritus encarnados. Con lo que el sexo, por primera vez en la historia de las letras, adquiere una dimensión metafísica. El amor, supremo y desgarrado intento de comunión, se lleva a cabo mediante la carne; y así, a diferencia de lo que ocurría en la vieja novela, en que el amor era sentimental, mundano o pornográfico, ahora asume un carácter sagrado. Y si, como dijo Unamuno, mediante el amor sabemos cuánto de espiritual tiene la carne, también por su mediación comprendemos cuánto de carnal tiene el espíritu.

ALEGRÍA.— De acuerdo. Pero, si bien es cierto que el sexo en verdad ha adquirido hoy una dimensión metafísica, no es menos cierto que a través de la historia la metafísica adquirió ya una dimensión sexual. No es justo pensar solamente en el Dante y la *Vita nuova*, también debemos recordar y releer para solazarnos la erótica *Historia de dos amantes* de Aeneas Silvius Piccolomini (el Papa Pío II). Por otra parte, me parece bien decir que el espíritu puro ha sido reemplazado por el espíritu encarnado. Lo que pasa es que el Espíritu Santo, por fin, ha extendido hasta el límite sus funciones.

SÁBATO.— En suma, la novela del siglo xx no sólo da cuenta de una realidad, más compleja y verdadera que la del siglo pasado, sino que ha adquirido una dimensión metafísica que no tenía. La soledad, el absurdo y la muerte, la esperanza y la desesperación, son temas perennes de toda gran literatura. Pero es evidente que se ha necesitado esta crisis general de la civilización para que adquieran su terrible y desnuda vigencia; del mismo modo que cuando un barco se hunde los pasajeros dejan sus juegos y sus frivolidades para enfrentarse con los grandes problemas finales de la existencia, que sin embargo estaban latentes en su vida normal. La novela de hoy, por ser la novela del hombre en crisis, es la novela de esos grandes temas pascalianos.

ALEGRÍA.— Bien está la referencia a Pascal. Pensándolo bien, en la llamada "nueva novela" —en especial la latinoamericana—, se buscan formas de narrar y actitudes creadoras que fueron desarrolladas con alto vuelo de fantasía en la novela de todos los tiempos y, muy particularmente, en los orígenes del género. Decir hoy que todo tiene cabida en la novela, y que el creador va con una vasta red a recoger lo grandioso, lo efímero, lo trágico, lo patético y lo sublime del hombre, sin desdeñar cosa alguna, y buscando en la simultaneidad de las acciones una imagen dinámica y auténtica de la vida, es repetir a Cervantes, quien en el *Quijote* dijo:

"... la escritura desatada de estos libros [novelas] da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico, cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y la oratoria: que la épica también puede escribirse en prosa, como en verso"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> México, Porrúa, 1960. Citado por Angela B. Dellepiane: *Ernesto Sábato, el hombre y su obra* (New York, Las Américas, 1968, p. 331).

Hoy diríase que Cervantes alude a un realismo mágico, ese realismo que ve a trasluz y en movimiento no sólo las acciones del hombre, sino la reverberación psicológica y sociológica de tales acciones.

SÁBATO.— La novela rompecabezas: la necesidad de dar una visión totalizadora de Dublín obliga a Joyce a presentar fragmentos que no mantienen entre sí una coherencia cronológica ni narrativa, fragmentos de un complicado y ambiguo rompecabezas; pero de un rompecabezas que nunca aparecerá completamente aclarado, pues muchas de sus partes faltarán, otras permanecerán en las tinieblas o serán apenas entrevistas. Esto no es un arbitrario juego destinado a asombrar a los lectores; es lo que sucede en la vida misma: vemos a una persona un momento, luego a otra, contemplamos un puente, nos cuentan algo sobre un conocido o desconocido, oímos los restos dislocados de un diálogo; y a estos hechos actuales en nuestra conciencia se mezclan los recuerdos de otros hechos pasados, sueños y pensamientos deformes, proyectos del porvenir. La novela que ofrece la mostración o presentación de esta confusa realidad es *realista* en el mejor sentido de la palabra<sup>2</sup>.

ALEGRÍA.— Es realista, claro está, en un sentido que a mí me parece fascinante, pues un realismo así da la realidad y, al mismo tiempo, la irrealidad de la realidad. Me explico: aquello que en una cara, por ejemplo, no es la cara sino su particular reflejo en otra cara. Tú hablas de estos reflejos refiriéndote al rostro de padre, de amante, de profesor, con que miramos a otros seres. Recuerdo también algún cuento de Onetti en que la acción ocurre en el espacio que separa o une a dos personas, no únicamente en lo que llevan secretamente y no se toca. Las cosas de esta realidad representan la vibración que sigue al sonido. No son la cosa misma, sino su voluntad de existir y su insistencia en perdurar. Con estas cosas se hacen las novelas que cantan. Por eso, pensando en la voz que sigue sonando después que *Sobre héroes y tumbas* ha terminado, dije una vez que se trata de una novela romántica o, si prefieres, neorromántica<sup>3</sup>.

SÁBATO.— De la palabra romanticismo pueden considerarse muchos significados, algunos hasta contradictorios. Su origen es la palabra *romance*, que designaba la novela en que se enaltecía a los hidalgos arrollados por la civilización mercantil. Así, desde sus mismos orígenes, la novela es la expresión por antonomasia del espíritu romántico; y no es exagerado buscar en ella los fundamentos y la expresión más vital de este levantamiento del hombre contemporáneo. Si el fenómeno no siempre resulta nítido es porque también la novelística llegó a presentarse con los atributos prestigiosos de la menta-

<sup>2</sup> Las citas de Sábato son de *El escritor y sus fantasmas* (Buenos Aires, Aguilar, 1963).

<sup>3</sup> En *Novelistas contemporáneos hispanoamericanos* (Boston, D. C., Heath & Company, 1964, pp. 26-27).

lidad combatida (Balzac, Zola), porque no se puede combatir contra un enemigo poderoso y pertinaz sin terminar de parecerse a él; hasta que el triunfo del nuevo espíritu permitió liberarse de ese caballo de Troya, para dar por fin el gran testimonio de la condición humana en la crisis final de la civilización tecnolátrica. Motivo por el cual, y al revés de lo que piensan algunos ensayistas y filósofos, no sólo la novela del siglo xx no está en decadencia sino que representa la época más fértil, compleja, profunda y trascendental de la novelística entera.

ALEGRÍA.— Es la novela que responde a una sociedad obsesionada en procesos de enajenación, marginación y deshumanización.

SÁBATO.— “Si nuestra vida está enferma —escribe Gauguin a Strindberg—, que, a través de los *fauves*, de Gauguin y Van Gogh, de los expresionistas y surrealistas, desemboca en el expresionismo no figurativo y finalmente en el arte neo-figurativo; ése no sólo es un arte deshumanizado sino que es el baulante levantado por los hombres más sensibles y más lúcidos (junto a la novela actual) contra una sociedad deshumanizadora.

ALEGRÍA.— Deshumanizadora y, además, enferma, es decir, febril, fabricante de caos y decadencia, inventora del supremo desorden; ése en que el producto se consume a sí mismo.

SÁBATO.— “Si nuestra vida está enferma —escribe Gauguin a Strindberg—, también ha de estarlo nuestro arte; y sólo podemos devolverle la salud empezando de nuevo, como niños o como salvajes... Vuestra civilización es vuestra enfermedad”. Toda la joven generación del 1900, las “fieras” que escandalizan los salones, provienen de Gauguin y particularmente del torturado espíritu de Van Gogh. Son discípulos de ese Gustave Moreau que decía: “¿Qué importa la naturaleza en sí? El arte es la persecución encarnizada de la expresión, del sentimiento interior”.

ALEGRÍA.— Gauguin, lo sabemos, se refiere a la impostergable necesidad de actuar y protestar, de poner un hierro candente sobre la herida que nos muestra la sociedad burguesa, de provocar concienzuda, violenta, permanente y creadoramente.

SÁBATO.— Repitamos a Sartre:

“Así, el prosista es un hombre que ha elegido cierto modo de acción secundaria, que podría ser llamada acción por revelación. Es, pues, perfectamente lícito formularle esta segunda pregunta: ¿qué aspecto del mundo quieres revelar, qué cambios quieres producir en el mundo con esa revelación? El escritor ‘comprometido’ sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio. Ha abandonado el sueño imposible de hacer una pintura imparcial de la So-

ciudad y de la condición humana. El hombre es el ser frente al que ningún ser puede mantener la neutralidad; ni el mismo Dios. Porque Dios, si existiera, estaría, como lo han visto claramente algunos místicos, *situado* en relación con el hombre. Y es también el ser que no puede ver ni una sola situación sin cambiarla, pues su mirada coagula, destruye, esculpe o, como hace la eternidad, cambia el objeto en sí mismo. Es en el amor, en el odio, en la cólera, en el miedo, en la alegría, en la indignación, en la admiración, en la esperanza y en la desesperación como el hombre y el mundo se revelan *en su verdad*. . . Sabe que las palabras, como dice Brice-Parain, son pistolas cargadas. Si habla, dispara. Puede callarse, pero si ha optado por tirar es necesario que lo haga apuntando a blancos, y no como un niño al azar, cerrando los ojos y por el sólo placer de oír las detonaciones. . . La función del escritor consiste en obrar de modo que nadie pueda ignorar el mundo y que nadie pueda ante el mundo decirse inocente”.

ALEGRÍA.— Cuando Sartre dice “cambiar la realidad” indudablemente se refiere a la acción suprema del artista revolucionario: obramos un cambio en el arte, en la medida en que cambiamos nosotros mismos, y nuestro cambio provoca una transformación de la sociedad. Nos acercamos, entonces, a una posible definición del arte —de la novela especialmente—, como instrumento de conocimiento y de expresión de una concepción del mundo.

SÁBATO.— El arte de cada época trasunta una visión del mundo y el concepto que esa época tiene de la *verdadera realidad*; y esa concepción, esa visión, está asentada en una metafísica y en un *ethos* que le son propios. Al irrumpir la civilización burguesa, con una clase utilitaria que sólo cree en este mundo y sus valores materiales, nuevamente el arte vuelve al naturalismo. Ahora, en su crepúsculo, asistimos a la reacción violenta de los artistas contra la civilización burguesa y su *Weltanschauung*. Convulsivamente, incoherentemente muchas veces, revela que aquel concepto de la realidad ha llegado a su término y no representa ya las más profundas ansiedades de la criatura humana. Y así como todavía hoy tropezamos con escritores que viven en el siglo xix, Dostoievsky abría en ese siglo las compuertas del siglo xx. En las *Notas desde el subterráneo*, su héroe nos dice: “¿De qué puede hablar con el máximo placer un hombre honrado? Respuesta: de sí mismo. Voy a hablar, pues, de mí”. Y en las pocas páginas de esa narración revolucionaria no sólo se rebela contra la trivial realidad objetiva del burgués, sino que, al ahondar en los tenebrosos abismos del yo encuentra que la intimidad del hombre nada tiene que ver con la razón, ni con la lógica, ni con la ciencia, ni con la prestigiosa técnica.

ALEGRÍA.— No, nada tiene que ver con la razón, ni con la lógica, la ciencia y la técnica, en cuanto ellas han contribuido a escamotearle la realidad y le han construido, en su lugar, una astuta jaula cuyos peldaños ya vienen marcados para las aves voraces y quebrados para las débiles, reservando

también los emblemas que tapan con disimulo las renunciaciones y los crímenes. Me parece que el narrador, así como el poeta, el dramaturgo o el ensayista, crean y actúan arrasando esas mentiras que fueron los ojos-de-buey por donde entra la marea de una nueva generación activista. Si de mentiras se trata, y yo creo sinceramente que son mentiras, ya no puede llamársele razón ni lógica a una razón que ha mantenido al hombre montado sobre otros hombres, ni lógica a una sociedad que para subsistir precisa masacrar a otras sociedades. Se dirá que la nueva novela es irracional y caótica. Lo dirán quienes creen en el *statu quo* de la mentira. Contra la sinrazón de los farsantes y la lógica balística de los militares, no cabe sino el uso de una verdad sin compromisos que debe explotar cada día como una bomba. De allí que el arte y la novela revolucionarios que nos conciernen vayan, una vez más, directamente a las cosas, sin subterfugios ni retóricas, ni mecánicos alardes de preciosismo, planteando con trágica sencillez la única posición que le va quedando al auténtico creador: decir toda la verdad y nada más que la verdad a través de una bella acción sistemáticamente destructora y constructora. Si el novelista dice la verdad sobre sí mismo sabe que por él hablan las lenguas de los seres que le tocó amar, con quienes sufrió y a quienes dejó marcados para siempre con su propia lengua.

SÁBATO.— Una novela de Faulkner se llama *Mientras yo agonizo*. Y, en general, sus ficciones son narradas desde la perspectiva de cada uno de sus personajes-yos; y no ya esos yos omniscientes y divinos, sino seres defectuosos o simples idiotas. Pues la novela puede ser lo que Shakespeare dice que es la vida:

“... a tale  
told by an idiot, full of sound and fury”.

ALEGRÍA.— Pienso que lo interesante en esa cita no es precisamente que el narrador sea un idiota —ocurre tan a menudo—, sino el hecho de que cuente con *sound* y con *fury*. En eso prueba que, aunque no entienda esa vida, la experimenta con furia y clamor, es decir, desgarrándose, buscándose en otros hombres, aplastado por la soledad, sintiendo cómo la esperanza lo engaña día a día y a diario renace para ayudarlo como a un dulce inválido.

SÁBATO.— Renuncia a la razón para ir a *las cosas mismas*. Y de este modo la filosofía se acerca a la literatura. Pues la novela no abandonó nunca del todo (ni en las peores épocas del cientifismo) la realidad psíquica tal como es, en su rica, variable y contradictoria condición. El poeta que contempla un árbol y que describe el estremecimiento que la brisa produce en sus hojas, no hace un análisis físico del fenómeno, no recurre a los principios de la dinámica, no razona mediante las leyes matemáticas de la propagación luminosa: se atiene al fenómeno puro, a esa impresión candorosa y vivida, al puro y hermoso brillo y temblor de las hojas mecidas por el viento. Y contrariamente al físico, no intenta ni se le ocurre separar la forma de esas hojas,

sus sutiles movimientos, su tierno color verde, el armonioso arabesco de las ramas, de su propia conciencia, sino que vive todo simultánea e indiscerniblemente, en una radical co-presencia: ni su yo puede prescindir del mundo, puesto que esas impresiones, esas emociones las experimenta por el mundo; ni el mundo puede prescindir de su yo, ya que ni ese árbol, ni esas hojas, ni ese estremecimiento son separables de su conciencia. Así, ¿qué si no fenomenología pura es la descripción literaria? Y esa filosofía del hombre concreto que ha producido nuestro siglo, en que el cuerpo no puede separarse del alma, ni la conciencia del mundo externo, ni mi propio yo de los otros yos que conviven conmigo, ¿no ha sido acaso la filosofía tácita, aunque imperfecta y perniciosamente falseada por la mentalidad científica, del poeta y el novelista?

ALEGRÍA.— Ha sido su movimiento y su ritmo, en otras palabras, su acción y ordenación de la realidad de acuerdo con una luz que, como la de Gide, no alumbró únicamente las superficies, sino intersticios, trasfondos, grietas, tanto en el tiempo como en el espacio, en el individuo como en la colectividad. La novela nueva es, entonces, una imagen cambiante de una realidad que la novela del siglo XIX concibió como inmóvil y, a veces, inmutable, pero que la novela del Renacimiento ya concebía como acción, conocimiento y fuente de magia.

SÁBATO.— “El escribir, dice Henry Miller, como la vida misma, es un viaje de descubrimiento. La aventura es de carácter metafísico: es una manera de aproximación indirecta a la vida, de adquisición de una visión total del universo, no parcial”.

ALEGRÍA.— El hombre de Henry Miller actúa con un impulso de primitiva creación buscando siempre en el acto heroico del orgasmo la síntesis que comunicará el sentido secreto de la vida. El heroísmo, no obstante, suele darse en la medida de un rito. Se cultivará, entonces, y el artista caminará llevando sobre los hombros el mito que hizo de su propia vida, tratando de aprender a vivir sus novelas, sus poemas, sus monumentos, porque en su creación se justifica y conquista su verdadera humanidad. En ese mito, por lo demás, se verá encarnado el mundo que conoció. Para el novelista, en especial, este proceso de mitificación e identificación es decisivo. Es la balanza en la cual pesa su destino, es el camino que lo lleva a su lugar de origen, la identidad única y múltiple que deshace las pequeñas soledades para reemplazarlas por una soledad inmensa donde estamos todos, frente a frente, pero esquivando la mirada. En la medida en que nos hallamos solos y alimentamos nuestra soledad de la angustia y el heroísmo de otros solitarios, representamos el mundo y le damos un bello orden a la desesperación.

SÁBATO.— El escritor consciente (de los inconscientes no me ocupo) es un *ser integral* que actúa con la plenitud de sus facultades emotivas e intelectuales.

tuales para dar testimonio de la realidad humana, que también es inseparablemente emotiva e intelectual; pues si la ciencia debe prescindir del sujeto para dar la simple descripción del objeto, el arte no puede prescindir de ninguno de los dos términos. En toda gran novela, en toda gran tragedia, hay una cosmovisión inmanente. Camus, con razón, nos dice que los grandes novelistas como Balzac, Sade, Melville, Stendhal, Dostoievsky, Proust, Malraux y Kafka son novelistas filósofos. En cualquiera de esos creadores capitales hay una *Weltanschauung*, aunque más justo sería decir una "visión del mundo", una intuición del mundo y de la existencia del hombre; pues a la inversa del pensador puro, que nos ofrece en sus tratados un esqueleto meramente conceptual de la realidad, el poeta nos da una imagen total, una imagen que difiere tanto de ese cuerpo conceptual como un ser viviente de su propio cerebro. En esas poderosas novelas no se demuestra nada, como en cambio hacen los filósofos o científicos: se muestra una realidad. Pero no una realidad cualquiera sino una elegida y estilizada por el artista, y elegida y estilizada según su visión del mundo, de modo que su obra es de alguna manera un mensaje, *significa algo*, es una forma que el artista tiene de comunicarnos una verdad sobre el cielo y el infierno, la verdad que él advierte y sufre.

ALEGRÍA.— Dios me perdone acabar este diálogo hablando yo. Sea de Sábato, pues, la última palabra; de Sábato quien especuló sobre la nueva novela latinoamericana mejor, más profundamente y antes que cualquier crítico, improvisado o profesional, de la novísima ola. Para estos críticos queda el sabor agrio de la lección aprendida a deshora. Para nosotros la alegría de rescatar verdades que no pueden, no deben olvidarse.

#### THE TOTAL NOVEL: A DIALOGUE WITH SABATO

*Two writers and essayists in an indirect dialogue, analyze different aspects—theoretic and practical—of fiction in general and of the hispano-american novel in particular.*

*The novel—which is the result of a complex elaboration between the author and the reader—turns out to be more difficult to understand in our epoch due to the fact that it tries to deliver a total vision of reality and to express the ambiguity of life by means of new narrative ways, new perspectives and a new dimension of time.*

*Our conscious writer is an integral being who making use of all of his faculties—emotional and intellectual—acts as a witness of human reality. This reality is not the same for every historical epoch. The relationship between man and his reality produces as a consequence a vision of the world*

*which is expressed artistically during every historical period. This reality thus expressed in the literary work is chosen according to the author's vision. In this way, the novel communicates its author's truth and for that reason it can finally be considered a message.*

Angela B. Dellepiane

DIEZ AÑOS DE NOVELA ARGENTINA

(Boom, best-sellers, premios)

Con las páginas que aquí empiezan no pretendo historiar la novela argentina de la última década sino tan sólo aportar algunos nombres y allegar un puñado de reflexiones que quizá puedan ser de utilidad para el futuro historiador de la literatura argentina de esta época. Tarea la del historiador de la literatura extremadamente difícil en nuestros países —y en particular en la narrativa— por el sinnúmero de obras que se imprimen anualmente.

He escogido la década del 60 al 70 porque durante ella se han publicado algunas novelas muy particulares que hablan de un cambio en la actitud con que se novela y porque es la década de lo que ha dado en llamarse el *boom* de la novelística argentina, fenómeno que me parece necesario analizar cuidadosamente para establecer sus orígenes y su posible existencia real.

La literatura se forma por la acumulación de obras y, al crecer, va cambiando constantemente. Señalar, pues, esos cambios pienso que es importante. Pero este señalamiento ha de comportar necesariamente una interpretación, una caracterización y una valoración de las obras y los autores con un criterio puramente literario, criterio que ha sido oscurecido (cuando no totalmente desatendido) en gran parte de la crítica que ha publicitado esa novelística en la Argentina y, a veces, hasta fuera de ella.

I

Como doy por descontado que mi lector sabe muy bien qué cambios han dado nacimiento a este conjunto de obras que, con un ya envejecido término, denominamos *nueva narrativa hispanoamericana*, deseo referirme a algunas nuevas (¿novísimas?) orientaciones que se han dado en Francia más o menos desde 1950 en adelante y que alcanzaron mayor difusión durante la década que nos ocupa, repercutiendo directamente en nuestros novelistas. La Argentina quizá sea hoy el país del continente en que esas novedades han prendido con más fuerza y en más de un escritor.

La novela, de acuerdo con estas nuevas tendencias<sup>1</sup>, se hace sin anécdota, con mitos y enigmas, no se 'cuenta' nada, los personajes son sombras que se mueven en espacios desconocidos. Esta neo-novela es polifacética y su lectura hay que hacerla a diversos niveles porque los acontecimientos son presentados como un estallido de la visión con lo que las perspectivas se multiplican. Philippe Sollers lo explica así:

la question essentielle n'est plus aujourd'hui celle de l'écrivain et de l'oeuvre, mais celle de l'écriture et de la lecture, et qu'il nous faut par conséquent définir un nouvel espace où ces deux phénomènes pourraient être compris comme réciproques et simultanés (...) L'écriture est liée à un espace où le temps aurait en quelque sorte tourné, où il ne serait plus que ce mouvement circulaire et opératoire. Le texte, c'est cet anneau de Möbius où la face interne et la face externe, face signifiante et face signifiée, face d'écriture et face de lecture, tourment et s'échangent sans trêve, où l'écriture ne cesse de se lire, où la lecture ne cesse de s'écrire et de s'inscrire<sup>2</sup>.

Estas nuevas orientaciones no se dieron aisladas sino que vinieron a insertarse en una tendencia más vasta —quizá hasta podría hablarse de un estado espiritual de búsqueda— que abarca ciencias diversas: antropología, psicología, lingüística, filosofía, sociología, literatura, crítica literaria. La revista *Tel Quel* (Editions du Seuil) es el vocero de este grupo para quien los problemas del lenguaje, de los mitos contemporáneos, de la visión del mundo, son los que en realidad cuentan en el quehacer literario. Las estructuras del lenguaje son la ganzúa con que se puede penetrar no ya una obra literaria sino un hecho sociológico. La escritura es lo esencial porque es creativa, determinante y totalizadora y no sólo el medio o instrumento de expresión de un individuo o una comunidad como tradicionalmente se lo ha entendido. Es decir, que se atiende otra vez a las posibilidades mágicas de la palabra "que —como en la poesía— habla tanto al intelecto del lector como a su posibilidad adivinatoria, intuitiva, irracional" dando lugar a que los alegorismos sean movidos por "lo mistagógico"<sup>3</sup>. Cuando estos autores escriben no lo hacen entonces para comunicar información sino para explorar el lenguaje entendido como un espacio particular. De este modo, la realidad se constituye en el lenguaje. Los personajes *son lo que dicen*. La novela *es una voz*. El hombre o la sociedad *son lenguaje*, mejor dicho, superposición de lenguajes 'clasificados'. Romper esa clasificación (y a eso tienden estos novelistas) es desplazar las palabras, hacer una revolución.

<sup>1</sup> Mi interpretación sigue las síntesis teóricas de Jean B. Fages, *Para comprender el estructuralismo* (Bs. As.: Galerna, 1969) y René Marrill-Albérès, *Bilan Littéraire du XXe. siècle*, 3ª ed. (París: Nizet, 1971).

<sup>2</sup> P. Sollers, "Le roman et l'expérience des limites" en *Logiques* (París, Ed. du Seuil, 1967), 237-238.

<sup>3</sup> Raúl H. Castagnino, *Experimentos narrativos* (Bs. As.: Goyanarte, 1971), 81.

Ahora bien, al cambiar la concepción de la novela se modifica de hecho el concepto de realidad: el mundo exterior, objetivo no existe; lo único que tiene existencia real es el lenguaje del hombre. Michel Foucault (*Les Mots et les Choses*)<sup>4</sup> afirma que en cada época el mundo (o una sociedad dada) está estructurado por una tendencia determinada del lenguaje, por ej., el mito en las sociedades primitivas (estudios de Lévi-Strauss). El hombre no conoce otra cosa que esa estructura mental (o mitológica), ella lo domina, ergo: esa estructura constituye su realidad. O, en otros términos: lo real se limita a una estructura mental = mito = lenguaje. La creación literaria se vuelve búsqueda de una fórmula para llegar al conocimiento desde dentro de él mismo. Y la estructura de esa búsqueda, eso es la realidad. De ahí que la novela sea, según esta concepción, problema, enigma, interrogación. El interrogante es cómo narrar algo. El novelista lo que hace es mirarse escribir, cuestionar su escritura, observar sus acciones y reacciones para de ese modo, y a través de su indagación, hacérsela presente —y viviente— al lector. La lógica que alimenta estas ideas, es bastante simple: el mundo es un enigma al que interrogamos constantemente al vivir, al pensar o al hacer literatura. Como no sabemos lo que es el mundo, lo único viable es la interrogación absoluta ¿por qué el mundo? ¿cuál es su sentido? O sea, que estamos otra vez en (*el grado*) *cero*<sup>5</sup>.

En la Argentina se absorbieron muy bien y muy rápidamente estas teorías. Y en 1963 la *Rayuela* de Cortázar vino a darles vida<sup>6</sup> y a desatar así una corriente que, no obstante la novedad de la realización cortazariana, no era nueva en la literatura argentina. Porque bastante se parecen a las ideas no sólo de Cortázar sino de los estructuralistas de hoy aquella "Belarte de la Palabra", o la "Ilógica del Arte" o la "Estética de la Invención" y la "actitud antinaturalista y anti-efusiva" del ahora rescatado Macedonio Fernández, quien, por lo demás, quería "crear un mundo nuevo a través de la palabra"<sup>7</sup>. De ahí sus novelas sin argumento, meandrosas, en que se habla, alguien habla y se dicen y desdicen las palabras. E igualmente innovadoras son las novelas publicadas en la década del 30 y circuladas entre unos pocos

<sup>4</sup> París, Gallimard, 1966.

<sup>5</sup> Oigase lo que uno de nuestros narradores dice al respecto: "¿Cómo (...) no cuestionar el lenguaje ya hecho, instrumento tradicional de representatividad que representa cada vez menos? y por ende: ¿cómo no cuestionar la novela en su propia esencia y en su propia existencia? La novela de hoy —o la anti-novela— es interrogación. Interrogación de la realidad, interrogación de su época, y por sobre todo interrogación de sí misma. Y esa interrogación es justamente lo que la salva, ya que significa una apertura a las nuevas experiencias vitales, aceptando al lector como constituyente y reduciendo al autor a constituido por ese lector necesario, pero siendo los dos manifestaciones de una conciencia colectiva que necesita expresarse" (E. G. Kieffer, "La novela como interrogación", *Imagen*, Nº 88 (1ª quincena de enero, 1971), 6).

<sup>6</sup> Ya antes, en 1960, con *Los premios* Cortázar había hecho un primer intento, no enteramente logrado.

<sup>7</sup> Alicia Borinsky, "Correspondencia de Macedonio Fernández a Gómez de la Serna". *Revista Iberoamericana*, XXXVI, 70 (en-mar. 1970), 102.

amigos, de ese otro escritor exhumado en esta década: Juan Filloy, el creador de palindromos como se define a sí mismo, un pionero en el uso del lenguaje coloquial y lunfardo, un parodista de modos estereotipados de decir, un inventor de palabras, un escritor que, como Cortázar, entreteje voces de otros idiomas cuando la matización que ellas le proporcionan supera la de su español; que mueve a sus personajes como sólo Max Sennet supo hacerlo; un escritor que demuele a su sociedad a fuerza de humor y de imaginación. Y a Juan Filloy se le ha reeditado en 1967 *Op Oloop* y en 1968 *Estafen*, novelas que habían preanunciado al Marechal de *Adán Buenosayres* y de *El banquete de Severo Arcángelo*. Eso sin mencionar al primero que rompió con todos los moldes: otro de los grandes solitarios de la literatura argentina: Roberto Arlt. Pero si bien hay que reconocer estos antecedentes de la antinovela, también hay que aceptar que Cortázar ha sido su 'public relation man'. Y también hay que reconocerle que no se improvisó (para ello no hay más que leer sus artículos sobre la novela, el cuento, su poética, etc., en los que ya desde 1948 hablaba, por ejemplo, de un lenguaje científico y otro poético tal como lo habían hecho los formalistas rusos, antecesores directos de los estructuralistas actuales). Cortázar viene, pues, a recoger y revitalizar una corriente latente en la literatura argentina pero no totalmente desarrollada o, como es el caso de Marechal, no totalmente lograda. Y con él, además, se despliega plenamente la nota humorística que los autores antes citados habían cultivado con especial atención<sup>8</sup>. Sin embargo, Cortázar aunque asqueado con la "violación del hombre por la palabra" está *buscando* un tono y un lenguaje argentinos para su narrativa —y lo ha logrado— pero no simplemente experimentando. De ahí su palabra poética, su glígligo, sus juegos fonosemánticos, su lenguaje paródico, sus grafías desmitificadoras, los *slogans* publicitarios o las frases clisés o las paráfrasis de cantos patrióticos, su lenguaje cropológico, la puntuación arbitraria, su metalenguaje, sus paradojas, etc. Morelli-Cortázar (o viceversa) y sus teorías se discuten; hay bandos contrarios, pero... Cortázar empieza a tener epígonos. Y si después de Borges en la Argentina (y en toda América) ya no se escribiría sino a su manera, creo que es lícito decir hoy que Cortázar también ha marcado con su impronta el lenguaje literario. Pero, al igual que Borges, y como lo veía en 1945 Henríquez Ureña<sup>9</sup>, Cortázar es un modelo peligroso porque sus mecanismos externos resultan fáciles de adquirir y ejecutar. Mas quienes lo imitan carecen a veces de su profundo sentido de la lengua, de su genialidad y de un pensamiento bien articulado que guíe sus búsquedas lingüísticas.

<sup>8</sup> Excepto Arlt cuyo humor es macabro, patético.

<sup>9</sup> Ver carta de Henríquez Ureña en: José Rodríguez Feo, "Mis recuerdos de Pedro Henríquez Ureña", *Casa de las Américas*, V, 33 (nov.-dic. 1965), 153-161.

## II

Pasemos revista ahora, muy sumariamente, a cuatro de esos 'discípulos' de Cortázar que, en cierta medida, lo son también de las postulaciones estructuralistas antes esbozadas<sup>10</sup>.

**Eduardo Gudiño Kieffer** (1935): dos libros de cuentos y una primera novela: *Para comerte mejor*<sup>11</sup> que, lanzada en diciembre de 1968, obtiene tres ediciones más durante 1969 (en marzo, mayo y octubre) y una quinta (y creo que última) en febrero de 1970. Estamos, pues, frente a un *best-seller*.

Aquí se han puesto en juego multiplicidad de recursos narrativos y de lenguaje: forma personal (*yo-tú*) y a-personal (*él*) de la escritura, monólogos interiores, diálogos simultáneos; parodia de los *mass media* (cine, TV, diarios, radio, *slogans* publicitarios, novelas de aventuras); tonos y lenguajes diversos: culto, poético, coloquial, lunfardo; imágenes, metáforas y libres asociaciones subjetivas; voces clisés o inventadas por el autor; juegos de palabras o sonidos; metonimias y, en fin, profusa utilización de la tipografía como forma de relieve expresivo. El libro se articula sobre dos carriles: por un lado, los capítulos "Del cuaderno de Sebastián", la "novela roñosa (...) irritante, dégoûtant, disgusting, chocante, molesta, jodida; (...) su novela sin principio ni final, sin lógica, sin ataduras de gramática ni sintaxis, sin hilo argumental, sin tiempo interior, sin teorías; su novela sin importancia (...), su novela libérrima, inconclusa, la beauté sera CONVULSIVE ou ne sera pas, Nadja vieja y peluda" (p. 11). Y, por el otro, los identificados "Sebastián", monólogos interiores del protagonista que comunican su angustia de creador frustrado y dubitante, reclamado, "comido" por todos los que dicen quererlo y por un mundo que lo aliena a fuerza de supercherías. Estos dos carriles dan unidad a la novela y sobre ellos descansan los otros capítulos (o partes o viñetas, como se quiera) que presentan a los demás personajes en sus relaciones entre sí y con Sebastián. También sobre ese doble eje se vertebran los diálogos mentales de Sebastián con Cecilia su personaje-sombra nunca realizado, amada e ideal estético que vivirá en las páginas del diario rescatado por sus amigos después del suicidio que se nos adelanta en el "Prólogo que puede servir de epílogo". Y algo más: los capítulos "El Rulo" (siete en total) que aparecen a intervalos más o menos regulares. Monólogo mental de un Tito D'Arcángelo redivivo cuya inserción, no muy bien manejada, es

<sup>10</sup> No haré análisis exhaustivos de las obras sino que me limitaré a señalar aquellas características que son relevantes a los postulados discutidos en la primera parte de este estudio. Los autores aparecen por orden alfabético y su elección, si bien discutible, se justificará en la última parte de este trabajo.

<sup>11</sup> *Caballos* (Bs. As., Paidós, 1968); *Fabulario* (Bs. As., Losada, 1969); *Para comerte mejor* (Bs. As., Losada, 1968), 203 pp. La edición por la que cito es la 5ª de 1970.

el medio más expeditivo hallado por Gudiño Kieffer para resolver el misterio de la desaparición del protagonista.

Desde las primeras páginas y hasta las últimas, un *leit motiv* temático y estructural aparece: los versos del poema IV de *Waste-land* de T. S. Eliot, "Death by water": "Phlebas the Phoenician, a fortnight dead"<sup>12</sup>, símbolo de lo que G. K. quiere trasuntar con su novela y que introduce una melancólica y desengañada nota poética que resuena en el lector más allá del fin de la lectura.

Sin embargo, esto es todavía lo exterior del libro y lo que pone de manifiesto su madurada elaboración. La verdadera novela, la real narración la da el lenguaje totalmente coloquial —empezando por el título, estribillo de "Caperucita Roja"—, totalmente cortazariano con reminiscencias de Cabrera Infante y Macedonio Fernández (de cuyo *Reciénvenido* toma una frase como epígrafe) pero original, de puro tono argentino oral de hoy y a través del cual podemos *vivir* la novela tal como su autor lo quiere y lo consigue<sup>13</sup>. Todos los recursos lingüísticos de Cortázar y Cabrera Infante y los surrealistas, amén de un demoledor aunque juguetón humor, están usados con fino sentido de la lengua oral porteña como materia vital, intuitiva con la que el lector goza y por la que circula gustándola y sintiéndola. El libro se lee, pues, "significativamente". La novela, no obstante, se resiente por su fragmentarismo aunque esto es lo que ha permitido a G. K. introducir digresiones sobre la sociedad, la política, la Argentina, la novela, *su* novela, los seres humanos, etc.

Libro ameno, distinto, no es un mero juego intelectual sino que contiene una auténtica dosis de humanidad revelada en la angustia del creador y en la parodia de su contorno.

**Héctor Libertella** (1945) tiene en su haber, pese a su juventud, dos novelas —*La hibridez* (1965) y *El camino de los hiperbóreos*, Premio Paidós de Novela 1968 (Jurado: B. Verbitsky, L. Márechal, D. Viñas)<sup>14</sup>.

Esta novela, escrita mayormente en una primera persona autobiográfica, tiene un protagonista que se define así: "Héctor Cudemo, el miticista, el de la literatura para ser vivida y no leída" (69) lo que está visualizado al principio del libro (y repetido luego) por este lema: AMEMOS LA VIDA. PENSAR VIVIENDO NO VIVIR PENSANDO.

Lo que Libertella se propuso con su libro premiado fue crear una "gran literatura del mito", destruir el libro oficial mediante la parodia del premio literario, del *establishment* y de sus mogules y adeptos, describir el sufrimiento del creador, su rabia y frustración frente a un mundo rutinario y corrompido y mostrar el acto de la creación literaria como un "vómito" que

<sup>12</sup> *Collected Poems 1909-1962* (New York, Harcourt, Brace & World, 1963), 65.

<sup>13</sup> Véase p. 7 del artículo citado en Nº 5.

<sup>14</sup> *El camino de los hiperbóreos* (Bs. As., Paidós, 1968), 301 pp.

ordena "el agujero", "las nebulosas" y aplaca "las glándulas malditas" para obtener "el gozo de [la] liberación" a fin de sentirse desahogado, desaliado.

El libro resulta una "baraúnda cósmica" (155), un "fenomenal compendio de vehemencias desatinadas" (181) que amalgama todos los recursos "concebibles" (e inconcebibles) de lengua ya señalados para Gudiño Kieffer y algunos otros tales como palabras inacabadas; supresión de la puntuación o su uso caprichoso; la reproducción de respuestas como meros sonidos animales; la inclusión, en la parodia de la publicidad, de dibujos, fotos y hasta diferente (y mejor) papel, a más de la inserción de un affiche publicitario y del rechazo de "finales literarios o no-literarios", de "conclusiones o no-conclusiones" y de "órdenes cerrados y abiertos" (117). Libertella cree demostrar de esta manera que dispone de una "libertad ilimitada" para "llevar el arte a la vida" y que, efectivamente, lo ha conseguido. Especie de inmaduro afán cósmico que obliga a la repetición de conceptos e imágenes, a una estructura de círculos concéntricos que termina por ser más una desorganización que una organización. Porque Libertella ha querido poner tanto en el libro, a la par que interpretar su propio pensamiento y encontrarle un significado a todas las cosas que, finalmente, —y él mismo lo reconoce— todas están allí "retorciéndose y empastándose, opresivas, graduadas, sucesivas, insistentes, cada vez más rápidas o confusas, amargas" (113).

Paródico y absurdo creo que serían los mejores calificativos para este libro fantástico, surrealista en cierta medida, obsesionado con la violencia y con un sexo sangrante, difícil de leer, subjetivo al punto de que habría que compartir el mundo mental del autor para realmente penetrar ciertas imágenes<sup>15</sup>.

Lo que resulta muy interesante en este escritor es la lucidez con que él ve el fenómeno de esta narrativa aunque se le escapan sus riesgos. Hay dos momentos en que Libertella proporciona una definición de su novela que, a la vez, descubre el carcinoma que acabará devorándola. Con lenguaje paródico de jurado de Premio Internacional de Literatura da en la p. 39 una perfecta guía para comprender su narrativa:

El jurado comunicará que "en razón de los nuevos caminos abiertos por esta técnica pop, introducida ruidosamente en los campos literarios, y por la fabulosa perspectiva de una simbiosis de las artes a través del libro, y por la flamante posibilidad de apoyar el campo de la palabra con imágenes visuales y signos de otra especie, y también por la sintaxis y el tono coloquial —sin bajezas—, que dan impresión de una inseparable unidad de lo expresado y del

<sup>15</sup> Una interpretación del título, proveniente de versos de Nietzsche, podría ser que la tortura física y mental que experimenta el creador es una especie de ascesis que lo conducirá a una vida auténtica y a una obra que también lo sea. En ese sentido, ser un hiperbóreo significaría ser uno de los elegidos, un ser que busca escapar a la cosificación para ascender a un "más allá".

expresante, se le concede a su novela (sin detenernos a discutir la exactitud del término *novela*, que creemos sigue vigente) el Premio Internacional de Literatura...".

Y con el lenguaje de su "pantano", agrega:

(...) sorprender y maravillarse con estrategias inconcebibles, y levantarse del fango con la sola fuerza de la libertad ilimitada. Cambiar todos los días de aspecto, ser proteico hasta la médula, meterse en todos los pellejos y vivir de la savia de todas las sociedades, volcarse de mil maneras y renacer con una fuerza de dioses, siempre una nueva diversión y una distinta creación, un horizonte infinito, incalculable, no dejarse invadir por la tristeza de lo finito, combatir la corrosión desde el centro de la acción, llevar el arte a la vida y no conformarse con estos burdos diseños de obreras menores y fosilizadas. Arrasar por fin con todas las formas y las actitudes vulgarizadas, no aceptar (...) las conferencias para dignas feligresías, las conversaciones de cultura y profundidad, (...) el levantarse, comer, dormir, orinar, pasear como lo han venido haciendo desde las raíces... (p. 95).

Premio, el recibido por *El camino de los hiperbóreos*, que recompensa un acabado ejemplar de la literatura de agresión a través del lenguaje.

Tomás Eloy Martínez (1934) principalmente periodista y crítico cinematográfico, se ha hecho famoso con una sola novela, *Sagrado*<sup>16</sup>, ampliamente publicitada aunque no creo que se pueda hablar de *best-seller* propiamente dicho.

Dividido en tres partes cada una de las cuales es narrada desde un personaje diferente —Bío, Andrés, Boni— en forma personal (*yo*) o a-personal (*él*), el relato se vertebra alrededor de la vida de Bío contada en ordenada secuencia cronológica en las tres partes. Esta sería la estructura superficial. La más profunda, y a cuyo nivel puede hacerse una lectura (ya veremos que hay otra) es la de la *oposición desacralizante* sagrado-profano<sup>17</sup> con la que se quiere mostrar el verdadero rostro de Tucumán, sociedad dominada por una iconografía católica hipócrita y un matriarcado feroz. Pero prontos a desatarse viven en ella el sexo, la violencia y, en fin, todas las lacras humanas que, por reprimidas, resultan más 'profanas' del mismo modo que la religiosidad y el matriarcado son más falaces, más 'sagrados' en la medida en que pretenden disimular su carácter opresivo.

<sup>16</sup> Bs. As., Sudamericana, 1969, 304 pp.

<sup>17</sup> La segunda parte, la del match de boxeo, está trabajada sobre la oposición violencia-movimiento-sosiego-inmovilidad, lo que se obtiene por medio de un lenguaje mágico y simbólico y por una imaginería floral, estática, que subraya la brutalidad de la pelea y del espectáculo. Igualmente, en el trozo del levantamiento de los obreros, se oyen —como un coro— las voces contrapuntuales de la oligarquía por un lado, y las del pueblo por otro.

A esta estructura profunda de oposición se accede por un lenguaje paródico: parodia de los evangelios y otras partes de la Biblia, del credo, de letanías, de cántico religioso (absolutamente destrozado por pausas inadecuadas), de parábolas, de actos de contrición, de moralidades, de cuentos infantiles, de estilo de manuales de instrucción, etc. Y ese lenguaje paródico y oral es de tal modo la novela que creo que sería más efectiva leída en voz alta, tal como Martínez lo sugiere y como es, por lo demás, aconsejable para todas estas novelas del lenguaje<sup>18</sup>.

La escritura es lo que hace vivir a *Sagrado*. Lo paródico se obtiene no ya sólo por la imitación deliberada y burlesca de diferentes estilos y tonos sino por la mezcla de diversos niveles y formas del habla y de idiomas extranjeros; por cacofonías, juegos de palabras y de efectos auditivos, interpolación de *slogans* publicitarios, frases clisés, documentos, graffiti, refranes, letras de tango que terminan en plegarias religiosas, palabras y frases inacabadas, voces inventadas, rimas internas —casi siempre hilarantes—, una sintaxis enmarañada, una constante animización, etc.<sup>19</sup>. La lista sería interminable. En suma, Martínez ha tratado de crear un lenguaje no parasitario, una "palabra que baile" (54) ("¿qué sepa abrir la puerta para ir a jugar" quizá?), que coincida con su significado, sin paredes ni disfraces de vidrio interpuestos entre los objetos y su deseo de nombrarlos (287). Excepto que las palabras se vengan de él porque él se extravía con ellas<sup>20</sup>. Y *Sagrado* se vuelve —leído como escritura abierta— más una charada inteligente para lectores ociosos y sofisticados que el libro de agresión que su autor concibió<sup>21</sup>. Y entonces el lector no 'vive' la escritura sino que la 'juega' tal como podría hacerlo con las piezas del ajedrez o las partes de un rompecabezas. Pero siempre ajeno, extrañado. Irritado, sí, pero no por la desacralización sino por el esfuerzo del leer.

La destrucción de una mitología religiosa, social y política por el absurdo y el humor son constantes en *Sagrado*, como lo son —en gran medida— la utilización de elementos mágicos y de simbologías de difícil captación dada su subjetividad extrema.

La semejanza con Cortázar o, en algunos pasajes, con el tono de *Cien años de soledad* o de *De donde son los cantantes* es fácilmente reconocible, como también con algunas páginas de Carlos Fuentes y de Cabrera Infante. El epígrafe que abre el libro es de *Papeles de Reciénvenido* de Macedonio Fernández y parecería apuntar al carácter de recién llegado al quehacer novelístico del autor.

En la página siguiente a la del epígrafe hay tres personajes de tira cómica y uno de ellos, un viejito azorado de larga barba blanca, emite la

<sup>18</sup> Véase el párrafo final de la p. 143 de *Sagrado*.

<sup>19</sup> Todo esto enfatizado por diversos recursos tipográficos comunes a todos los autores que se comentan.

<sup>20</sup> Véase p. 204.

<sup>21</sup> Véase reportaje en *Los Libros*, 4 (oct. 1969), 18-19.

siguiente frase ¿KNOVZ SMOVZ KA POP? que se repetirá hacia el final (pp. 292, 294 y 296) para cerrar el libro en este contexto:

El primer momento es eterno porque la primera palabra es eterna y dice todo. Pero también la última es sagrada, aunque esté abierta, aunque pueda seguir rumiando sus sílabas hasta el infinito.

—Knovz smovz ka pop? —pregunta alguien.

“Alguien” ha hecho la pregunta desde la oreja del Niño Dios durante el intento de robo en la iglesia y la ha repetido después el Bío y la plantita que sale de la oreja sagrada. Son nada más que sonidos, grado cero de la escritura, un vacío y un enigma total porque Tucumán no ha cambiado.

Néstor Sánchez (1932) tiene tres novelas en su haber: *Nosotros dos*, *Siberia Blues* y *El amor, los orsinis y la muerte*<sup>22</sup>. En las tres, pero singularmente en la última, Sánchez se manifiesta exasperado militante de la novela del lenguaje.

Las ideas que lleva a su tarea literaria son estas:

conciliar el poema (o sea la palabra que se espera, que se acecha hasta que resuena y queda liberada de nombrar lo nombrado), y la así llamada novela (condenada, en el mejor de los casos, al ritmo de lo que ocurre y, en el peor, a convertirse en un comercio “inteligente” con la prestigiada realidad tal cual aparece).

Quiere novelar reflexionando —como Pavese lo había propuesto—

sobre el acto solitario de la escritura (...) como una forma peculiar de eticidad, como manera de vivir y de interrogar a las cosas y a los hombres.

Entonces, afirma, se podría

empezar a leer de otra forma (...). Replantearse las cuestiones: (...) antes que nada el cuestionamiento de la relación *arte-vida* (...) y enseguida el de la relación *escritura-instrumento de conocimiento*, cuestión en la cual entra esa especie de sub-cuestión que podría volverse apasionante (sobre todo para mí): el libro (novela en este caso) como ciclo de vida que se cumple durante la escritura como historia respirada de un cambio o, en el mejor de los casos, de una transformación no obligadamente previsible al iniciar la primera fase de la primera página y sólo constatada después de la última...<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> *Nosotros dos* (Bs. As., Sudamericana, 1966), 140 pp. Las citas se hacen por la 2ª edición, de 1967.

*Siberia Blues* (Bs. As., Sudamericana, 1967), 160 pp.

*El amor, los orsinis y la muerte* (Bs. As., Sudamericana, 1969), 273 pp. Ha escrito además *Escuchando a tu hijo y otros relatos* (Bs. As., Nueva Expresión, 1963), 77 pp.

<sup>23</sup> Néstor Sánchez, “Márgenes”. *Imagen*, Supl. Nº 44 (1ª quincena de marzo de 1969), sin paginación.

Con esta estética Sánchez ha escrito sus tres novelas.

*Nosotros dos* es un largo monólogo del protagonista narrado en forma personal —yo-tú— y dirigido a Clara. Aunque se viaja —en el tiempo y el espacio— profusamente, el protagonista no se mueve de su departamento ni deja de mirar por una ventana y, constantemente al “armar” su relación con Clara en su afán de comprenderse un poco más (35) lo ve todo como ocurriendo en un escenario. Lo cual se adivina por un *telón* del que *tira* o que se *corre*, mencionado a través de todo el libro.

Es también la historia de sus relaciones con Thelma, Laura, Mabel, La Polaca, Irene, de sus experiencias en lugares y épocas distintas, de su amistad con Santana y Eliseo, todos personajes extraños, desdibujados. Experiencias evocadas con un lenguaje oral del que surgen muy vívidos los lugares, las cosas y las gentes de Buenos Aires, pero con un tono de gramófono “todo siempre mezclado, todo haciendo agua” (31, 32) que en muchas metáforas es decididamente cursi<sup>24</sup> y con excesiva erudición desatada con o sin motivo: Nietzsche, Borges, M. Fernández, Kafka, Herman Hesse, Schopenhauer, Vivaldi, Apollinaire y muchos más se mezclan a los más modestos nombres de los representantes del folklore local o extranjero. Nada nuevo, original ni muy interesante. Lo distinto es la manera de decirlo. Tal como lo hemos visto en Martínez, por ejemplo, con similares recursos, aunque lo más resaltante en Sánchez y lo que mejor caracteriza su escritura, es el extremo retorcimiento sintáctico, complicado por la abundancia de largos paréntesis, que dificulta la lectura hasta volverla por momentos intolerable. Por supuesto que el modelo *Rayuela* está muy presente en todos los procedimientos usados por Sánchez en su antinovela.

En *Siberia Blues*<sup>25</sup> va todavía más allá en la misma dirección. Quiere superar cuanta retórica novelística existe. Resultado: un difícil y riesgoso juego intelectual. Es una novela de *barra porteña* ya insinuada en *Nosotros dos*; anarquistas, vagos, ladrones, unos hampones muy especiales que hacen citas en francés y recuerdan un tanto a los personajes similares de *Los siete locos*. La novela está contada en dos tonos, repartidos en tres partes: un tono narrativo, evocador usado desde el capítulo 1 al 20 y retomado en el 22, mientras que el capítulo 21 es la crónica detallada de un viaje de El Obispo y el narrador a Mar del Plata. La estructura se da en diversos niveles que Julio Ortega distingue así: “el autor habla del mismo texto que escribe (...); la escritura adopta el punto de vista de una cámara (...); la escritura parte además de una convocación en un espacio ya situado (la Siberia), o sea que plantea un deseo, un rito o apertura mágica, utilizando

<sup>24</sup> “(...) largos raptos de cosmos orinando en los malvones de Banfield para encontrar la verdad” (61).

<sup>25</sup> Este libro, en una primera redacción de 1966, recibió una mención especial en el concurso anual del semanario *Primera Plana*.

el imperativo (...). La fracturación de la sintaxis es el espacio abierto, independiente y nuevo, donde estos niveles juegan a formularse"<sup>26</sup>. El libro termina con un "Epílogo" que contiene cuatro finales posibles para resolver el misterio de la desaparición de El Obispo. Cuatro que podrían ser infinitos; en suma que cuantos lectores lean el libro podrán construir su propio desenlace porque el autor sólo ha querido subrayar el carácter abierto de su creación.

En *El amhor, los orsinis y la muerte*, libro enajenante, hay menos rasgos de una trama argumental que en los dos anteriores; el lector la dilucida esforzadamente pero sin arribar a conclusiones muy claras. Mas eso no es lo importante para Sánchez ni tampoco crear personajes que sean algo más que sus habituales sombras. Alrededor de la droga —marihuana— se forma un grupo de alienados sociales (por lo cual, pienso, escribe *amhor* con peculiar grafía desmitificadora ¿Será el amor que entre ellos practican más verdadero que el de los otros?) y —según la contratapa del libro— a través de la droga "el autor accede a la vida como milagro, como posibilidad de ser otra cosa, invalidando la falsa antinomia poesía-prosa en el lenguaje".

Resulta imposible dar una idea acabada de lo que este libro es por la multiplicidad de niveles y elementos que operan en él. Pero es posible distinguir como un sistema de vasos comunicantes cuyo punto focal son Felipa e Ismael y, subsidiariamente, Batsheva —sobrina de Felipa— y su grupo de drogados amigos a los que se suma el narrador. La droga los acerca, los ayuda a evadirse de un mundo intolerable y a soñar que "la existencia está en otra parte" (59) lo que quizá sea el equivalente del "más allá cortazariano. Sin embargo, la mezcla abigarrada en una misma línea o en un mismo párrafo de seres y objetos, de sensaciones, percepciones y acciones hace casi imposible gustar el texto o comprenderlo, del mismo modo que el arrojar en todas direcciones nombres de personajes cuyas interrelaciones son oscuras. También resulta fatigosa la inserción de detalles superfluos que complican el texto aún más y extravían el interés. Hay una detención morosa en los objetos, en nombrarlos, señalarlos, hacer sentir su presencia, lo cual trae insistentemente a la memoria las novelas de Robbe-Grillet<sup>27</sup>. La sintaxis está aún más violentada que en los otros libros y la narración personal y/o a-personal junto al monólogo interior indirecto son llevados a sus últimos extremos<sup>28</sup>. Se trata de una serie de asociaciones completamente subjetivas, apoyadas por neologismos cuyo real significado o simbología no se alcanza totalmente las más de las veces (la *sustidad*, *post*, *treséfica*, *daumalesco*). También, por momentos, se hecha mano a una técnica de novela policial, adelantando hechos, haciendo alusiones o vagos

<sup>26</sup> Julio Ortega, *La contemplación y la fiesta* (Lima, Ed. Universitaria, 1968), 108-109.

<sup>27</sup> Véase p. 102.

<sup>28</sup> Véanse pp. 34, 123, etc.

actos revolucionarios o criminales, a una valija de contenido misterioso, a un asalto a la Caja de Ahorro. Las imágenes se obtienen, en considerable proporción, por alusiones cinematográficas. Una atmósfera de absurdidad y de ingenioso humorismo estudiantil predomina. Mas al libro lo invalidan una prosa "de cámara sin puntos ni comas ni dos puntos ni guiones ni paréntesis, supuestamente aleatoria, post" (201) y las palabras-espacio, "las palabras oído, tacto, olfato (en sentido textual), vista, gusto" (269). No hay estructura profunda sino amontonamiento de escritura, de imágenes y sugerencias por y con el habla para crear un espacio diferente, un mundo nuevo.

Tratando de apreciar la obra de Sánchez en su totalidad (y se nos dice que *El amhor, los orsinis y la muerte* es el cierre de un ciclo), es palmaria la continuidad y persistencia, el ahondamiento en una misma manera de crear que responde a la convicción de Sánchez de que "el lenguaje es la textura íntima de la narración" que la transforma para superarla en una realidad pura, universalista y quitarla del esquematismo tradicional de la narrativa externa<sup>29</sup>. No es esa la impresión que dejan sus novelas en el ánimo del lector. Sino más bien de un tremendo esfuerzo, de una "galaxia" de enigmático sentido y de una "nebulosa de información sin anverso ni reverso (...)" sin principio ni fin", para decirlo con las palabras profetizantes de Severo Sarduy<sup>30</sup>.

### III

Las seis novelas comentadas fueron elegidas teniendo en cuenta el doble objetivo de este artículo: 1º caracterizar el cambio operado en un sector considerable de la novelística argentina de los últimos diez años, indicando las teorías que sustentan ese cambio, señalando su origen e interpretándolo dentro del marco total de la literatura argentina con un intento, además, de caracterización de dicho cambio a través de las novelas escogidas. El 2º objetivo es el del fenómeno del gran auge —o *boom*— de esa novela y el rol que en él juegan una serie de factores extraliterarios pero íntimamente vinculados al libro<sup>31</sup>.

Con la caída de Perón en 1955, la vida literaria argentina pudo resurgir. Y lo hizo con mucha intensidad debido, en gran medida, a la necesidad

<sup>29</sup> Apud H. A. Carricart, "Puig y Sánchez en el boom literario". *Imagen*, 8 (1ª quincena de septiembre, 1967), 4.

<sup>30</sup> Entrevista aparecida en *Confirmado* el 29 de abril de 1970.

<sup>31</sup> Estos problemas han sido muy acertadamente señalados, entre otros, por los siguientes críticos: E. Anderson Imbert, "El escritor en su gremio", en *III Congreso Latinoamericano de Escritores* (Caracas, Ediciones del Congreso de la República, 1970), 93-101; R. H. Castagnino, *Op. cit.*, Caps. 6 y 7; J. C. Ghiano, "Nuestra América, hora del relato", *La Nación*, 6-X-1968; N. Jitrik, "Literatura argentina: sobre el peligroso y ambiguo camino de su trascendencia". *Amaru*, 3 (jul.-sept. 1967), 81-83.

de autocomprensión que el fenómeno de la segunda tiranía hacía impositivo. Los sucesivos acontecimientos políticos afirmaron esa necesidad de comprender e interpretar el país. Consecuencia directa de esto fue el incremento del público lector, ayudado por nuevas técnicas de comercialización masiva del libro<sup>32</sup>. A ello se unió la televisión con sus 'mesas redondas' o sus 'visitas' de escritores cuyos rostros, voces, estilos, se popularizaron de un modo impensado antes. Pero la 'mitificación' del escritor, en verdad, la cumplen una serie de semanarios<sup>33</sup> que publican reseñas de los libros, hacen concursos estridentemente publicitados, entrevistan a los autores y llenan páginas con sus fotos y hasta con románticos detalles de sus vidas. En suma, se monta toda una maquinaria publicitaria de carácter comercial con la que se crea y fomenta una *moda* literaria. Los acólitos no tardan en aparecer. Las ideologías políticas y las amistades o enemistades tampoco son ajenas a este proceso.

Las editoriales —algunas de las cuales poseen intereses en los semanarios— se suman a esta demagogia del libro con concursos que, al premio en dinero, agregan la venta segura<sup>34</sup>. Se ponen de moda ciertas librerías en las que se 'lanza' un nuevo autor o un nuevo libro de autor consagrado con una especie de *vernissage* abierto a toda clase de público que asiste impulsado por el deseo de conocer personalmente a estas nuevas luminarias, tener la oportunidad de hacerles preguntas y comprar el libro autografiado. Sea cual fuere el móvil del público, lo cierto es que en esto hay algo muy positivo: por primera vez, en un país tan vuelto hacia afuera, el gran público es consciente de que tiene (algunos, muchos) autores de valía en los que se reconoce, en los que ve vivir su ciudad (o ciudades) y sus gentes. Y, si bien es empujado por el poder misticador de la publicidad a comprar cierto libro o a leer determinado autor, el público que lee es quien en definitiva pone las cosas en su verdadera perspectiva. Porque muchos de estos libros lanzados con campañas destinadas a volverlos *best-sellers* no han conseguido agotar la primera edición.

Como resultado de todo esto, el escritor se profesionaliza y se supera aunque también es incitado o a la imitación de modelos impuestos o a hacer concesiones a ciertos gustos morbosos del público (por ej., en el sexo y en lo político), con lo que la calidad es sacrificada en aras de la venta de una fama incierta.

<sup>32</sup> Así, por ejemplo, la acción de EUDEBA, que hace ediciones de bolsillo, a bajo precio, las cuales se venden en quioscos en la calle, los subterráneos, los terminales ferroviarios o de ómnibus, etc.

<sup>33</sup> Ex *Primera Plana*, *Confirmado*, *Periscopio*, *Gente*, *Femirama*, etc.

<sup>34</sup> Por su parte, el estado contribuye a la estimulación del libro nacional con premios —nacionales y municipales—; la SADE hace lo propio no sólo con premios sino con Faja de Honor, mesas redondas y el Fondo Nacional de las Artes también con premios o, muy frecuentemente, prestando su apoyo financiero para la publicación de una obra.

La pseudo-crítica ejercida desde esos semanarios es absolutamente impropisada y atiende a valores que nada tienen que ver con los reales valores estéticos del libro. Todos sabemos que las listas de *best-sellers*, en cualquier parte del mundo, son uno de los grandes mitos modernos. Porque no importa con cuanto rigor se haga la encuesta, siempre responden a un criterio comercial: lo que se vende más. Y sabido es que venta y calidad andan divorciadas en nuestra sociedad de masas<sup>35</sup>. Pero en la Argentina además, las listas de *best-sellers* se confeccionan a base de los datos proporcionados por seis librerías céntricas. Del resto de la ciudad, de la reacción en las otras grandes concentraciones metropolitanas —Córdoba, Rosario, Mendoza, Mar del Plata, Tucumán, Bahía Blanca, Salta— o en el resto del país no se oye nada. Lo cual lleva a la inescapable conclusión de que esos *best-sellers* no son tales o lo son tan sólo para una zona de la ciudad o para una determinada área geográfica. Las cifras de seis dígitos —en el tiraje total de ediciones distintas— sólo las han alcanzado autores como Sábato, García Márquez, Cortázar, casos en los que sí es lícito aplicar el calificativo inglés<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Tan es esto así y tan conscientes son inclusive las grandes agencias publicitarias, que por estos días se oye en las radios neoyorquinas el siguiente aviso para enfatizar la calidad de un automóvil: "Mercedes Benz built to be the best not the best-seller".

<sup>36</sup> Quizá sorprenda que entre los autores estudiados no se haya incluido a uno de los que más fama ha alcanzado últimamente y cuyas dos novelas han constituido publicadas *best-sellers*. Me refiero a Manuel Puig (1932), autor de *La traición de Rita Hayworth* (J. Alvarez, 1968), seleccionada como una de las 13 mejores novelas extranjeras de 1968-1969 por un grupo de críticos franceses de *Le Monde*, y *Boquitas Pintadas* (Sudamericana, 1969). Pero si bien en algunas reseñas su 1ª novela aparece como "otro de los grandes libros en que el medio es el lenguaje" no comparto esa opinión. Lo he discutido con el autor y hay testimonios, dados por él mismo, acerca de cómo deben entenderse ambos libros. Puig afirma que él no es un escritor paródico. Por parodia él entiende burla, lo que está muy lejos de su mente. Sólo que trabaja con personajes de la clase media y no puede evitar lo paródico ya que esas gentes hablan un lenguaje de tangos, boleros, de estilo deportivo radiofónico o de telenovela. Son las situaciones las que son paródicas y no el tratamiento que él les da. Puig no tiene formación literaria. Las historias que cuenta son reales, en gran medida autobiográficas —*La Traición*— y la cursilería de sus personajes es la suya propia. "Para mí la cursilería es una mala palabra, no es una vergüenza. Yo soy profundamente cursi y me diferencio de mis personajes solamente porque estoy consciente de eso y lo he asumido" ("Yo soy Manuel Puig", *Gente*, Año 5, Nº 221 (16-X-1969), 20; "Una novela que ya da que hablar", *Confirmado*, V, 220 (3-IX-1969), 64-65; "Puig: renace el folletín", *Señoras y Señores*, I, 3 (10-X-1969), 6-12. No sólo lo asume sino que hace novela con ello. Que haya variedad de técnicas en sus dos novelas significa que Puig, más a través del cine (su verdadero interés) que de la literatura, hace uso de las aperturas que hoy se ofrecen a todo creador. Pero en sus novelas lo que hay, y lo que él intentó mostrar allí, es una realidad 'real', si se me permite la redundancia, y no mucho más. Que su lenguaje está alienado por los medios masivos de comunicación, empezando por el cine, es verdad, pero no como lenguaje literario inventado por él sino porque así habla la gente de Buenos Aires y su provincia. Si hay mérito en Puig es el de la tonalidad oral de su voz, tonalidad que no se pierde nunca aún en las cartas o composiciones o diarios. Y también su capacidad de reproducir en dos libros ese lenguaje y escribirlos sólo con él, con ese solo tono. En esas novelas

Observando todo este proceso, no debe olvidarse que la novela, la ficción en general, tiene que buscar hoy su sobrevivencia en lucha tenaz con la televisión y el cine. De ahí las nuevas técnicas y orientaciones, la apertura de la novela a otros géneros, su carácter poético y de búsqueda. Esto significa que no deben rechazarse las nuevas postulaciones sino tratar de entenderlas y justificarlas en su contexto histórico y social ya que no son lícitas las intransigencias y que es posible descubrir, en las nuevas teorías discutidas, aspectos totalmente positivos. Uno de ellos es el cambio experimentado en el lector. Este descubre ahora que él está 'haciendo' la novela

no hay más de una posibilidad de lectura y no hay ambigüedad de sentido. Es el 'medio pelo' argentino retratado con toda veracidad. Se pierden de vista en las críticas dos elementos: en *La traición* Puig puso al descubierto la historia interna del colegio inglés Ward de Ramos Mejía. Sus autoridades se sintieron ultrajadas por el ingrato ex alumno y muchos de sus compañeros —para su feliz asombro— se vieron convertidos en personajes de novela. En *Boquitas* el mismo Puig ha dicho que eligió el folletín "porque creo que puede alcanzar una gran penetración masiva" (art. ya citado de *Gente*). Esto es, que su interés está en una literatura realista de índole popular, de masas, no de minorías hiperintelectuales. Los libros de Puig son sabrosos, emotivos, humorísticos, desiguales en su construcción novelesca. De ahí a que sean creaciones literarias hay mucha diferencia.

Más cerca de la neo-novela del lenguaje, tal como va caracterizada en este artículo, estarían otros dos libros muy recientes: *Heroína*, de Emilio Rodríguez (Sudamericana, 1969) y *Andá cantale a Gardel* de Alejandro Losada (Aquarius, 1970).

*Heroína* (2 ediciones entre septiembre y noviembre de 1969), escrito por un afamado psiquiatra porteño, es la parodia del psicoanálisis, su jerga, sus pontifices y hasta de sus pacientes ya que la "heroína" (juego de palabras que alude tanto a la protagonista como a la droga) cura su neurosis cuando logra descubrir, por sí sola, que en el amor está la solución para su desequilibrio interno. Rodríguez, que ha escrito un volumen de cuentos y para quien la literatura debe ser una catarsis o una evasión o un pasatiempo, se revela como un sofisticado escritor que ha leído muy atentamente su *Rayuela* y su *Sobre héroes y tumbas* y su Borges, y a todos imita un tanto o parodia o se divierte a su costa. Aquí no hay metalenguaje sino la visión directa de la protagonista, la visión de ella a través de su analista y de sus colegas, la visión mediante la terapia de grupo. Gran parte de los procedimientos vistos en los escritores estudiados anteriormente se dan en Rodríguez —especialmente los juegos de palabras con los que parece deleitarse— pero ejercidos con una mayor mesura porque hay afán por contar una anécdota. Los personajes están firmemente dibujados. La localización es inequívoca. Los pocos símbolos que se dan son de claro sentido. En suma, un libro muy ameno, sofisticado, que copia bien la lengua oral porteña de la clase media alta y que mantiene el interés del lector debido a su tono, a que es la primera vez que el lector argentino puede asomarse al mundo de la psiquiatría desde dentro y a un cierto suspenso juiciosamente manejado.

*Andá cantale a Gardel* (2 ediciones en tres meses más 2 reimpressiones) debiera oírse mejor que leerse, no ya sólo por el carácter oral de su lengua sino, y principalmente, por las voces multitudinarias que se nos dan mezcladas —en tiempo y espacio— y a través de las cuales el libro se estructura. Estamos frente a una novela que es por el lenguaje. Pero el objetivo primordial del autor es desnudar al país políticamente. La novela en este sentido es comprometida. Y no hay parodia, como en *Sagrado*, sino exégesis, autopsia del hecho de gobernar, de los hombres y fuerzas que gobiernan, de las instituciones de gobierno y de cómo reacciona el pueblo ante todo ello. *Andá* es un libro muy disparate en su lenguaje como en su elaboración y estructura. Pero es una de las primeras novelas en acercarse a los últimos acontecimientos políticos de la Argentina. Es muy difícil, pues, determinar con certeza las verdaderas razones de su éxito.

por sí mismo y ese nuevo rol creador lo insta a leer más seriamente no ya para entretenerse sino como una forma casi mágica de descubrimiento, de superación, de posibilidad de comprensión de su país, de su civilización, de su época.

No obstante, lo que parece evidente en esta última novelística argentina es la exageración del sentido lúdico de la unión —ya casi convencional— de tanto elemento dispar al nivel del lenguaje y la violencia a que se somete ese lenguaje. Hay un gran riesgo de que todo se vuelva artificio puro, juego de ingenio. Y si bien no se puede dudar de la existencia de un público para la novela argentina, de que esa novela es de considerable volumen e importancia, lo que es de temer es que la calidad estética de gran parte de esa producción haya quedado como olvidado despojo en el campo de batalla. Y que, una vez que el furor de las modas se apague, el lector tan arduamente conseguido, desengañado, traicionado en las letras como en la política, adopte hacia aquéllas el mismo cinismo con que se enfrenta con ésta. Así, se destruirá la posibilidad de un proceso de auténtica literatura argentina, se imposibilitará consolidar la situación del escritor argentino frente al público, se perderá la fisonomía y calidad que un Borges, un Sábato, un Onetti —aunque uruguayo tan argentino—, un Cortázar le han conferido. Por eso creo que cabe preguntarse si es lícito hablar de *boom* en circunstancias como las actuales y si es lícita la excesiva intelectualización y el hermetismo subjetivo que han cundido en nuestra narrativa. Los libros se compran, pero... ¿se leen? ¿se entienden? ¿Siguen multiplicándose esos nuevos lectores que los auténticos grandes narradores argentinos supieron crear?

City University of New York

Septiembre de 1971.  
Nueva York.

### *Ten years of the Argentinian Novel*

(BOOM, BEST-SELLERS, PRIZES)

*This is not a history of the last decade of the Argentinian novel but an analysis of its success: the explicit literary causes that made this kind of novel a boom. For a right interpretation of this new way of writing it is necessary to understand that the essential relation nowadays lies between the written piece and the reader rather than between the author and the work. Thus, the writing and its creative power are stressed and the new novelists*

*do not simply inform but make an experimental use of the language —it becomes the basis of fictional reality: characters are what they say, the novel is only a voice. This new concept of the novel in which language acquires a prominent and leading level in man's mental structure (theory taken from the French structuralists) started with Cortázar who inaugurated a new pattern which becomes dangerous when utilized without a sounding philosophy. Among Cortázar's followers Eduardo Gudiño Kieffer, Héctor Libertella, Tomás Eloy Martínez and Néstor Sánchez are selected as outstanding representatives of this new trend and its danger. Some of them have rapidly become "best-sellers" and "prizes" but unluckily their novelty is only external thanks to their verbal images —internally, they have not been able to achieve a creative and deep structure fruitful enough to produce a new world. The reader, on the other hand, is considered the other end of the "language-novel" chain; according to this criterion he would become as creative as the author since he would have the possibility of "making" the novel himself but the excessive intellectualization and subjectivism often found in these new writers will end by killing the authentic and dynamic reader formed in the great tradition of the Argentinian novel started by Cortázar.*

**RESEÑAS**

## RESEÑAS

ANGELA B. DELLEPIANE: *Ernesto Sábato. El hombre y su obra* (Ensayo de interpretación y análisis literario). Las Americas Publishing Company, New York, 1968. 338 pp.

La totalidad de la obra de Ernesto Sábato, tanto sus ensayos como la propiamente literaria, se encuentra tratada en este interesante y extenso volumen. Con la ya tradicional división entre la persona y su creación, la autora nos entrega primeramente una visión de la contradictoria personalidad del destacado escritor, característica que, a no dudarlo, también impregna su obra.

Para el estudio de la producción de Sábato, Angela Dellepiane distingue, de acuerdo con una ordenación cronológica, tres épocas: la primera, entre 1945 y 1953 (*El túnel, Uno y el Universo, Hombres y Engranajes, Heterodoxia*); la llamada "época de impasse", entre 1953 y 1961 (*El otro rostro del peronismo*), y la tercera época, que comienza en 1961 (*Sobre héroes y tumbas, El escritor y sus fantasmas, Tango; discusión y clave*). Sobre la base de esta ordenación la autora analiza cada etapa, tratando en primer lugar los ensayos y enseguida la obra de ficción. A estos dos aspectos señalados nos referiremos sin hacer mayores distinciones.

En lo que concierne al estudio de la ensayística sabatiana, Angela Dellepiane realiza una metódica y coherente exposición de estas producciones, tratando de interpretar los contenidos y la forma exterior, mostrando además de qué manera el pensamiento de Sábato evoluciona en determinados aspectos, o bien, poniendo énfasis en ciertos temas que, de manera obsesiva, reaparecen una y otra vez. Sábato siente predilección por discutir las consecuencias del cientificismo en el mundo moderno, por tratar de comprender la tarea de la creación literaria. Interesante en este aspecto resulta destacar la concepción del arte y

la literatura como forma de conocimiento, como instrumento de aprehensión de la realidad que sostiene Sábato. A este respecto, y sin entrar a dudar de la validez de esta opinión, podemos decir, además, apoyándonos en Sánchez Vásquez, que el arte sólo puede ser conocimiento transformando la realidad exterior, partiendo de ella para hacer surgir una nueva realidad: la obra de arte. En otras palabras, no podemos negar el contenido ideológico de la obra de arte, pero este contenido sólo lo tiene en la medida en que la ideología pierde su sustantividad para integrarse a esa nueva realidad que es la obra de arte. El arte puede cumplir la función cognoscitiva señalada, reflejando la esencia de lo real, pero solamente puede realizarla creando una nueva realidad. No pensar en esto es olvidar que la obra artística es, ante todo, creación, manifestación del poder creador del hombre. Pero no sólo el problema literario preocupa a Sábato. Muestra además inquietud por la incógnita del hombre y por su autodefinición, manteniéndose, sin embargo, en un plano más ontológico y universal que continental americano. Por último, indica Angela Dellepiane, la forma miscelánea, el particular estilo aforístico, el lenguaje simple y exacto, la agresividad sarcástica, son los factores que contribuyen a conferir originalidad a la ensayística de Sábato.

El estudio de las obras de ficción se realiza en dos partes: interpretación y análisis, que corresponden al tratamiento del contenido y la forma de la obra literaria.

De acuerdo con lo recién señalado se efectúa una extensa exposición comentada de la intriga de *El túnel*, a

través de la cual se destacan una serie de factores, v. gr., el sarcasmo, la universalidad, el tratamiento del espacio y la simbología, a la luz de interpretaciones psicoanalíticas. Para analizar la forma de la obra se distingue la estructura (forma, procedimientos narrativos y vocabulario) y el estilo (expresión y acentos de intención, morfología, sintaxis y figuras literarias) realizándose este análisis con una extraordinaria minuciosidad. Para *Sobre héroes y tumbas* la situación es similar y, aunque sin desmerecer el tratamiento de *El túnel*, nos parece más logrado que aquél. En la primera novela, que es una especie de prólogo de *Sobre héroes y tumbas*, ya se presentan algunos de los temas esenciales que se desarrollarán en esta obra: la ansiedad de lo absoluto, la soledad, la necesidad y la imposibilidad de comunicación. Pero también ambas obras se muestran como opuestas: *El túnel* es una obra clásica, *Sobre héroes y tumbas* es barroca, y si en la primera predomina la fatalidad, en la segunda aparece la esperanza. Con plena justificación Angela Dellepiane considera a *Sobre héroes y tumbas* como una novela fresco de la vida argentina y como la novela total del creador, en la que se encuentran todas sus preocupaciones, la suma de sus observaciones y conocimientos, en fin, su cosmovisión. Al realizar el análisis de esta obra la autora destaca, acertadamente, que los desplazamientos temporales y la dimensión interior del tiempo que en ella aparecen se deben a la necesidad de exponer al ser humano en su más intrínseca realidad. Y esto es

FERNANDO MORENO T.  
 Depto. de Literatura,  
 Universidad de Chile

algo que podemos poner en relación con las complejidades, especialmente de técnica narrativa, que manifiestan la mayor parte de las novelas hispanoamericanas contemporáneas, y que no se deben a un mero afán formalista, sino al anhelo de aprehender y expresar la realidad en sus diversos niveles.

La autora concluye señalando que, hasta ahora, *Sobre héroes y tumbas* constituye el coronamiento de toda la obra escrita de Sábato, tanto de su ensayística como de su ficción, que es un libro barroco y romántico, surrealista, sarcástico, melancólico, pero "en el que después de arrasar con todo lo que es trivial o sensiblero asoma una esperanza para el hombre, una esperanza basada en lo pequeño cotidiano, en una comprensión de las infinitas posibilidades del ser". Con esta novela, Sábato se sitúa en una de las líneas de avanzada de nuestra narrativa continental.

En general, el volumen de Angela Dellepiane nos parece un trabajo riguroso y exhaustivo. Sin embargo, el análisis de las obras literarias presenta ciertos defectos que no son sino producto de la metodología empleada. No conviene olvidar que los elementos que conforman la estructura literaria están ligados por sus funciones tanto al contenido como a la forma, por lo cual esta dicotomía pierde su validez. No obstante lo anterior, la obra comentada se muestra como un aporte significativo para la comprensión de la obra sabatina y para el desarrollo de los estudios literarios.

ROBERT HUMPHREY: *La Corriente de la Conciencia en la Novela Moderna*. Ed. Universitaria, Stgo. de Chile, 1969. (Tr.: Julio Rodríguez-Puértolas y Carmen de Rodríguez-Puértolas).

Printed for the first time in 1954 in California, the translation made in 1969 by the Rodríguez-Puértolas allowed a wider circulation of this book among Chilean intellectuals. This couple simply translated Humphrey's work avoiding any extra explanatory note (except for "imagist"), bibliographical or historical, which would have helped immensely the non-intellectual hispanic reader whose common literary background does not include a Dorothy Richardson or a Waldo Frank.

I insist on this point because *The Stream of Consciousness in the Modern Novel* is only a "description" of this technique and together with the above mentioned aspects Humphrey's work might have become clearer to the common reader.

Robert Humphrey analyses first the different "points of view" that can be properly catalogued as belonging to the generic stream of consciousness. These (direct and indirect interior monologue, omniscient description and soliloquy) can be found in works from previous centuries but the stream of consciousness is produced as a technique in fiction only with the twenty-century novelist's awareness of the significance of the drama which takes place within the confines of the individual consciousness. He also shows the patterns and devices utilized by such masters like Joyce, Woolf and Faulkner when overcoming the problem of making the reader feel the privacy of mind. The chief device these writers hit upon for depicting and controlling both the movement and the privacy of consciousness was the employment of the principles of mental free association.

Additional devices were added by the ingenious minds of the writers he considers who borrowed them from sister arts specially like cinema, that is to say, "flash-back", "fade-out", "slow up", etc., which according to Robert Humphrey can be worked on montages (based either on time or space). Literary tradition was also rummaged for devices and yielded such materials as classical rhetoric and poetry's techniques (symbol, metaphor, etc.). Finally, when referring to form Humphrey indicates that these authors managed to pattern their works after literary models, historical cycles and musical structures and they, like Faulkner, even fused external plot with stream of consciousness.

Due to the fact that most of the action going on in this book takes place in the protagonist's mind which establishes a personal and chaotic pattern of mental association plot had become reduced to zero. Faulkner, Humphrey points out, introduces an important element of plot which was lacking in Woolf and Joyce and which represents an important turn in the use of this technique.

Robert Humphrey, at the beginning of his work, says clearly that he does not intend to investigate the historical antecedents nor the philosophical background. As I already put it, his is a "descriptive" work which is not properly a thesis but a compilation of fictional material arranged following certain methodological patterns. He does not either condemn (like Joseph Warren Beach), criticise (like Frederick Hoffman) or praise this technique. He only "shows" the achievements of Joyce and others when using it.

Now, it would be interesting to get a different approach that complementing

this one would include a philosophical panorama together with the historical reasons that made these writers to produce *this* kind of creation and not other. The importance of this new technique cannot be discussed: it is already in-

serted in the literary fiction. In the same way as Albee once said that he would not have written in the way he did without the existence of a Beckett before him, we can assure that this new technique has become part of literature and not future writer can do without it.

ELISA CASTRO POLANCO  
Depto. de Literatura,  
Universidad de Chile

OSWALD DUCROT ET AL.: *¿Qué es el estructuralismo?* Editorial Losada, S. A., Buenos Aires, 1971, 474 pp (Tr.: Ricardo Pochtar y Andrés Pirk).

"El lenguaje de la reflexión ha cambiado. La filosofía, triunfante hace quince años, se eclipsa ahora frente a las ciencias humanas, y a este eclipse acompaña la aparición de un nuevo vocabulario. Ya no se habla de 'conciencia' o de 'sujeto', sino de 'reglas', de 'códigos', de 'sistemas', ya no se escucha decir que el hombre 'hace el sentido', sino que el sentido 'viene al hombre', ya no se es existencialista, sino *estructuralista*".

Así hablaba Sartre hace algunos años, y sus palabras, aún vigentes, sirven para poner en evidencia la irrupción y, especialmente, el desarrollo que en los últimos años ha concretado el pensamiento estructuralista en el campo de las ciencias humanas, lo que nos indica la firmeza y actualidad de las premisas básicas de esta metodología cuyo punto de origen se halla en la fundamentación lingüística de Ferdinand de Saussure, y cuyas aplicaciones más rigurosas las encontramos en los aportes antropológicos de Claude Lévi-Strauss.

Conjuntamente con este paulatino afianzamiento del estructuralismo han surgido, y es lógico por lo demás, una serie de publicaciones destinadas a poner al alcance de los estudiosos e interesados algunos de los conceptos, problemas y aplicaciones fundamentales

que plantea este enfoque. El volumen que motiva estas líneas incluye artículos de Oswald Ducrot ("El estructuralismo en lingüística"), Tzvetan Todorov ("Poética"), Dan Sperber ("El estructuralismo en antropología"), Moustafa Safouan ("De la estructura en psicoanálisis") y Françoise Wahl ("La filosofía entre el antes y el después del estructuralismo"). Dado nuestro particular interés, nos referiremos sólo al artículo de Todorov, estudio en el cual se presentan algunas premisas fundamentales para la conformación de una poética estructural.

Con el objeto de situar esta *Poética*, Todorov comienza por distinguir dos actitudes fundamentales ante el fenómeno literario: la que considera la obra como un fin último, esto es, un acercamiento immanente y que denomina *descripción*, y que en cuanto constituye una separación mínima respecto de la obra descrita es desechada puesto que no puede satisfacer criterios científicos; y aquella actitud que considera la obra literaria como manifestación de "otra cosa", y que ha originado estudios psicológicos, sociológicos, filosóficos, etc., de la literatura. En esta última posición se ubica, a juicio de Todorov, la *Poética* estructural, la que intenta una reflexión

científica acerca de la literatura. El objeto de esta actividad estructural no es la obra literaria misma, sino las propiedades del discurso literario, de modo que la creación particular es considerada como la manifestación de una estructura abstracta más general, de la cual sólo es una de sus posibles realizaciones. En otras palabras, el objeto de esta ciencia no es la literatura real, sino la posible; se preocupa entonces de la propiedad abstracta que constituye la singularidad del hecho literario: *la literaridad*. De acuerdo con lo expuesto, se trata de proponer una teoría de la estructura y del funcionamiento del discurso literario, y para ello el texto particular sólo será un ejemplo que permita describir las propiedades de la literaridad.

En conformidad con este planteamiento previo, el autor pasa a exponer lo que sería el análisis del discurso literario. Se refiere en primer lugar a los registros del habla, y sobre la base de las dicotomías *enunciación|enunciado* y *referencia|literalidad* establece la existencia de tres grandes clases en los registros del habla: la que pone el acento sobre el aspecto referencial del enunciado, la que destaca su aspecto literal y la que es manifestación de su proceso de enunciación, cada una de las cuales está constituida por otros varios tipos de discursos. Es de especial importancia para la *Poética* la consideración continua de estos registros, para posibilitar la descripción de la organización singular de texto literario.

Un aspecto estrechamente ligado al de los registros del habla es el de la *visión* o *punto de vista*, términos con los que se designa la manera como el narrador entrega la materia referida. La mayor parte de los estudios que sobre este importante aspecto hemos conocido

adolescen de fallas y errores evidentes. Además de la consabida y desacertada identificación entre autor y narrador, existe una tendencia a confundir planos y perspectivas y a describir y explicar estas visiones sin una metodología orgánica más o menos rigurosa. En cuanto la exposición de Todorov intenta la superación de esta inorganicidad, resulta, por lo mismo, tan sugerente como meritosa. Para él existe una oposición básica que es posible identificar a partir de la distinción entre lo que denomina representación del narrador y no representación del narrador, que equivalen a lo que tradicionalmente conocemos como narración en primera y en tercera persona, respectivamente. Distingue luego otra dimensión, según la intervención del narrador (fuerte o mínima), y una tercera de acuerdo a la relación del narrador con los personajes (visión "desde dentro" y visión "desde fuera"). Las diversas combinaciones de todas estas dimensiones permitirían la definición y caracterización de cada tipo particular de lo que podríamos denominar "modo narrativo".

Otro punto que Todorov destaca es el de la posibilidad de aprehender las estructuras generales que organizan un texto literario. El criterio para distinguir estas estructuras se sustenta en la relación que se establece entre las unidades mínimas que es posible identificar en el texto, relación en la cual predomina ya sea el orden lógico (o causal), el orden temporal, o el orden espacial, los cuales explica detalladamente.

Como ilustración de los principios expuestos, Todorov analiza algunos relatos del *Decamerón* —en los cuales predomina la causalidad— sobre la base de unidades mínimas (proposiciones), que representa simbólicamente, mostrando además las diversas posibilidades de

combinación, así como sus transformaciones, modos y reconocimientos. Sin embargo, esta sintaxis narrativa presenta una cierta limitación en la medida en que sólo es capaz de considerar una dimensión del relato, la intriga, no tomando en cuenta dos aspectos tan importantes como aquél: el del narrador y el del relato como discurso. Es deseable, por lo tanto, intentar el establecimiento de una teoría unificada que integre estos elementos en forma orgánica y coherente.

Un problema importante, y a partir del cual es posible deducir la principal debilidad de esta poética estructural, es el de las relaciones existentes entre el arte y la realidad. Todorov no niega que la literatura aluda a una determinada realidad, pero considera que esas relaciones nunca desempeñan un papel primordial; es por esto que sólo le interesa situar la atención en las propiedades internas del discurso literario. Y en este inmanentismo, en este estudio únicamente intrínseco, que en un comienzo había descartado, cae Todorov, con lo cual su postulación no se convierte sino en una *descripción sui generis*.

Esta concepción puede explicarse, a nuestro parecer, esencialmente por dos razones. La primera es la de tener una idea demasiado simple de lo que se entiende por realidad, en relación con la obra literaria. Esta realidad no se reduce sólo a un mundo meramente exterior, ya que lo que existe con independencia de nuestra conciencia es la materia. La realidad es un producto histórico de la actividad humana, y ella comprende una gran cantidad de interacciones en las que el hombre se ve envuelto, con su capacidad de sensibilidad y comprensión. El autor es un hombre que pertenece a una época, a

una clase, a una nación, y que un temperamento especial. Todo se combina para crear una realidad mucho más amplia que está en determinada por el punto de vista individual y social del artista.

Ahora bien, si pensamos que la obra artística es fundamentalmente creación del hombre inserto en una realidad, podemos negar el hecho de que (la obra) adquiera el carácter de lo real. Pero no debemos entender que la obra literaria sea un signo sólo en cuanto comunica algo, representando la realidad, sino que también, y especialmente, en la medida en que su función semántica sirve para expresar la relación que existe entre el hombre y la realidad en general, la actitud de acercamiento hacia la realidad en general. Es esto que el estudio inmanente no permite una explicación total de la obra literaria, así como también no puede identificarse la literaridad solamente con las propiedades específicas del discurso literario, ya que este postulado no considera la siguiente verdad fundamental: la obra literaria, y la obra artística en general, es manifestación del poder creador del hombre.

Por último, es necesario señalar que algunas notas sobre la relación entre la poética estructural y la historia literaria, el problema del juicio estético y la explicación del porqué la poética se convierte en su propio objeto, completan este interesante y sugerente artículo de Todorov, que, indudablemente, resulta ser uno de los aportes de mayor significación dentro del campo del estructuralismo literario.

La poética está sólo en sus comienzos. Lo que Todorov ha expuesto es sólo una parte de las primeras aproximaciones necesarias para la constitución de esta ciencia del discurso. Pensamos

que el estudio y discusión de estos postulados, su confrontación con otras metodologías (v. g. el llamado estructuralismo checo), su ajuste y superación,

permitirán la instauración de bases sólidas que posibiliten el establecimiento de una poética integral que confiera y refuerce el carácter científico de los estudios sobre la creación literaria.

FERNANDO MORENO TURNER  
Departamento de Literatura,  
Universidad de Chile.

BORIS EICHENBAUM: *Aufätze zur Theorie und Geschichte der Literatur*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1965. 175 pp.

En los últimos años los planteamientos —revolucionarios en su campo— de los llamados "Formalistas Rusos" han suscitado un creciente interés entre los investigadores del fenómeno literario. Gracias a este interés contamos en la actualidad con traducciones a diversas lenguas de Europa de sus escritos más importantes.

En el caso del libro editado por Suhrkamp Verlag se trata de una selección de los escritos aparecidos entre los años 1918 y 1926 de uno de los miembros más representativos del grupo de los "formalistas rusos", Boris Eichenbaum.

Nos interesa referirnos en esta oportunidad al primer ensayo que allí aparece, titulado "La Teoría del Método Formal", en el que Eichenbaum, más que exponer exhaustivamente las tesis, hace un recuento retrospectivo de la génesis, problemática y desarrollo de sus principios durante la primera etapa de la existencia de la *Sociedad para el Estudio de la Lengua Poética* (OPOIAZ).

El objetivo principal de este recuento es hacer una especie de balance crítico de lo que había sido hasta el momento (el ensayo en cuestión data de 1925) el llamado método formal, para corregir desvirtuaciones, encasillamientos rígidos y falsas interpretaciones por parte de sus opositores.

En este sentido el trabajo de Boris Eichenbaum tiene un indiscutible valor histórico en cuanto expone en forma sucinta la génesis y evolución del método formal. Como él mismo puntualiza, "cuando se habla del método formal y su desarrollo, se debe tener siempre en cuenta que muchos de los principios postulados por los formalistas en los años de su lucha enconada con sus opositores, no sólo tenían el sentido de argumentos científicos, sino que también el de consignas que habían sido exageradas en forma paradójica en aras del efecto y la polémica. Si se ignora este hecho y se considera a los trabajos del OPOIAZ de los años 1916-1921 como trabajos académicos, simplemente se ignora la historia" (p. 29; todas las citas son traducidas del texto alemán).

Por otra parte, Eichenbaum insiste reiteradamente en que el "método formal" no surgió como el resultado de la búsqueda por una nueva metodología para enfrentar o interpretar la obra literaria, sino que, al contrario, de sus esfuerzos por determinar lo propiamente literario como objeto de investigación científica, esfuerzo frente al cual todo método establecido a priori carecía de rigor científico. Este hecho, y el énfasis con que Eichenbaum lo subraya, establece la extraordinaria trascendencia histórica de los trabajos de la OPOIAZ para la cons-

titución de una ciencia de la literatura, a la vez que pone de relieve su honestidad y audacia intelectual.

Es por eso también importante recalcar que el nombre "Método Formal" o "Formalismo" tiene una validez restringida, "sólo como término histórico, y no como verdadera definición. A nosotros no nos distingue el 'formalismo' como teoría estética, así como tampoco nos distingue una 'metodología' como sistema científico concluso, sino que únicamente el esfuerzo por desarrollar sobre la base de las cualidades específicas del material literario, una ciencia de la literatura autónoma. Nos interesa poner de relieve los hechos de la poesía en forma teórica e histórica" (p. 9).

Frente a los enfoques parciales de la crítica tradicional, ya fueran estos los añejos postulados estéticos, psicológicos, históricos o sociológicos de los círculos académicos, o las teorías ad hoc de los simbolistas, los formalistas aventuraron un cuestionamiento radical tanto de las teorías existentes como del fenómeno literario y artístico mismo. Enfocados desde este punto de vista creemos no exagerar cuando afirmamos que los "formalistas" echaron las bases para el desarrollo de una ciencia de la literatura objetiva.

Pero además de ubicar históricamente, es decir, localizar el "formalismo" en cuanto a su situación con respecto a la tradición crítico-literaria en Rusia, este ensayo tiene un interés especial para las investigaciones literarias contemporáneas en cuanto allí encontramos formulados por primera vez problemas de la investigación literaria que han sido trascendentales para el desarrollo ulterior de esta ciencia. Los problemas planteados por los intelectuales de la OPOLAZ y los resultados a que llegaron han sido retomados y formulados, integrándolos a sistemas conceptuales más amplios, por lingüistas y teóricos de la literatura cuyos principios no

pueden ser ignorados por los estudiosos actuales: nos referimos al Círculo Lingüístico de Praga y la Escuela Estructuralista Checoslovaca.

De acuerdo a lo que señala Eichenbaum, el primer descubrimiento —reformularlo y ampliado posteriormente por los lingüistas del Círculo de Praga— fue el de la oposición entre dos sistemas lingüísticos funcionalmente diferenciables: el lenguaje práctico-comunicativo y el lenguaje poético. La determinación de un lenguaje propio de la creación poética, en que la función comunicativa pasa a un segundo plano, y en que los elementos lingüísticos adquieren un valor específico, una función lingüística autónoma, dio origen a su primera publicación colectiva *Trabajos sobre la teoría de la lengua poética* (Petrogrado, 1916) dedicada exclusivamente al problema de los sonidos en el lenguaje poético y el "lenguaje transracional" (término acuñado por los futuristas).

El estudio de los sonidos dio origen a la teoría del verso, abordándose especialmente la relación existente entre las normas rítmicas y las normas sintácticas en el verso. El descubrimiento de la prevalencia de la norma rítmica que tiende a romper la norma sintáctica estableció el concepto de *actualización* del estrato fónico postulado por los estructuralistas checos.

Por otra parte, las investigaciones de Victor Schklovskij contribuyeron en gran medida a la superación de la antigua distinción entre contenido y forma. Partiendo de la particular perceptibilidad de la forma de la obra poética, separada del contenido propiamente tal, la concepción de la forma como "aspecto exterior" de un contenido se hace insostenible. Con ello el concepto de forma no sólo adquiere un interés primordial para el investigador, sino que además adquiere un valor especí-

fico e insoslayable dentro de la estructura total de la obra.

La determinación de la forma como elemento portador de valores significativos propios, y no como simple "medio" que expresa un "contenido semántico", trajo consigo el examen de su relación con otros elementos estilísticos y de composición de la obra. De esta manera el *sujet*, concebido como la organización artística de los elementos, se convierte en un elemento propio del plano de construcción (plano de composición en la nomenclatura de los estructuralistas checos) distinguible del plano temático o de "contenido". Surge así la distinción entre los conceptos de *sujet* y fábula, ubicándose el primero en el plano de construcción y el segundo en el plano temático junto con los personajes, motivos, ideas, etc. El "sujet" pasa a tener de este modo una importancia primordial en la organización formal de la obra como totalidad significativa. Es muy iluminador en este sentido el ejemplo que coloca Eichenbaum con respecto a la analogía existente entre los elementos estilísticos y los medios de organización artística (la construcción escalonada, paralelismos, enumeraciones, etc.) que se observan en la épica tradicional. Las teorías tradicionales explicaban estos elementos estilísticos basándose en hipótesis histórico-genéticas (la transmisión oral) que, sin ser erradas, no los esclarecen como hecho literario.

En cuanto a la evolución histórica de la literatura, los estudios de los "formalistas" establecen el primer paso para

un enfoque diacrónico científico del fenómeno literario. Frente al enfoque tradicional de la historia de la literatura, que por una parte se restringía casi exclusivamente a la investigación biográfica y psicológica en la persona de ciertos autores, y la idea de que la nueva forma surge para expresar un nuevo contenido que tiene su origen en las circunstancias de la convivencia humana, la posición de los "formalistas" plantea que "la nueva forma surge, no para expresar un nuevo contenido, sino que para reemplazar la vieja forma que ya no era artística".

Esta idea ratifica el planteamiento hecho en el plano sincrónico con respecto a la esencia del lenguaje poético: como ruptura de la norma para "extrañar" lingüísticamente una imagen o una idea que ya se había hecho cotidiana. O sea, no se trata tanto de expresar nuevos contenidos sino que mostrar estos desde una nueva perspectiva.

El trabajo de Eichenbaum comentado, como los demás del volumen, contribuyen al conocimiento de toda una época de los estudios literarios, época crucial y fertilizadora. Los planteamientos y tesis de los formalistas rusos tienen un valor que va más allá del puramente histórico. Su aporte, por desgracia poco conocido, y en ese poco, mal, es básico para el desarrollo de los estudios científicos del fenómeno literario. En la medida en que a través de traducciones como ésta pueda ser difundido y discutido su pensamiento, los estudios literarios ganarán en rigor y objetividad.

IRMITRUD KÖNIG  
Departamento de Literatura,  
Universidad de Chile.

ALBERTO ESCOBAR: *La partida inconclusa. Teoría y método de interpretación literaria*. Editorial Universitaria, S. A., Santiago, 1970. 186 pp.

A pesar del avance que en general muestran los estudios literarios particulares, desarrollo en la medida que implican un mayor rigor y objetividad, no es fácil encontrar textos de conjunto que expongan en forma coherente y razonada una aproximación válida para el tratamiento de la obra literaria. En este sentido el libro de Alberto Escobar adquiere un valor particular, por cuanto se encuentra en él tanto la exposición orgánica de aquellos conceptos teóricos en los cuales el autor basa su trabajo crítico, así como también la aplicación práctica de aquellos postulados en textos de autores españoles e hispanoamericanos.

Lo primero que Escobar deja claramente establecido es que ni la identificación tematólogica ni el simple cotejo con la realidad exterior, no literaria, garantiza un mejor camino de acceso para el tipo de lectura que postula, para la apreciación del texto, para su interpretación, la que implica un reconocimiento integral del texto literario.

Para lograr tal objetivo, la interpretación propuesta se apoya en todos los aspectos de la obra, entendiéndola como creación y como fenómeno simbólico que ha sido expresado por medio del lenguaje, y concebido a la manera de un todo unitario.

La obra literaria, piensa el autor, reclama un modo de lectura que ensamble el reconocimiento de sus diversos elementos en la apreciación del todo, pues es en el nivel de la articulación e interdependencia generados por éste donde se instituyen la versión simbólica y el sentido original del mensaje estético.

De acuerdo con esto, considera inexacto y peligroso el concebir y tratar, como es usual, la obra como una suma

de compartimentos estancos o estratos inconexos. Es necesario observar la obra permanentemente como contexto en acción, tener presente que el valor de los elementos está condicionado por su relación con los elementos restantes, y que el significado total de la obra artística surge de la solidaridad e interdependencia del sistema integrado por las partes.

Sobre la base de estas premisas, y poniendo énfasis en la naturaleza dialógica del acto literario, desde los ángulos de la lengua, la cultura y la historia, el autor expone los aspectos esenciales de la interpretación literaria. De ellos destacaremos algunos. Así, por ejemplo, la distinción establecida entre lenguaje literario y lenguaje común, cuya diferencia reside esencialmente en el relieve que en el primero adquieren los factores connotativos, los que exaltan la capacidad simbólica de la palabra —idea estrechamente vinculada a la de la capacidad mimética o apofántica del lenguaje de la que habla Martínez Bonati—. Por otra parte, Escobar no considera exacta ni operativa la distinción tradicional entre fondo y forma, dicotomía que reemplaza, siguiendo a Hatzfeld, por la consideración de la existencia de una forma exterior que no tiene existencia sino como integrante de una forma interior. Ambas son inseparables y del juego de relaciones establecido entre sus elementos surge la estructura de la obra literaria.

En *La partida inconclusa* encontramos, además, interesantes notas acerca de la estructura y el estilo, acerca de la posibilidad de descubrir 'índices' que permitan un tipo particular de aproximación e ingreso a la obra literaria, y sobre la *segmentación* como procedimiento auxiliar de la interpretación.

Otro aspecto que merece ser destacado es el deslinde que realiza entre un nivel de *representación verbal de la realidad* y otro nivel que el autor denomina simbólico o de *simbolización trascendente de la realidad verbal*. El crítico deberá trabajar sobre ambos y establecer las relaciones que los unen en la obra literaria. El primero de estos niveles comprende el sistema de elementos significativos, de medios que el autor ha utilizado para componer su obra. El segundo está constituido por la estructura simbólica que, considerada desde el punto de vista del lector, emana de la obra y la trasciende, y que, observada desde el interior del texto mismo, "constituye la inasible potencia que cohesiona al sistema, y le confiere un sentido que se proyecta más allá de la articulación de las partes con el todo".

En el nivel de *representación verbal de la realidad* distingue cuatro estratos: el de la sonoridad, el gramatical, el semántico cultural, y, finalmente, el estrato de la composición, todos los cuales son expuestos y estudiados en sus rasgos más característicos.

Por último, y con respecto a la llamada simbolización trascendente, señala la necesidad de insertar la creación artística en el decurso de la vida cultural, de la superestructura de la sociedad, y que al hacerlo, el crítico sea

capaz de apreciar de qué modo la situación social preexistente ha afectado a la representación literaria, pero al mismo tiempo pueda descubrir, además, de qué manera la representación verbalizada en el texto integra o modifica, de manera inmediata o virtual, la percepción de la realidad tal como el creador la propone a su sociedad. Siguiendo a Goldmann, el autor indica que deben cotejarse las estructuras de la obra literaria y de la realidad social, con el objeto de descubrir la relación entre ambas estructuras e insertarla dentro de una mayor que las comprenda y las explique en su significación para el proceso cultural y social.

A pesar de que notamos, por un lado, la falta de una mayor especificación bibliográfica para cada uno de los problemas tratados y, por otro, la presencia de ciertos arrebatos líricos en el lenguaje del autor, podemos concluir señalando que la obra de Alberto Escobar significa un provechoso aporte en la posibilidad de conformación de una disciplina sólida y rigurosa que permita la dilucidación de la literatura en cuanto fenómeno superestructural. Su lectura, estimulante y sugerente, resulta una guía práctica para el estudiante, y, en otro nivel, un incentivo para la discusión seria, que vaya en beneficio de un acercamiento objetivo hacia el fenómeno literario.

FERNANDO MORENO TURNER  
*Departamento de Literatura,*  
*Universidad de Chile.*

JOSEF HRABAK: *O character českého verše*. [Por el carácter del verso checo]. Editorial Svoboda, Praga, 1970. 226 pp.

En este siglo, los versólogos eslavos contribuyeron en medida considerable a crear las bases de la teoría del verso mo-

derna. Los formalistas rusos (Tyñanov, Tomaševski, Eichenbaum, Vinokur y otros) dieron los primeros pasos en es-

te camino. En los años treinta y cuarenta, los lingüistas reunidos en torno al *Círculo Lingüístico de Praga*, sirviéndose de algunos resultados alcanzados por la escuela formalista rusa (ante todo de la concepción funcional de la lengua), elaboraron una nueva metodología de la investigación lingüística y literaria, que adquirió más tarde la denominación de estructuralismo checoslovaco. Sus análisis del verso estuvieron basados en la fonología y orientados al valor semántico del verso y su papel en la estructura de la creación literaria y artística total.

Josef Hrabák, profesor de la Universidad de Brno, desarrolló en los años de postguerra algunos principios del método estructuralista en el campo de versología eslava comparada (es autor de numerosos estudios sobre el verso antiguo checo y polaco, sobre el yambo y troqueo checo y ruso, etc.). Sus análisis del verso checo fueron orientados cada vez más a la teoría general del verso<sup>1</sup>. Desde el fin de los años cincuenta, empezó con Jiří Levý, profesor de la misma universidad, a introducir los nuevos métodos matemáticos en el análisis del verso. El nuevo ímpetu se manifestó claramente en dos conferencias versológicas que tuvieron lugar en Brno en 1964 y 1966 y cuyas actas<sup>2</sup> dan idea bastante representativa del estado actual de investigaciones versológicas eslavas.

A fines del año pasado, fueron publicados casi simultáneamente dos trabajos de Josef Hrabák: la 4ª edición aumentada de su obra *Úvod do teorie*

<sup>1</sup> Josef Hrabák, *Úvod do teorie verše* (Introducción a la teoría del verso), Praga, 1955; *Umíte číst poezii?* (¿Saben leer poesía?), Praga, 1968.

<sup>2</sup> *Teorie verše I* (Teoría del verso, I), Brno, 1966; *Teorie verše II* (Teoría del verso, II), Brno, 1968.

*verše* [Introducción a la teoría del verso] y un nuevo estudio *O charakter českého verše* [Por el carácter del verso checo]. El último recoge varios artículos y estudios del autor de los últimos años, algunos aumentados, otros arreglados con respecto al conjunto en que aparecen. Está acompañado de amplia bibliografía y resúmenes en inglés y francés.

El interés de Hrabák se concentra en el verso clásico ("académico") checo, caracterizado generalmente como silabotónico, cuya forma definitiva se estableció en los años ochenta del siglo XIX. Para abarcar el problema en toda su complejidad, el autor reflexiona sobre ciertos problemas de la teoría del verso general y comparada. A este procedimiento corresponde la división del libro en tres partes.

En la primera, que trata sobre problemas generales y que consideramos de mayor interés para un lector de la zona no eslava, el autor sostiene que para descubrir la sustancia del verso es necesario abandonar como punto de partida el verso clásico típico para tal o cual literatura, cuya evolución ya está más o menos acabada, y partir del verso libre, de sus formas más recientes, que representan el estado actual de poesía. El mayor problema metodológico consiste en saber abarcar todas las formas evolutivas importantes sin perder de vista la identidad del objeto investigado, es decir, lo sustancial que tiene el verso en todas las etapas de su evolución.

Para resolver este doble problema, la versología debería apoyarse en dos disciplinas científicas afines: lingüística e historia literaria. La primera le ayudaría a encontrar aquellos elementos del verso que son estilizados y sistematizados y llegar así a lo sustancial e idéntico. La segunda le impediría considerar el verso de la etapa determinada tan sólo en el aspecto genético (según las causas), sino integrado en la

evolución total, es decir, también con respecto a las etapas futuras (las consecuencias). Hrabák llama este método el *retrógrado*.

La sustancia del verso (lo que permanece idéntico a través de toda su evolución) la encuentra en la *segmentación específica* de la manifestación lingüística. La segmentación puede ser acompañada aún de la ordenación sistemática de otros factores (por ej., acento, número de sílabas, etc.) y en ese caso se produce el verso tónico, silábico, etc. Como factor único y privilegiado aparece en el verso libre.

Después de plantear estas cuestiones fundamentales, el autor dedica su atención a los métodos cuantitativos en la investigación del verso. Según su opinión, estos métodos no revelan el significado de distintas formas de verso. La relevancia de cada forma debe ser sometida al análisis desde el punto de vista del contenido comunicado y del género, eventualmente de toda la tradición de contenidos y géneros. El mayor aporte de los métodos matemáticos y estadísticos consiste en la posibilidad de encontrar exactamente todo lo que está sistematizado en el texto poético y descubrir la relación del sistema creado en el poema con respecto al sistema lingüístico general.

De ahí pasa el autor al problema de dos concepciones del verso aparentemente antagónicas — 1. el verso es deformación, "violación" de la lengua (formalistas rusos, Jakobson); 2. en el verso no hay nada que no haya en la lengua (Timofejev y otros) — y afirma: el verso es deformación con respecto a las manifestaciones lingüísticas *no marcadas* (neutras, nulas), cuyas normas están fijadas por la gramática tradicional. El uso vivo de la lengua hace nacer manifestaciones lingüísticas *marcadas*

(por ej., la lengua emocional). El caso especial de las manifestaciones lingüísticas marcadas es la lengua del verso. En este sentido, en el verso realmente no hay elementos que no estén en la lengua (en su manifestación marcada), pero lo que difiere es la distribución de algunos elementos (acento, cantidad, etc.). Y es aquí donde los métodos cuantitativos rinden servicios excelentes.

En la segunda parte, el autor somete a minucioso análisis el verso clásico checo, caracterizado generalmente como silabotónico. Define diferencias fundamentales entre el yambo y el troqueo como variantes del verso silábico por una parte, y el dactilo, que puede ser considerado como primer paso hacia el verso puramente tónico (pero también hacia el verso libre), por otra.

La sección final del libro está dedicada a algunos problemas de la versología comparada. Una de las tesis más interesantes, sostenidas por el autor, es la opinión (basada en los análisis detallados del verso antiguo checo y polaco) de que no son decisivos para la evolución divergente de un sistema prosódico los cambios de los factores lingüísticos, sino las transformaciones en la estructura total de la vida literaria.

El nuevo trabajo de Josef Hrabák, uno de los versólogos eslavos contemporáneos más destacados, esboza, a nuestro parecer, nuevas posibilidades en las investigaciones versológicas. Por lo menos en tres áreas principales: 1. el método retrógrado y el enfoque de la sustancia del verso como segmentación específica de la manifestación lingüística hacen posible la plena integración del verso libre en las investigaciones versológicas; 2. la concepción del verso como caso específico de las manifestaciones lingüísticas marcadas ofrece nue-

vos aspectos para su análisis lingüístico; 3. la comprobación de la insuficiencia de los métodos cuantitativos en cuanto

HEDVIKA VYDROVÁ  
Universidad Carolina, Praga

JAIME GIORDANO: *La edad del ensueño. Sobre la imaginación poética de Rubén Darío*. Editorial Universitaria S. A., Santiago de Chile, 1971. 206 pp.

En los momentos en que las posibilidades dentro del campo del análisis literario se amplían y profundizan gracias al progreso científico de la teoría literaria, es posible encontrar aún una serie de 'estudios' que no logran superar su condición de crítica impresionista, en los que los análisis se realizan sólo a partir de la racionalización de la experiencia de lectura, a la que se une, algunas veces, una valoración e intento de exégesis. La obra de Giordano es un buen ejemplo de ello. Pero esto no es todo. Además su estudio es inmanente, y se limitará al examen de la obra poética en sí misma, sin tomar en cuenta otras consideraciones. Citemos sus palabras del *Prólogo*: "No pretendemos, en consecuencia, estudiar las causas (biológicas, psicológicas, históricas, sociales) ni supuestas 'significaciones' extrapoéticas de sus imágenes. Nos limitaremos a lo que consideramos las fuerzas imaginarias dominantes en su poesía". De más está decir que este inmanentismo no permite un estudio cabal de la obra literaria, la que, como signo, no sólo representa una cierta realidad, sino que también expresa la relación entre el hombre y la realidad en general, la actitud de aquél hacia la realidad en general. Por otra parte, el propio Giordano se encargará de poner de manifiesto esta debilidad del estudio intrínseco al tener que recurrir, en más

al significado de las formas versales coloca el acento en la necesidad de la investigación semántica del verso.

de una ocasión, a elementos extrapoéticos para explicar algunas cuestiones relativas a los poemas de Darío, como cuando dice, por ejemplo: "creemos evidente cierta relación entre la actitud social y política de esta generación, y su estética".

La intención de Giordano es mostrar la evolución sufrida por la "imaginación poética" de Darío. De acuerdo con su exposición, es posible encontrar un desarrollo desde que la imaginación se redujo en el poeta a la función alegórica de señalar conceptos, hasta su renuncia al énfasis significante a través de la ambigüedad, para llegar, por último, a la condición enigmática que da fundamento al ensueño, evolución explicable por la autonomía que adquiere la imaginación pura. No habría, al parecer, mayores problemas. Sin embargo, ellos surgen uno tras otro. En primer lugar notamos la carencia de una terminología conceptual rigurosa, una de las condiciones más o menos esenciales de un estudio literario serio o que pretenda serlo. Es lo que ocurre, por ejemplo, con los términos de *motivo*, *leit motif* y *motivo conductor*, cuyos significados aúna y desorganiza; y con el problema de lo que se debe entender por *simbolismo*, término que el mismo Giordano está consciente que debe delimitar algo claro y preciso, pero el cual, lamentablemente, no circunscribe. Por otro lado, al efectuar la descripción de los poe-

mas, no realiza la distinción entre la personalidad real del autor y la manera como está presente en la obra. Conviene siempre tener en cuenta que la obra artística no es, en general, sólo una reproducción del sentir y del pensar del autor, ella obedece también a las leyes de la creación artística, y por tanto supone invención y estilización. Por esto es más indicado, con respecto a la poesía, hablar de *sujeto lírico*, concepto que sólo utiliza en una ocasión, cuando éste aparece demasiado explícito.

Llama la atención además la falta de citas bibliográficas que fundamenten y apoyen, o en último término se opongan, a las afirmaciones de Giordano, lo que trae también como consecuencia el hecho de que algunas de las ideas expuestas queden incompletas o sin justificación. Poco conocedores de la poética de Darío nos inclinamos a pensar, simplemente, que casi toda la obra de Giordano trata aspectos hasta ahora no descubiertos en la creación del poeta nicaragüense.

El hacer un estudio impresionista e inmanente de la poesía parece contagiar también el lenguaje utilizado por el

FERNANDO MORENO T.  
Depto. de Literatura,  
Universidad de Chile

ANA PIZARRO: *Vicente Huidobro, un poeta ambivalente*. Concepción, Consejo de Difusión de la Universidad de Concepción, 1971. 116 pp.

El objeto del estudio que nos ocupa es la poesía y la teoría poética de V. Huidobro; sus objetivos son determinar lo que llama la "ambivalencia" del poeta; para esto se utiliza el método estructuralista genético propiciado por Lucien Goldmann. A. Pizarro considera la poesía anterior a 1916, la problemá-

autor, el que se empeña en enredar la lectura, utilizando un estilo elevado que remeda aquel de la lírica, y que a veces resulta un tanto difícil de comprender ("La alegría dariana se expresa en los símbolos más puros e imponderables de la imaginación aérea"). Y en este lenguaje no están ausentes algunas figuras literarias, ya sean anáforas ("La alondra de sonido invisible y alto, anunciadora de la mañana (la alondra matinal)"), o hipérbatos ("Este vuelco puede considerarse fundamental para que una estética simbolista haya sido posible."), por citar algunas, junto a lo cual encontramos una serie de "enigmas" que compiten tenazmente con aquellos que presenta la poesía de Darío.

La obra comentada permite demostrar en forma directa la vigencia que todavía mantiene un tipo de visión y de crítica literaria que, aunque en vías de superación, se resiste a dejar paso a una actitud rigurosa e integral para con el objeto estético. Y esto porque, a nuestro modo de ver, predomina en este caso particular lo que, parafraseando el título, podríamos llamar *la imaginación poética de Jaime Giordano*.

tica creacionista, la teoría y sus elaboración, la práctica poética, la crítica (europea e hispanoamericana) y su actitud ante Huidobro, hasta llegar a determinar la ambivalencia del poeta.

La tendencia de Huidobro hacia una poesía que aparece como un "injerto" en la tradición literaria chilena está mo-

tivado, según deja traslucir el análisis, por la especial situación del poeta: económica y social; sin embargo, hay en su poesía elementos que atestiguan una cierta incorporación a su medio, y es el ir y venir en estos dos sentidos lo que dota a su obra de esa ambivalencia. Huidobro no es un poeta americano por sus contenidos sino más bien por la expresión de lo que no puede esquivar: el primitivismo propio del ser hispanoamericano.

Los primeros hitos en la elaboración del creacionismo van configurando una poesía eminentemente intelectual, cósmica, creada como un dominio nuevo; esta posición no es inédita dentro de la literatura. Sus ideas sin embargo le llevan a una contradicción que la autora señala claramente: "Huidobro establece no una equivalencia con el fenómeno natural, sino una creación única que ha perdido toda relación con la vida". Por otra parte, aspira a una metarrealidad que pueda ser expresada por el lenguaje, pero: "La palabra en su nueva estructura formal no sirve de vehículo hacia un contenido más preciso. Esta estructura queda como una imagen cosificante, "reificante" de este contenido subjetivo que es intensidad de mundo que la produce". Este aspecto ya lo había señalado D. Bary, pero en esta obra la determinación adquiere mayores proyecciones dado el método utilizado, y así vemos como pasa seguidamente a censurar a la crítica que considera al Creacionismo como la expresión más fiel del mito teológico, ya que aceptar esta afirmación implica: 1º) "aceptar que la obra literaria es un todo encerrado en sí mismo y, como tal, independiente de cualquier contexto", y 2º) "que el autor está desligado de toda realidad inmediata y se yergue, omnisciente, sobre su producción". Se desestima por su parte "la incomplitud" de la obra y su necesaria y fatal ligazón al momento histórico y por otra, la "situa-

ción" del poeta (en el sentido sartriano). Concluye, junto con Lukács, cuyos postulados ha utilizado (*Estética*, v. II, pp. 223 ss.): "la obra literaria puede nacer del caos, pero nunca de la nada".

Estamos de acuerdo con A. Pizarro en lo afirmado, pero creemos que que señalaba Goic (pues la crítica enderezada a él) se refiere más bien modo de darse de un tema típico de literatura; por otra parte, el considerarla a la literatura como un 'jardín de flores' que mutuamente se fecundan algo que no se puede desconocer. Incluso en la obra de Goic, se asigna la obra literaria y a la literatura ciertas funciones: político-social, de edificación, cognoscitiva, etc. Pero en este sentido también Goldmann considera que la obra en un primer momento de su análisis debe ser considerada como un todo referido a sí mismo. Lo que ocurre es que para unos, los modos significan en un nivel humano, para otros, en un nivel social o total.

Huidobro en el concierto europeo, estimulado por él y resulta así que es posible comprobar las divergencias convergencias entre su pensamiento y de los franceses; las segundas son efectivas gracias a la influencia de Apollinaire, de Emerson, de los simbolistas etc. Todo se traduce en una toma de conciencia y en una actitud de rechazo y parejamente de propiciación de formas nuevas: la actitud de Huidobro proviene de la historia de su verdadero medio ni de la evolución de la literatura chilena. Las divergencias caracterizan la obra del chileno como intelectualizada, lírica, totalmente ajena a la realidad, constituida por una "realidad desconocida, totalmente inventada por el poeta. Huidobro aparece, aun en su medio, como un excéntrico. Sin embargo, creo que la generación a la que pertenece Huidobro también se caracteriza por sus preferencias simbolista y modernistas; hay una sensibilidad ge-

neracional que Huidobro llevó a sus últimas consecuencias. Por otra parte, cabe recordar que quienes mejor caracterizan (así lo han estimado algunos) un movimiento o estado, no son los autores de primera línea sino los de segunda o tercera. Creemos útil también destacar que en el plano de los contenidos, el individuo queda libre. Además, creemos que en esta parte, el método utilizado se resiente un poco, ya que se alude a lo ideológico desde un primer momento y no en un segundo paso como parece ser lo más recomendable.

En una línea superior se establecen los grados de escapismo en la poesía de Huidobro; ellos son los que caracterizan a la poesía moderna; es interesante observar cómo una obra como la de Kafka, considerada como decadente y evasiva, resulta ser, después de efectuada una consciente revisión, justamente el testimonio más descarnado de nuestra época en la cual hay la asunción de una dimensión que se le había negado. Eso sí, queda bien en claro que Huidobro se aparta de toda poesía que siquiera mencione la realidad.

La crítica europea no ha dedicado mucha atención a Huidobro y no se le considera poeta francés; sólo es conocido por especialistas. En lo que se refiere a la crítica chilena e hispanoamericana, con justicia se le asigna el papel de impulsor de la lírica de nuestro tiempo; la influencia que tiene sobre la vanguardia española y sobre Mandrágora, Agú y los Runrunistas en Chile.

Creemos que la autora tiene razón cuando habla de Huidobro como de un chileno que se siente extranjero en su patria, pero ¿es que las clases altas se han sentido en Chile de otra manera? Eso se debe a que su sentimiento nacional es mucho más débil que el de clase, a la inversa de lo que ocurre con

las clases medias y proletarias. La determinación de esto, no es tarea que podríamos adjudicar a la crítica o al análisis literario. La proyección que asigna A. Pizarro a su trabajo es un deseable proyecto interdisciplinario y en él, el estudio de la obra a la manera de Goldmann alcanzaría su adecuada aplicación.

Sí parece ser labor de la crítica literaria el determinar la influencia de Whitman en Huidobro o en Neruda. Labor del campo de las comunicaciones o de especialistas es la del análisis de la subcultura: "monitos", seriales de televisión, etc., que poseen un sentido norteamericanizante, cuando no simplemente fascista y que se siguen dando todavía en nuestro país, sería de mucho provecho.

En resumen, podemos decir que el trabajo de A. Pizarro nos parece una labor que es posible de ser llevada a cabo no sólo en casos tan claros, podríamos decir, como el de Huidobro (sería interesante comparar las poesías de las *Residencias* de Neruda con la poesía que la sigue y que aparece como tan diferente; sin embargo, nadie ha calificado a Neruda de ambivalente y nadie tampoco ha dicho que la excelencia de su canto le venga de su militancia política), sino que se puede extender a cualquier obra literaria, teniendo buen cuidado de no traicionar un método que puede clarificar, iluminar aspectos que han quedado oscurecidos por un análisis exclusivamente inmanente de la obra. Por otra parte, ocurre que obras que aparentemente ofrecen una cierta fisonomía, la cambian al ser analizadas en profundidad (aludíamos antes al caso de Kafka); el caso de ciertas novelas de la revolución mexicana que son antirrevolucionarias aunque expresan simpatías por el movimiento; la de ciertas

novelas indigenistas en las cuales sin embargo no hay una valoración del indio, sino más bien la propiciación de integrarlo como 'blanco'. El análisis re-  
velará hasta qué punto apreciaciones consagradas no están a veces sino encubriendo posturas totalmente diversas.

FERNANDO VEAS  
*Depto. de Literatura,  
Universidad de Chile*

## BIBLIOGRAFÍAS

David Lagmanovich

BIBLIOGRAFIA CRITICA SOBRE PROBLEMAS  
DE LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRIMERA ENTREGA

[Libros y artículos recientes, escogidos especialmente en función del interés que ofrecen desde el punto de vista teórico, y sólo secundariamente como bibliografía general de la literatura hispanoamericana. La mayor cantidad posible de los asientos de esta bibliografía aparecerán anotados con mención del contenido en el caso de libros y un breve resumen en el de los artículos. La inclusión de una publicación en esta sección no presupone ni impide su reseña en otra sección de la revista. La clasificación adoptada corresponde a los fines de

PROBLEMAS DE LITERATURA; las demás convenciones son las habituales. Los volúmenes colectivos (*Festschriften* y colecciones similares) se consignan en la sección A y su contenido, por autor, aparece en las secciones correspondientes, identificado por el número de asiento entre [ ]. En la sección D, "Otras literaturas", aparecerán algunos trabajos que, aunque ajenos a la literatura hispanoamericana, pueden ser de interés para los estudiosos de esta última, especialmente en lo que hace al método empleado en su tratamiento.]

CONTENIDO

A. INSTRUMENTOS

1. Colecciones y *Festschriften*
2. Bibliografía
3. Varia

B. TEORIA Y CRITICA  
LITERARIAS

1. En general
2. Estructura
3. Temas
4. Estilo

C. HISTORIA LITERARIA

1. En general
2. Géneros
3. Autores

D. OTRAS LITERATURAS

A. INSTRUMENTOS

1 Colecciones y  
*Festschriften*

Garvin, Paul L. [1

A Prague School reader on esthetics, literary structure, and style. Washington, Georgetown University Press, 1964. ix, 163 p. Selected and translated from the original Czech by Paul L. Garvin.

"I am not a literary scholar but a structural linguist with a social-science rather than a humanistic orientation. The work of the Prague School on esthetics and literary structure interests me, not as a brand of literary scholar-

ship but as an attempt to extend structuralist theory and method beyond the bounds of technical linguistics" (p. vii).

**Levy, Kurt L., y Keith Ellis** [2]  
El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica; memoria del XIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. Toronto, Universidad de Toronto, 1970. 282 p.

El congreso de referencia se realizó en la Universidad de Toronto del 24 al 28 de agosto de 1969.

## 2. Bibliografía

**De Andrea, Pedro F.** [3]  
Miguel Angel Asturias; anticipo bibliográfico. *RI*, XXXV, 67: 133-267, en.-abr. 1969.

Muy completa bibliografía (1460 asientos) de las obras de A., las traducciones de las mismas, y una amplia selección de referencias sobre la obra, en forma de libros y folletos; tesis; homenajes; conferencias, y referencias hemerográficas con y sin firma.

**Garvin, Paul L.** [4]  
A critical bibliography of Prague School writings on esthetics, literary structure, and style [1]: 153-163.

**Roggiano, Alfredo A.** [5]  
Bibliografía de y sobre Octavio Paz. *RI*, XXXVII, 75: 269-297, en.-mar. 1971.

Bibliografía total de las obras de P. en lengua original y en traducción, y selección de los más importantes estudios sobre el poeta. De indispensable consulta.

— — — [6]  
Mínima guía bibliográfica [sobre César Vallejo]. *RI*, XXXVI, 71: 353-358, abr.-jun. 1970.

Contenido: 1) bibliografía; 2) vida y persona; 3) textos vallejanos; 4) crítica vallejana.

**Shaw, Donald L.** [7]  
Rómulo Gallegos; suplemento a una bibliografía. *RI*, XXXVII, 75: 457, abr.-jun. 1971

Completa el libro de Efraín Subero, *Contribución a la bibliografía de Rómulo Gallegos*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 1969.

**Zubatski, David S.** [8]  
A bibliography of accumulative indexes to Hispanic American language and literary reviews of the 19th and 20th centuries. *RIB*, 20 (1): 28-57, en.-mar. 1970.

Ordenado por países. Muy importante.

## 3. Varia

**Procházka, Vladimír** [9]  
Notes on translating technique [1]: 93-112.

**Sábato, Ernesto** [10]  
Tres aproximaciones a la literatura de nuestro tiempo; Robbe-Grillet, Borges, Sartre. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1968. 93 p. (Colección Letras de América, 12).

Contenido: Las pretensiones de Robbe-Grillet. Sobre los dos Borges. Sartre contra Sartre o la misión trascendente de la novela.

## B. TEORIA Y CRITICA LITERARIAS

### 1. En general

**Anderson Imbert, Enrique** [11]  
Métodos de crítica literaria. Madrid, Revista de Occidente, 1969. 186 p. (Colección Cimas de América).

Contenido: Disciplinas que estudian la literatura. Generalidades sobre la crítica.

Modos de estudiar la crítica. Clasificación de los métodos de la crítica. La crítica integral. Bibliografía complementaria.

**Fernández Moreno, César** [12]  
Introducción a la poesía. México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1962. 143 p. (Colección Popular, 30).

Contenido: La poesía tradicional. La poesía de vanguardia. La poesía.

**Havránek, Bohuslav** [13]  
The functional differentiation of the standard language. [1]: 3-16.

**Mounin, Georges** [14]  
Poesía y sociedad. Buenos Aires, Nova, 1964. 118 p. (Biblioteca Arte y Ciencia de la Expresión). Trad. de F. F. Monjardín.

Título original: *Poésie et société* (Paris, Presses Universitaires de France, 1962). Contenido: El síntoma. La poesía y el público. La poesía y la enseñanza. La poesía y los editores. La poesía y las técnicas de propaganda de masas. ¿Responsabilidad de los poetas? ¿Responsabilidad de los críticos? La poesía y la política. La poesía y la historia. ¿Muerte de la poesía? ¿Eternidad de la poesía? Bibliografía sumaria.

**Mukarovsky, Jan** [15]  
The connection between the prosodic line and word order in Czech verse. [1]: 113-132.

— — — [16]  
The esthetics of language. [1]: 31-69.

— — — [17]  
Standard language and poetic language. [1]: 17-30.

**Soerensen, Hans; Pierre Guiraud, y Charles Mauron** [18]  
Tres enfoques de la literatura. Buenos Aires, Carlos Pérez, Editor,

1969. 80 p (Colección Texto y Contexto). Trad. de Marcelo Pérez Riva.

Contenido: Hans Sörensen, Literatura y lingüística. Pierre Guiraud, El campo estilístico del "abismo" de Baudelaire. Charles Mauron, La psicocrítica y su método.

**Torre, Guillermo de** [19]  
Nuevas direcciones de la crítica literaria. Madrid, Alianza Editorial, 1970. 212 p.

Contenido: ¿La crítica como ciencia literaria? Deslindes. ¿Dónde empieza la crítica? El auge del criticismo. Nuevos métodos. Otras direcciones. Epílogo. Bibliografía.

## 2. Estructura

**Alazraki, Jaime** [20]  
Borges; una nueva técnica ensayística. [2]: 137-143.

El tratamiento de los temas de los ensayos difiere del empleado en las narraciones de Borges. Estudia un sujeto aplicando teorías que de antemano condena como falibles y falaces: es el mismo procedimiento del oxímoron. El resultado es que las ideas estudiadas por Borges quedan desprovistas de valor trascendente respecto de la realidad histórica, pero realizadas en su carácter de maravilla o de creación estética, que es precisamente el que a B. interesa; no se lograría este efecto si se usara la estructura discursiva del ensayo tradicional.

**Brushwood, John S.** [21]  
La arquitectura de las novelas de Agustín Yáñez. *RI*, XXXVI, 72: 437-451, jul.-set. 1970.

"Las bases arquitectónicas de las novelas de Yáñez son (1) la predilección del autor por el personaje inolvidable y (2) una tendencia a concebir la obra en dos partes, la segunda de las cuales es una intensificación y exteriorización de la primera" (p. 437).

**Dellepiane, Angela B.** [22]  
62. *Modelo para armar: ¿agresión, regresión o progresión?* NNH, 1 (1): 49-72, en. 1971.

Otra realización —como *Rayuela*— de las ideas fundamentales de Cortázar sobre la novela, aunque 62 parece haber ido más lejos en el rompimiento del principio de causalidad. La novela es una *búsqueda*, que se expresa en una serie de símbolos, entre los cuales el de la "ciudad" (quizá de abolengo surrealista), "algo así como una entidad suprarreal, el lugar —o la circunstancia o el momento— en que (...) los personajes pueden ser ellos mismos" (p. 60). Hay un análisis de los recursos estilísticos usados por C. Se concluye que 62, aunque tan representativa de C. como *Rayuela*, está menos lograda que ésta: "es libro de grandes desniveles que, junto a trozos de antología, ofrece parcelas repetitivas y prescindibles" (p. 72).

**Leal, Luis** [23]  
*La feria*, de Juan José Arreola: tema y estructura. NNH, 1 (1): 41-48, en. 1971.

La obra no es una serie de viñetas en torno a la vida pueblerina, sino una verdadera novela de compleja estructura narrativa. Se asemeja en algo a *Rayuela*, de Julio Cortázar, y como ésta puede ser leída de varios modos. Los numerosos episodios aparentemente autónomos adquieren perspectiva formal dentro de la obra mediante el entrelazamiento de varios tiempos históricos: el colonial, el siglo XIX, la época contemporánea; el fracaso de la organización social es el tema que le da unidad. A pesar del tema, el tono de la novela no es trágico sino satírico: Arreola es más quevedesco que unamunesco.

— — — [24]  
*La Visión de Anáhuac* de Alfonso Reyes: tema y estructura. [2]: 49-53.

"La forma de la sonata, forma clásica, ha sido utilizada con gran maestría para dar expresión al tema y sus variantes, el tema de la emoción del ser humano ante el paisaje" (p. 51).

**Loveluck, Juan**  
Intención y forma en *La muerte de Artemio Cruz*. NNH, 1 (1): 105-116, en. 1971.

Analiza la disposición del punto de vista narrativo, y su función en los segmentos que encabeza el *yo*, los que iniciados por *tú* y los doce comendados por *él*; considera que la obra es *novela lírica*; que muestra en gran parte de su desarrollo un tratamiento cinematográfico; y que la meditación Fuentes se vierte en tres direcciones bien discernibles: México y lo mexicano, México y los Estados Unidos, México y su Revolución.

**Osorio, Nelson** [26]  
Un aspecto de la estructura de *La muerte de Artemio Cruz*. NNH, 1 (1): 81-94, en. 1971.

La obra no es caótica ni arbitraria, sino que "muestra la presencia actuante de una voluntad organizadora que contamina y enlaza todos sus elementos". Se analiza la obra en función de 12 partes, integradas por tres fragmentos cada una, a la que se agregan dos fragmentos finales, a manera de coda o epílogo; estas 12 partes "constituyen verdaderos capítulos de organización formal paralela, compuestos cada uno de tres instancias diferenciadas por la triple determinación del tiempo (presente, futuro, pasado), la *persona verbal* (Yo, Tú, El) y el *portador de la perspectiva* (la conciencia, el subconsciente, la memoria)" (p. 84).

### 3. Temas

**Boule, Annie** [27]  
*Science et fiction dans les contes de Horacio Quiroga*, BH, 72 (3/4): 360-366, jul.-dic. 1970.

Analiza y compara dos cuentos: "El retrato" (*Caras y Caretas*, Buenos Aires, 31 dic. 1910) y "El vampiro" (*La Nación*, Buenos Aires, 11 set. 1927; recogido en *Más allá*, 1935). Da fuentes científicas para comprender el interés de Quiroga por la psicofotografía (Sir William Thomson, Lord Kelvin, 1824-1907), en el primer caso, y en el segundo los rayos N y N<sup>1</sup> (René Blond-

lot, m. 1931, se refiere a ellos en 1903). Falsos conocimientos "científicos" actúan como catalistas de la imaginación de Quiroga, a quien se puede considerar un innovador en la utilización literaria de preocupaciones científicas.

**Carlos, Alberto J.** [28]  
La conciencia feminista en dos ensayos: Sor Juana y la Avellaneda. [2]: 33-41.

**Dessau, Adalbert** [29]  
El tema de la soledad en las novelas de Gabriel García Márquez. [2]: 209-214.

**Durand, René L. F.** [30]  
La figura del negro en el *Martín Fierro* de José Hernández. [2]: 175-184.

"La importancia del sitio que ocupan en *Martín Fierro* los negros, junto con los indios, los descendientes de españoles y los inmigrantes o gringos —con el clima de simpatías, de rechazos, de reacciones humanas, que resulta de la convivencia o de la discriminación en un mismo suelo, molde común a pesar de todo— nos permite considerar el poema como una biografía de la nación argentina en los primeros decenios de su independencia" (p. 180).

**Font, María Teresa** [31]  
Tres manifestaciones de espacialismo poético: Federico García Lorca, Nicolás Guillén y Jorge Luis Borges. RI, XXXVI, 73: 601-612, oct.-dic. 1970.

**Gallo, Marta** [32]  
El tiempo en "Las ruinas circulares" de Jorge Luis Borges. RI, XXXVI, 73: 559-578, oct.-dic. 1970.

**González Cruz, Luis F.** [33]  
Vida y muerte en Pablo Neruda: dos poemas del *Canto general*. RI, XXXVI, 70: 39-50, en.-mar. 1970.

Semejanza temática entre "La muerte" (de "El gran océano") y "El empala-

do" (de "Los libertadores"): la muerte no se ve como término, sino como elemento reproductor de vidas; como procedimiento poético, ambos poemas van de lo particular a lo general.

**Higgins, James** [34]  
El absurdo en la poesía de César Vallejo. RI, XXXVI, 71: 217-241, abr.-jun. 1970.

Presencia del absurdo y afán por trascenderlo en la poesía de V.

**Neale-Silva, Eduardo** [35]  
Poesía y sociología en un poema de *Trilce*. RI, XXXVI, 71: 205-216, abr.-jun. 1970.

Análisis de *Trilce* XXV. El autor demuestra brillantemente cómo V. transforma la realidad "social" en poderosa visión poética, mentando cosas, seres y acontecimientos sin nombrarlos directamente, sino decantando los productos de su experiencia a través de un sostenido proceso de desrealización.

**Ortega, Julio** [36]  
Lectura de *Trilce*. RI, XXXVI, 71: 165-189, abr.-jun. 1970.

Importante trabajo, que busca demostrar la fundamental coherencia de *Trilce*, en función de ciertas ideas o —por lo menos— instancias de conocimiento poético que se dan en la obra vallejianca. La vida humana y el tiempo son elementos fundamentales de la interrogación poética propuesta por *Trilce*.

**Palau de Nemes, Graciela** [37]  
El espacio como preocupación trascendental y artística en el ensayo de Paz y la narrativa de Cortázar. [2]: 131-136.

**Piérola, Raúl Alberto** [38]  
Temas de Jorge Luis Borges, ensayista. [2]: 109-115.

**Reedy, Daniel R.** [39]  
La dualidad del "yo" en "El hombre que parecía un caballo". [2]: 167-174.

- Richard, Renaud** [40] **González Echevarría, Roberto** [44]  
*Juyungo* de Adalberto Ortiz, ou de la haine raciale à la lutte contre l'injustice. *BH*, 72 (1/2): 152-170, en.-jun. 1970.  
 Ironía narrativa y estilo en *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier. *NNH*, 1 (1): 117-125, en. 1971.

Considera *Juyungo* como "novela-poema", un poco a la manera de *Gouverneurs de la rosée*, del haitiano Jacques Roumain; lo negro (influencias africanas, con sus propios ritmos y palabras) constituye el fundamento de la riqueza poética de la obra. Análisis detenido del argumento, con explicación de los elementos raciales que aparecen. *Juyungo* es "un authentique chef-d'oeuvre d'investigation socio-psychologique, où l'évolution du personnage central de la haine raciale à la lutte contre l'injustice est décrite et analysée avec une perspicacité et une intuition remarquables" (p. 170).

- Roa Bastos, Augusto** [41] **McDuffie, Keith** [45]  
 El problema de la autenticidad axiológica y su gradación mítico-lingüística en la novela *Amerika*, de Fernando Alegría. *NNH*, 1 (1): 73-79, en. 1971.  
*Trilce* I y la función de la palabra en la poética de César Vallejo. *RI*, XXXVI, 71: 191-204, abr.-jun. 1970.

- Ruiz Díaz, Adolfo** [42]  
 Tres novelas de Peyrou. *RLitM*, (8): 9-34, 1969.

*Las leyes del juego* (1944), *Acto y ceniza* (1963) y *Se vuelven contra nosotros* (1966) constituyen una serie abierta que tiene por tema la realidad argentina de los últimos veinte años. El verdadero protagonista de los tres libros es la ciudad capital, pues P. dice y manifiesta lo argentino a través de Buenos Aires.

#### 4. Estilo

- Figueroa-Amaral, Esperanza** [43]  
*Forma y estilo en Paradiso*. *RI*, XXXVI, 72: 425-435, jul.-set. 1970.

Símbolos y recursos estilísticos utilizados por Lezama Lima; evidencia de su cultura literaria y clásica, a la vez que de su dilatada actitud de experimentador.

Lo americano en C. aparece como contextos o referencias literarias, pero presentados deliberadamente como tales mediante el uso del punto de vista narrativo; como en el teatro barroco, el narrador es simultáneamente autónomo y dependiente de su creador. La novela tiene muchos puntos de contacto con *Veinte mil leguas de viaje submarino*, de Julio Verne, pero la ironía de C. es más radical: presenta a un hombre —personaje quijotesco— atrapado en la "camisa de fuerza" de la totalidad sistemática de la cultura occidental. El autor niega convincentemente la interpretación, generalmente aceptada, de la búsqueda del primitivismo. Pero tampoco está la novela a la altura de las exigencias teóricas de C.: lo que relata el narrador "son sus esfuerzos fallidos por tomar posesión mediante la palabra del continente americano" (p. 125).

- Pupo-Walker, C. Enrique** [46]  
 La transposición de valores pictóricos en la narrativa de Ferretis y Rulfo. *NNH*, 1 (1): 95-103, en. 1971.

A partir de Azuela, la prosa novelesca mexicana retiene entre sus rasgos fundamentales un amplio registro de datos sensoriales y una sostenida adecuación de estímulos ópticos, hecho que a veces equivale a una transposición de recursos pictóricos. Se estudia ese fenómeno en *Hombres de tempestad* (1941), de Ferretis, y *El llano en llamas* (1953), de Rulfo.

- Robles, Humberto E.** [47]  
 Aproximaciones a *Los albañiles* de Vicente Leñero. *RI*, XXXVI, 73: 579-599, oct.-dic. 1970.

### C. HISTORIA LITERARIA

#### 1. En general

- Alegría, Fernando** [48]  
 Historia de un taller de escritores. *NNH*, 1 (1): 7-16, en. 1971.

Crónica de un taller de escritores realizado con los auspicios de la Universidad de Concepción, bajo la dirección del autor. Asesores: Braulio Arenas, Alfredo Lefebvre, Sergio Vodanovic, Gonzalo Rojas. Becados: Nicomedes Guzmán, Cristián Huneeus, Enrique Lihn, Manuel San Martín, Miguel Arteche, Pablo Guíñez, Mario Ferrero, Jorge Teillier, José Chesta, Manuel Ravanal. El primer Taller de Los Diez ofrece un cuadro fiel de la literatura chilena en "las dos promociones que en estos momentos desarrollan la mayor actividad literaria en Chile: la del 38 y la del 50"; es posible que haya dejado su marca en la historia de la literatura chilena contemporánea.

- Leal, Luis** [49]  
 Panorama de la literatura mexicana actual. Washington, Unión Panamericana, 1968. 203 p. (Pensamiento de América).

Contenido: Herencia del diecinueve. El postmodernismo. Escuelas de vanguardia. La Revolución y las letras. Literatura postrevolucionaria: primera parte. Literatura postrevolucionaria: segunda parte. Bibliografía.

- Pontiero, Giovanni** [50]  
 O modernismo Brasileiro e a sua crítica. [2]: 61-66.

- Sola, Graciela de** [51]  
 Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967. 253 p. (Colección Movimientos Literarios).

Contenido: El surrealismo. La literatura argentina y el surrealismo. El grupo surrealista argentino. Conclusiones. Breve selección poética del surrealismo argentino. Apéndice documental. Bibliografía.

- Vodicka, Félix** [52]  
 The history of the echo of literary works. [1]: 71-81.

#### 2. Géneros

- Carilla, Emilio** [53]  
 El cuento fantástico. Buenos Aires, Nova, 1968. 75 p. (Compendios Nova de iniciación cultural, 54).

Contenido: El cuento literario. Imaginación y fantasía. El mundo de lo fantástico. El cuento fantástico. Las obras y los temas. Técnica del cuento fantástico. Lengua del cuento fantástico. Conclusión. Proyección y sentido. Bibliografía.

- Castagnino, Raúl Héctor** [54]  
 Tendencias actuales del teatro argentino. *RIB*, 20 (4): 435-452, oct.-dic. 1970.

"...se podrían reconocer y deslindar, entre otras, seis manifestaciones más visibles: 1) un tipo de teatro comercial; 2) una corriente de expresiones estimuladas por propósitos de renovación estructural, que refleja, casi sincrónicamente, idénticos lineamientos de dramáticas foráneas, confrontables en sucesión de experimentos, en teatro de laboratorio y, muy recientemente, hasta en el auge del psicodrama y de los *happenings*; 3) una dramaturgia neorrealista, que busca acentos vernáculos; 4) una serie de intentos de "teatro comprometido"; 5) un reencuentro con primitivas fuentes temáticas del teatro occidental, que busca adecuar los grandes mitos clásicos a asuntos locales; 6) la afirmación de un teatro para los niños" (p. 438). Util panorama de autores y obras fundamentales, dentro de cada una de esas tendencias.

- Earle, Peter G.** [55]  
 El ensayo hispanoamericano como experiencia literaria. [2]: 23-32.

- Lucas, Fábio** [56]  
 A crítica no Brasil. [2]: 67-73.

- Mejía Sánchez, Ernesto** [57  
Ensayo sobre el ensayo hispanoamericano. [2]: 17-22.
- Pérez, Galo René** [58  
Tres narradores de la costa del Ecuador. *RIB*, 20 (2): 169-190, abr.-jun. 1970.  
Se refiere a José de la Cuadra, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert.
- Portuondo, José Antonio** [59  
El ensayo y la crítica en Cuba revolucionaria. [2]: 215-220.
- Rodríguez Monegal, Emir** [60  
El ensayo y la crítica en la América hispánica. [2]: 221-227.
- Schnelle, Kurt** [61  
Acerca del problema de la novela latinoamericana. [2]: 161-166.
- Veltrusky, Jiri** [62  
Man and object in the theater. [1]: 83-91.
- 3. Autores**
- Barrios*
- Vázquez Bigi, A. M.** [63  
Literatura y vida: *Un perdido y El niño que enloqueció de amor*. *RLitM*, (8): 55-63, 1969.
- Borges*
- Jaén, Didier T.** [64  
Lo inquietante en el arte: aproximación a *Otras inquisiciones* de Jorge Luis Borges. [2]: 101-107.
- Leal, Luis** [65  
Borges y la novela. *RI*, XXXVI, 70: 11-23, en.-mar. 1970.
- Omil de Piérola, Alba** [66  
Jorge Luis Borges: del ensayo a la ficción narrativa. [2]: 155-160.  
Existe una íntima conexión entre los ensayos y las ficciones narrativas de B. "Hay ensayos que han sido ampliados, complementados diríamos, (...) con cuentos, y éstos, a su vez, son el símbolo, la materia donde se sustentan sus inquietudes metafísicas" (p. 155).
- Puccini, Darío** [67  
Borges como crítico literario y el problema de la novela. [2]: 145-154.
- Sucre, Guillermo** [68  
Borges: el elogio de la sombra. *RI*, XXXVI, 72: 371-388, Jul.-set. 1970.  
"Este texto es un capítulo del libro que sobre Borges publicará próximamente Editions Seghers en su colección *Poètes d'Aujourd'hui*. Aunque da una visión de la poesía de Borges a partir de 1958, su análisis se centra especialmente en su último libro, *Elogio de la sombra* (Emecé, Buenos Aires, 1969)" (nota, p. 371).
- Carpentier*
- Bueno, Salvador** [69  
Alejo Carpentier y su concepto de la historia. [2]: 257-263.
- Müller-Bergh, Klaus** [70  
*Oficio de tinieblas* de Alejo Carpentier. [2]: 249-255.  
"En la estructura y cronología del relato el novelista ensaya las técnicas que ha de desarrollar en la madurez. Además, su cuento tiene el mérito de encerrar temas claves del desengaño y de la representación y determinados rasgos estilísticos fundamentales" (p. 254).
- Darío*
- Schrader, Ludwig** [71  
Rubén Darío, crítico literario en *Los raros*. [2]: 95-99.  
El poeta "moderno" —en el sentido dado a este término por Baudelaire en *L'Art*

*philosophique*— es también crítico: en *Los raros*, D. ofrece una imagen de la literatura francesa del siglo XIX que es su fuente de inspiración.

*Figueira*

**Mendonca Teles, Gilberto** [72  
O espíritu americanista da obra de Gastón Figueira. *RIB*, 20 (1): 3-27, en.-mar. 1970.

Incluye una bibliografía de obras de y sobre F.

*García Márquez*

**Rodríguez Monegal, Emir** [73  
Novedad y anacronismo en *Cien años de soledad*. *NNH*, 1 (1): 17-38, en. 1971.

Aunque la gran novela de Gabriel García Márquez es una construcción lineal y cronológica —lo que la torna anacrónica en la época de *Rayuela* y de *Cambio de piel*—, "la verdad verdadera es que esta admirable novela es eso, pero es mucho más que eso, y el mucho más no es sólo una cuestión de grado, sino de naturaleza. Apenas para la visión superficial *Cien años de soledad* es una novela anacrónica. Para una mirada profunda, el libro contiene algunas de las novedades más audaces que se hayan ensayado en las letras de este siglo" (p. 18).

*Gómez Restrepo*

**Hernández de Mendoza, Cecilia** [74  
Antonio Gómez Restrepo, crítico. [2]: 117-122.

*Heredia*

**Valdespino, Andrés A.** [75  
Orígenes de la crítica literaria en Hispanoamérica: la crítica antiromántica de José María Heredia. [2]: 123-129.

*Irisarri*

**Browning, John D.** [76  
*El cristiano errante* de Antonio José de Irisarri: su génesis, su aco-

gida y sus "páginas perdidas". *RI*, XXXVI, 73: 613-627, oct.-dic. 1970.

[77

Los Estados Unidos vistos por un observador centroamericano del siglo pasado. [2]: 43-48.

Antonio José de Irisarri vio primero a los Estados Unidos como modelo para los países latinoamericanos; después, un peligro para la independencia de éstos.

*Machado de Assis*

**Coutinho, Afrânio** [78  
A crítica literaria de Machado de Assis. [2]: 55-59.

*Martí*

**Carter, Boyd G.** [79  
Martí en las revistas del Modernismo antes de su muerte. *RI*, XXXVI, 73: 547-558, oct.-dic. 1970.

En general, las revistas americanas de la época de M. no lo contaban entre los modernistas. Entre los escritores, "Gutiérrez Nájera, Darío y otros escritores le tenían por modernista sin emplear esta palabra para definir su talento". El colombiano-panameño Darío Herrera y los peruanos Clemente Palma y Francisco Mostajo parecen ser los primeros en considerar a M. como uno de los fundadores de ese movimiento.

*Mistral*

**Figueira, Gastón** [80  
Páginas desconocidas u olvidadas de Gabriela Mistral. *RIB*, 20 (2): 139-156, abr.-jun. 1970.

*Neruda*

**Concha, Jaime** [81  
Los orígenes (la primera infancia de Neruda). *RI*, XXXVI, 72: 389-406, jul.-set. 1970, y XXXVII, 75: 325-348, abr.-jun. 1971.

Ver también N° 82.

- Rodríguez Monegal, Emir** [82] Introducción al método del Sr. Concha. *RI*, XXXVII, 75: 349-356, abr.-jun. 1971.
- Coyné, André** [87] Vallejo y el surrealismo. *RI*, XXXVI, 71: 243-301, abr.-jun. 1970.

Réplica al Nº 81.

*Parra*

- Morales Toro, Leonidas** [83] Fundaciones y destrucciones: Pablo Neruda y Nicanor Parra. *RI*, XXXVI, 72: 407-423, jul.-set. 1970.
- Neale-Silva, Eduardo** [88] *Trilce XVI*: ¿ensayo o poesía? [2]: 231-237.

*Sabat Ercasty*

- Rama, Carlos M.** [84] Las lecturas de Carlos Sabat Ercasty. *BH*, 72 (3/4): 367-375, jul.-dic. 1970.

S. E. es "el prototipo del lector voraz, que lee muchísimo y de todo" (p. 369). Se examina la conformación de su biblioteca como punto de partida para referirse a sus lecturas; éstas "se han desarrollado a lo largo de nada menos que sesenta años, que abarcan prácticamente todo el siglo XX" (p. 371). Entre los autores incluidos abundan los que representan la tradición democrática liberal del siglo XIX, "siempre en su vertiente más populista o radical" (p. 372). Autores individuales: Proudhon, Shaw, Russell, Giovanni Bovio, Schelling, Paul Gille, Henri George.

*Vallejo*

- Belli, Carlos Germán** [85] En torno a Vallejo. *RI*, XXXVI, 71: 159-164, abr.-jun. 1970.

Aunque no es eso lo que pretendió en vida, V. es la más alta encarnación, en la literatura contemporánea, de ciertas ideas del surrealismo, lo que le confiere una universalidad que no buscó.

- Castagnino, Raúl H.** [86] Dos narraciones de César Vallejo. *RI*, XXXVI, 71: 321-339, abr.-jun. 1970.

Análisis y comentario de *Tungsteno* y *Paco Yunque*, estudiadas en el contexto de las demás narraciones de V.

Detenido y documentado examen de la relación entre V. y el surrealismo, con numerosas referencias a la posición de Juan Larrea sobre el mismo asunto.

- Sánchez, Luis Alberto** [89] La prosa periodística de César Vallejo. *RI*, XXXVI, 71: 303-320, abr.-jun. 1970.

*Vargas Llosa*

- Oviedo, José Miguel** [90] *Los cachorros*: fragmento de una exploración total. *RI*, XXXVI, 70: 25-38, en.-mar. 1970.

Está cerca de *Los jefes* y *La ciudad y los perros* en cuanto a su atmósfera y temática; estilísticamente, deriva de *La casa verde*. Retrata las contradicciones de la sociedad peruana y manifiesta el mismo objetivo general de toda la obra de Vargas Llosa: la tenaz invención artística de una realidad.

*Viana*

- Garganigo, John F.** [91] La estética de Javier de Viana: cinco artículos desconocidos. [2]: 89-94.

**D. OTRAS LITERATURAS**

- Hodgson, John A.** [92] "Logical sequence and continuity": some observations on the typographical and structural consistency of *Absalom, Absalom!* *AL*, 43 (1): 97-107, mar. 1971.

Muchos críticos aceptan que la compleja estructura de *Absalom, Absalom!* es

relevante con respecto a la narración propiamente dicha, pero opinan que sufre por la presencia de numerosas contradicciones y errores. En especial señalan defectos de tipo fáctico, conjeturas erradas, y el conocimiento que algunos personajes tienen de ciertos hechos; además, critican aspectos tipográficos que tachan de arbitrarios. La obra requiere detallado análisis textual; Hodgson trata de demostrar "that the typography of *Absalom* is more rigorously determined and structurally significant, the variform testimony more consistent, and the temporal sequences of the narratives somewhat more complex than has perhaps been heretofore recognized" (p. 98).

- Jakobson, Roman, y Claude Lévi-Strauss** [93]

*Los gatos* de Baudelaire. Buenos Aires, Ediciones Signos, 1970. 53 p. (Biblioteca El pensamiento crítico). Trad. de Raquel Carranza.

"Presentación" por Raquel Carranza, p. 7-20. Título original: "*Les Chats* de Charles Baudelaire", *L'Homme*, 2 (1), en.-abr. 1962.

- Mukarovsky, Jan** [94] K. Čapek's prose as lyrical melody and dialogue. [1]: 133-149.

ABREVIATURAS

- AL* American Literature (Duke University Press).  
*BH* Bulletin Hispanique, Burdeos.  
*NNH* Nueva Narrativa Hispanoamericana, Garden City, New York.  
*RI* Revista Iberoamericana, Pittsburgh.  
*RIB* Revista Interamericana de Bibliografía, Washington.  
*RLitM* Revista de Literaturas Modernas, Mendoza (Argentina)

DAVID LAGMANOVICH  
*The Catholic University of America,*  
*Washington, D.C.*

Librería

*Lite,*



[librerialiterata.cl](http://librerialiterata.cl)

Librería: Cs. Sociales,

Huancabambas y más

Fono: 8 810045



EDICIONES UNIVERSITARIAS DE VALPARAISO

---