

## UNA TRADICION DE LA CRITICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA

Juan-Manuel GARCIA RAMOS

Por medio del volumen *América Latina en su Literatura*, editado por primera vez y conjuntamente por Siglo XXI Editores de México y la UNESCO, en 1972, se aspiraba prioritariamente, como su coordinador, el poeta y ensayista argentino César Fernández Moreno, venía a decir en la Introducción del mismo, a recoger una visión existencial de América Latina –uso el concepto empleado y justificado por él– a través de su expresión literaria. El libro, que abría la serie ‘América Latina en su Cultura’, se estructuró en seis grandes apartados, I. Una literatura en el mundo, análisis de la coexistencia de culturas en el Subcontinente; II. Rupturas de la tradición; III. La literatura como experimentación; IV. El lenguaje de la literatura; V. Literatura y sociedad; y VI. Función social de la literatura.

El criterio de selección de autores y trabajos quedó definido por su carácter abierto y conciliador: ... todos los métodos críticos han sido admitidos: los que fijan su atención en el escritor y su medio, en la obra misma o en sus destinatarios. Pero esencialmente, la vía ensayística, con lo que el ensayo tiene de poético –esto es, de intuitivo, de adivinatorio– nos ha parecido el más adecuado para encarar esta realidad fluida, móvil, que es hoy la América Latina. No se espere, pues, un rigor científico, una precisión sociológica o estética, una ordenación histórica, sino el nervioso saltar del pensamiento sobre una realidad que también se desplaza imprevisiblemente, como un potro sin domar. De acuerdo con una actualizada concepción de la crítica literaria que la obra misma procura no sólo explicar sino ejemplificar, se ha buscado además que los autores elegidos unieran la capacidad creativa a sus conocimientos críticos.

Por estos caminos, la UNESCO ha logrado, quizá, hacer una obra de crítica literaria que es, a la vez, una obra literaria”<sup>1</sup>.

### I

Dentro de la tercera de las partes aludidas, se incluyó el trabajo “La nueva crítica”, del escritor venezolano Guillermo Sucre, que nosotros vamos a tratar de revisar y de convertir

en el pasillo que nos conceda un balance del estado presente de la crítica de la literatura hispanoamericana elaborada desde aquella geografía.

Los razonamientos de Sucre vienen parcelados en tres bloques; 1. La crítica como creación; 2. La crítica en América Latina; y 3. Diversas tendencias de la nueva crítica.

En el primero de ellos se enarbolan los principios caracterizadores de la crítica que se postula. En síntesis, se aspira a aceptar que a) todo método es una relación personal con la obra; todo método cobija un sistema de ideas, pero éstas no operan como categorías permanentes: están en estrecha relación con la obra y con lo que ésta irradia. b) La obra no revela su (s) sentido (s) sino al contacto de una mirada que la actualice. c) Negación de cualquier clase de lectura exclusiva y última de la obra. d) La crítica concibe a la literatura como un mundo de palabras, como un universo verbal. e) Siguiendo a Alfonso Reyes —que luego revisaremos—, se conviene en que no existe una ecuación matemática o una relación fija entre el lenguaje poético y lo que nos comunica; esa relación es cambiante para cada lector. f) La intuición del crítico no es un alarde de invención; cuando es eficaz está en sintonía con la intuición que hizo posible la obra. g) Con Borges, se denuncia el peligro que en ocasiones se corre cuando se subordina la emoción que comunica la obra a una suerte de análisis inhibitorio y hasta fetichista sobre la disposición de las partes que la integran. h) Una de las ambigüedades de la crítica es que vive del yo de la obra y del yo del que la contempla, vive de la obra como objeto y de la decisión solitaria de un sujeto que la experimenta. i) Por tanto, la nueva crítica, al definirse como subjetiva<sup>2</sup> es ciertamente más sincera y eficaz; al asumir sus propios riesgos, esclarece el destino mismo de toda labor literaria: una perpetua aventura por descifrar el mundo a través de la palabra. j) Pues el escritor y el crítico se hacen frente a una misma realidad: el lenguaje.

Ahora bien, lo que resulta sumamente curioso es que estas codificaciones que Sucre resuelve y que pasan por novedosas para algunos todavía, se hunden en una tradición fácilmente transitable del pensamiento crítico hispanoamericano. El camino admite un rápido y no tortuoso diseño que viene prefigurado por un número de textos que pasamos en principio a señalar, y posteriormente a analizar.

Tendremos en cuenta, en primer lugar, las páginas del ensayista uruguayo José Enrique Rodó: su artículo “Notas sobre crítica”, publicado en la “Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales”, Montevideo, 10 de Enero de 1896; los fragmentos de la obra póstuma *Los últimos motivos de Proteo*, aparecida en Montevideo en 1932, correspondientes al hecho específico de la actividad crítica, que en sus *Obras Completas* (Madrid, Aguilar, 1967, 2ª ed.) aparecen intitulados así por el prologuista Emir Rodríguez Monegal: (LIV) (La facultad específica del crítico); (LV) (La duplicidad del crítico); (LVI) (La amplitud del crítico); (LVII) (La víbora que ondula); (LVIII) (El sentido adivinatorio de la simpatía); (LIX) (Metarmofosis del crítico); y (LX) (El diálogo crítico).

Seguidamente, el pensamiento de Alfonso Reyes acerca del tema, recogido en *La experiencia literaria* (1941) y *El Deslinde* (1944). El Jorge Luis Borges de *Discusión* (1932) y *Otras inquisiciones* (1952); y, por último, el Octavio Paz de *El arco y la lira* (1956) y *Corriente alterna* (1967).

Rastrear la vecindad de algunos conceptos defendidos por estos ensayistas vendrá a constituirse en nuestra primera tarea; contrastar sus comunes pareceres y el decálogo de Guillermo Sucre, nos entretendrá en un momento posterior.

En “Notas sobre crítica”, el modernista Rodó —siguiendo indiscutiblemente el espíritu de ese movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza, como lo definiera Juan Ra-

món Jiménez— se reconoce partidario de la flexibilidad del gusto y de un criterio tolerante a la hora de ejercer dicha actividad: “El mejor crítico será aquel que haya dado prueba de comprender ideales, épocas y gustos más opuestos”. Flexibilidad de gusto que para el autor de *Ariel*, venía a significar mudanza, revisión constante y necesaria de toda operación de pensamiento, cuando no su misma negación: “El crítico que al cabo de dos lustros de observación y de labor no encuentre, en aquella parte de su obra que señala el punto de partida de su pensamiento, un juicio o una idea que rectificar, una página siquiera de que arrepentirse, habrá logrado sólo dar prueba, cuando no de una presuntuosa obstinación, de un espíritu naturalmente estacionario o de una aislamiento intelectual absoluto”.

Los escritos recogidos en la obra póstuma *Los últimos motivos de Proteo*, amplían sus referencias en cuanto a las peculiaridades del ejercicio de la crítica y sientan evidentemente una de las plataformas reflexivas más sugerentes desde el punto de vista de la proyección alcanzada. Para Rodó, la crítica literaria ha dejado de ser un hecho lateral y bastardo con respecto a la pura creación. Sin concesiones, afirma que la facultad específica del crítico es una fuerza, no distinta, en esencia, del poder de creación.

“Si se recuerda —nos insta— que, así como la obra de arte es la visión de la naturaleza a través de un temperamento personal, la obra ha de pasar a su vez por el crisol de un temperamento y suscitar la reacción de él para despertar el sentimiento íntimo de su belleza, se concebirá cómo *esta emoción y el juicio*<sup>3</sup> que a ella acompaña llevan en sí un germen de actividad y originalidad creadora que sólo en *grado* difieren de las que constituyen el genio del artista”.

La operación crítica se genera, para Rodó, fundamentalmente desde la emoción, el arrebato amoroso, un interés que trasciende siempre la objetividad investigadora sin más: “Ni la indiferencia ni la frialdad, que, de atenernos a un concepto puramente intelectual de la crítica de arte, habíamos de erigir en principios de equidad y de acierto, valdrán jamás, como instrumentos de *penetración y juicio*<sup>4</sup>, lo que valen el interés, caldeado de amor, y la perspicuidad de la admiración hondamente verdadera...”

“El alto conocimiento analítico no obtendrá nunca sino los elementos disgregados e inertes de esa unidad viva y orgánica en que consiste la creación artística...”

Para Rodó, todas las sutilezas y habilidades del análisis, todos los prestigios de la forma no suplirán, en el juez de las cosas de arte, la ausencia de aquella virtud intuitiva e inconsciente como la propia inspiración del artista.

Facultad que hará posible además que el objeto de la contemplación, la obra, adquiera distintos ángulos de resonancia en función de las distintas sensibilidades de su contemplador, el crítico. Así, como matiza Rodó, “no hay una sola *Iliada* ni un solo *Hamlet*; hay tantas *Iliadas* y *Hamlets* cuanto son los íntimos espejos que, distintos en matiz y pulimento, ocupan el fondo de las almas. Cada ejemplar de un libro equivale, desde que adquiere dueño y lector, a una variante singular y única...”

Rodó habla de una “antigua crítica”, inflexible y dogmática, cuya fundamentación radicaba en el principio de la identidad de los espíritus, y la opone a la “moderna”, que reposa sobre “el sentimiento de la complejidad (sic) y diversidad infinitas de la humana naturaleza”.

Según Rodó, el crítico es, por oficio, el hombre de las perpetuas metamorfosis de inteligencia y corazón: el hombre de muchas almas, capaz de ponerse al unísono —esta es la expresión que utiliza— de los más diversos caracteres y las más opuestas concepciones de la belleza y de la vida.

No obstante este mudable menester, Rodó proclama que la facultad genuina del crítico es la de juzgar conciliando la alta contemplación objetiva con la del subjetivismo apasionado de la aspiración y la lucha, y en esta última línea, concluye recomendando la forma dialogada –a lo Ernesto Renan– como medio de expresión que ilumine el drama íntimo que supone toda contemplación, toda lectura e interpretación de una obra.

La forma dialogada evitaría así el lenguaje de seguridad del juicio que busca corresponderse a un dogma anterior, a una preocupación externa.

### III

Quizá haya sido el ensayista e historiador literario dominicano Pedro Henríquez Ureña el que mejor dibujara los márgenes en que se desarrolló el pensamiento de Alfonso Reyes.

Comparándolo a los ensayistas ingleses de la etapa romántica –Lamb y Hazlitt–, Enriquez Ureña define a Reyes como uno de los alumnos rebeldes de la positivista Escuela Preparatoria de México fundada por Barreda. A pesar de tal declarada rebeldía, de su inclinación a cultivar una inteligencia dialéctica, no llegó Alfonso Reyes a encandilarse con las filosofías de la intuición que sucedieron a la era positivista: en él, precisa Henríquez Ureña, el impulso y el instinto “llaman siempre a la razón para que ordene, encauce y conduzca a término feliz”<sup>5</sup>.

Desde esa base de reflexión se erige una obra como *El Deslinde*. y es precisamente en su primera parte introductoria, donde Reyes va a retomar, dándole cierto rango sistemático e integrador, algunas ideas ya expuestas en una conferencia dictada en el Palacio de Bellas Artes, bajo los auspicios de la Orquesta Sinfónica de México, el 26 de Agosto de 1941, conferencia que sería recogida ese mismo año en el volumen *La experiencia literaria. En “Aristarco o anatomía de la crítica”* –tal era su título– Reyes invitaba a su público a una común meditación sobre una tarea tan vituperada como era la crítica literaria, que empieza a identificar con la vida misma: “Todo vivir es un ser y, al mismo tiempo, un arrancarse del ser. La esencia pendular del hombre lo pasea del acto a la reflexión y lo enfrenta consigo mismo a cada instante. No hay que ir más lejos. ya podemos definir la crítica. La crítica es este enfrentarse o confrontarse, este pedirse cuentas, este conversar con el otro, con el que va conmigo”.

Esencia pendular que evoca, obviamente, “el hombre de las muchas almas” de Rodó, cuyos planteamientos acerca de la mudanza, de la revisión constante y necesaria del pensamiento de todo crítico que quisiera preciarse de tal, encuentra asimismo eco en un ejemplo que Alfonso Reyes maneja para llegar a parecidas recomendaciones de sana duda: “El texto literario más antiguo –contaba Reyes en su conferencia– que registra la historia humana es un conjunto de adoctrinamientos redactados para la enseñanza de los incautos, por Ptahopep, gobernador egipcio del siglo cuarenta antes de Cristo. Lo primero que en tal documento se aconseja es, para decirlo de una vez, la duda metódica, la desconfianza sobre las nociones recibidas, la necesidad de revisarlas cuidadosamente por cuenta propia. Se ve venir a Aristarco. Se presiente a Descartes. La crítica, personaje aparte, emprende ahora, frente a la creación, su largo diálogo intermitente”.

Al margen de estas consideraciones liminares, la parte más jugosa de la intervención de Reyes en el Palacio de Bellas Artes de México, fue justamente la que luego, como ya dijimos, reinsetaría en *El Deslinde* bajo la nomenclatura de “Fases de la postura pasiva parti-

cular”, haciendo referencia a aquellas que se enfrentan con los productos literarios determinados, esta obra o este conjunto de obras. Y que son la impresión, el impresionismo, la exegética o ciencia de la literatura y el juicio. Por contra de las “Fases de la postura pasiva general” que contemplan la literatura como un todo orgánico: la historia de la literatura, la preceptiva y la teoría literaria, fase esta última que se constituirá en el propósito vertebral de *El Deslinde*: “El primer paso hacia la teoría literaria –dice dentro del mismo primer capítulo introductorio– es el establecer el deslinde entre la literatura y la no-literatura (“Nam prima virtus est vitio carere”).

Tal es el propósito de este libro. No entra en la intimidad de la cosa literaria, sino que intenta fijar sus coordenadas, su situación en el campo de los ejercicios del espíritu; su contorno, y no su estructura”.

Pero volviendo a las formulaciones que aquí nos interesan, es dable confrontar que esas “fases de la postura pasiva particular” que Reyes caracteriza sintéticamente en *El Deslinde* y que antes, en “Aristarco o anatomía de la crítica”, con menor ambición terminológica, había reconocido como “los grados de la escala crítica”, nos dejan asimismo adivinar los momentos de emoción, penetración y juicio que Rodó distinguía en toda operación crítica.

No obstante, es injusto soslayar el grado de ajuste que las líricas intuiciones del modernista uruguayo adquieren en la prosa del poeta, ensayista e investigador mexicano.

En el acercamiento de la crítica al poema, Alfonso Reyes distinguía tres momentos: la impresión, la exégesis y el juicio.

Sin el primero de estos grados no existe crítica. La impresión es el impacto que la obra causa en quien la recibe, resultado de una facultad general y humana, irresponsable en el sentido técnico, por todos compartida, indispensable y mínima, sin la cual no podría haber contacto con la obra, ni podrían legitimarse las otras fases más elaboradas de la postura pasiva.

Ante el desdén que suelen manifestar los filólogos frente al impresionismo, Reyes defiende que antes que provocar la exégesis, la creación literaria surge para iluminar el corazón de los hombres en lo que tienen de meramente humanos, y no en lo que tienen de especialistas en ésta y otra disciplina. Todo crítico, para Reyes, debe llevar prioritariamente un impresionista que le haya permitido establecer “esa misteriosa comunicación con la poesía”.

El impresionismo, “entendido como el conjunto de reacciones de una época, de una sociedad, o hasta de un solo individuo representativo, es el indicio indispensable para el filólogo; el que le hace saber lo que ha dicho la voz del pueblo; el que señala a la exégesis el rumbo; el que llama la atención al erudito y al historiador literario sobre la presencia y el valor del poema, adelantándose a ellos con una palmita en el hombro”.

El impresionista, según Reyes, toma el arte en serio, sin ninguna obligación de oficio.

Retomando posiciones de Oscar Wilde y T. S. Eliot –y no mencionando para nada a Rodó: ñignorancia, ocultamiento de una influencia desagradablemente inmediata–, la poesía y la crítica son para Reyes dos órdenes de creación.

La exégesis es un acceso a la obra literaria que se sitúa entre la impresión y el juicio. Informa, valora y suele preparar el juicio a través de la utilización de métodos diversos que pueden reducirse a tres fundamentales: 1. históricos; 2. psicológicos; 3. estilísticos.

La relación amorosa establecida por el impresionista encuentra aquí un acomodo teórico.

El juicio procura la situación de la obra en el “saldo de las adquisiciones humanas”. Provisto del destello impresionista y del razonamiento exegético es el encargado de medir la trascendencia de la obra, ya dentro del área particular de la literatura, ya en el contexto de valores de otro linaje como los filosóficos, los morales, los políticos, etc.

#### IV

Ni en Borges ni en Octavio Paz se encuentra el considerable esfuerzo teorizador acerca del hecho literario perseguido por Reyes. En la obra de aquellos, las formulaciones críticas no habitan un espacio específico sino hay que rastrearlas en el fondo de sus ensayos misceláneos, de sus notas, de sus intervenciones.

Afortunadamente, el camino para una confrontación de sus posturas al nivel que nos ocupa, nos lo facilita generosamente el trabajo “Borges y Paz: un diálogo de textos críticos” del estudioso uruguayo Emir Rodríguez Monegal, publicado por primera vez en “Books Abroad”, vol 46, núm. 4, otoño 1972, The University of Oklahoma, Norman, Oklahoma, pp. 560–566, y recogido en su *Borges, hacia una interpretación*. (Madrid, Guadarrama, 1976).

Rodríguez Monegal comienza por trazar algunas de las confluencias y divergencias que se dan entre estos dos autores.

Entre las primeras, su condición de poetas cultos para los que la inteligencia lúcida y la iluminación intelectual se vuelven armas fundamentales del quehacer imaginativo; una misma devoción por la cultura de Occidente abierta a otras tradiciones no mediterráneas. En el caso de uno y otro, al Oriente llegan a través de lecturas europeas, aunque Octavio Paz posteriormente vaya a residir a la India durante seis años. Un afán por capturar en sus libros asuntos extranjeros, o por lo menos no exclusiva y necesariamente americanos.

Dentro de las segundas, el ampuloso nacionalismo de Paz se opone al concepto flexible, cuando no de desprecio franco, enarbolado por Borges. En otro orden, mientras Paz ha transitado los caminos de una limitada política que arrancaba de sus simpatías trotskystas y se diluyen en un presente de liberalismo ambiguo, pero liberalismo al fin, Borges, como lamentablemente se sabe, se ha convertido en un “clown” de la ideología militarista y ceñuda.

Pero al margen de estas precisiones, lo que nos va a interesar del trabajo de Rodríguez Monegal es el mapa de las contribuciones de estos dos poetas al territorio de la crítica.

Es fácil coincidir con él cuando decide qué obras de Paz totalizan una mayor aportación al campo concreto de aquella actividad literaria. Sus más destacados apuntes al respecto comienzan a hallarse en *El arco y la lira* y se continúan en *Corriente alterna*.

Rodríguez Monegal confronta las posiciones a las que corresponden esos dos libros y se interroga en torno a las motivaciones que condujeron a Paz a suprimir de la segunda edición del primero de ellos, esta tirada que cita: “Cuando se dice que en español no hay crítica, debe pensarse sobre todo en la ausencia de esa prosa de alta calidad intelectual que equilibra la balanza del idioma. Pues así como la prosa nació de la poesía, así también la poesía moderna necesita de la proximidad de la prosa. Hay una continua comunicación entre ambos mundos. (Un ejemplo de lo que quiero decir es la obra de Alfonso Reyes; pero una golondrina no hace verano). La función de la prosa crítica no consiste tanto en juzgar las obras poéticas –tarea vana entre todas– como en hacer posible su plena realización. Y esto de dos maneras: a través de un constante cultivo y nivelación del suelo idiomático,

como el labriego que prepara la tierra para que la semilla fructifique; y, después, acercando la obra al oyente.

El crítico debe facilitar la comunicación poética –sin la cual el poema no es sino ociosa posibilidad– y luego retirarse. Todo se opone entre nosotros a esta doble misión de la crítica. Por una parte, la envidia es un mal, mucho más profundo de lo que se cree, que corroe a todos los pueblos hispánicos. Por la otra, la prosa española es en sí misma excepcional y única, universo cerrado, creación que rivaliza con el poema.

La prosa no sirve a la poesía porque ella misma tiende a ser poesía. Unamuno y Machado son buenos ejemplos de lo que quiero decir”<sup>6</sup>.

Según R. Monegal, la postura que da pie a la citada declaración de 1956, tiene necesariamente que modificarse ante dos evidencias. 1. Onomásticamente, un olvido: la labor de Borges, de Amado Alonso, de Martínez Estrada, antes de aquella fecha; y una alteración: el surgimiento de nuevas contribuciones dentro de la parcela, algunas de las cuales no duda en destacar él mismo: Anderson Imbert, Emmanuel Carballo, Guillermo Sucre, el citado Emir Rodríguez Monegal. 2. A nivel de concepción crítica, la reformulación –más equilibrada– de algunos principios fundamentales –expresión tan frecuente en Paz–. Empeño este último por el que nosotros nos vamos a preocupar primordialmente aquí.

En “Sobre la crítica”, trabajo reunido en *Corriente alterna*, donde se verifica la citada revisión, Paz vuelve sobre su denuncia de la inexistencia de una crítica en Hispanoamérica capaz de constituir un “cuerpo de doctrina”, capaz de crear un espacio intelectual en el que la obra encuentre aquella resonancia que la prolongue o la contradiga. Espacio dentro del cual debe entablarse un diálogo que enriquezca sus condiciones: “La misión de la crítica, claro está, no es inventar obras sino ponerlas en relación: disponerlas, descubrir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una. En este sentido, la crítica tiene un función creadora: inventa una literatura (una perspectiva, un orden) a partir de las obras”<sup>7</sup>.

Se aboga, silenciando de nuevo a Rodó, por una crítica consustancializada con la pura creación: “... la crítica concibe a la literatura como un mundo de palabras, como un universo verbal. La creación es crítica y la crítica, creación”.

Para Paz, mientras en el pasado el “cuerpo de doctrina” que debía constituir la crítica estaba erigido por sistemas cerrados: Dante y la teología, Góngora y la mitología, en la actualidad ese “cuerpo” está abierto no a un sistema sino a la negación y confrontación de todos los sistemas.

Como se ve, el grado de parentesco con algunas de las posiciones más definidas de Rodó y Reyes se colige desde la simple enumeración verificada.

Un similar reencuentro nos permite la lectura del Borges crítico que descubrimos en tres libros inevitables dentro de esa estricta labor: *Discusión* (1932); *Historia de la eternidad* (1936) y *Otras inquisiciones* (1952).

Borges ha insistido en ideas ampliamente debatidas. Para el ensayista y poeta bonaerense el hecho estético es tan evidente, tan inmediato, tan indefinible como el amor, el sabor de la fruta, el agua. “Sentimos la poesía –ha dicho– como sentimos la cercanía de una mujer, o como sentimos una montaña o una bahía. Si la sentimos inmediatamente, ¿a qué diluirla en otras palabras, que sin duda serían más débiles que nuestros sentimientos? Hay personas que sienten escasamente la poesía; generalmente se dedican a enseñarla. Yo creo sentir la poesía y creo no haberla enseñado; he enseñado a mis estudiantes a que quieran la

literatura, a que vean en la literatura un forma de felicidad... la idea de la lectura obligatoria es una idea absurda: tanto valdría hablar de felicidad obligatoria”<sup>8</sup>.

En una “Nota sobre (hacia) Bernard Shw” de 1951, recogida posteriormente en *Otras inquisiciones*, recriminaba ya a aquellos que creen que un libro no es más que una estructura verbal, o una serie de estructuras verbales. Para Borges, un libro era medularmente el diálogo que es capaz de entablar con su lector y la entonación que impone a su voz, aparte de las cambiantes y durables imágenes que deja en su memoria. Tal diálogo, concluye, será siempre un diálogo infinito. “El libro no es un ente incomunicado: –para Reyes el estudio del fenómeno literario era una fenomenología del ente fluido– es una relación, es un eje de innumerables relaciones”.

En otro de los ensayos, pertenecientes al mismo libro, “La flor de Coleridge”, tal vez, y en ello coincidimos de nuevo con Emir Rodríguez Monegal, se halle la aportación menos original, pero de manera definitiva la más oportunamente replanteada, de Jorge Luis Borges con respecto a la crítica. Para formularla, Borges no desvió los antecedentes, y así señalaba: “Hacia 1938, Paul Valery escribió: La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor”<sup>8 bis</sup>.

Rodríguez Monegal acierta a revelar la novedad que introducía tal actitud en el debate literario: de centrar la importancia en la creación original de la obra se pasa a centrarla en la creación, posterior y siempre renovada, del lector. Se funda, ni más ni menos, lo que el crítico uruguayo reconoce como una “estética de la lectura”, cuya trascendencia viene avallada por la proyección que se ha organizado en su torno, y de la que es nuestra clara el ensayo que Gerard Genette le celebró en su *Figures* (1966), ensayo publicado originalmente con el significativo título de “La littérature selon Borges”, y más tarde, rebautizado como “L’utopie littéraire”.

Dentro de esas páginas de Genette, se fundamenta la contribución de Borges a una nueva reordenación del sentido de los libros que no está precisamente detrás de ellos, sino delante; está en nosotros: “... un libro no es un sentido dado de una vez para siempre, una revelación que nos toca sufrir, es una reserva de formas que esperan sus sentidos, es la inminencia de una revelación que no se produce..., y que cada uno debe producir por sí mismo”<sup>9</sup>.

Genette descubre que tanto para Borges como para Valery, el autor de una obra ni ostenta ni ejerce sobre ella ningún privilegio, pues la obra pertenece desde su nacimiento (y tal vez antes) al dominio público, y vive sólo de sus innumerables relaciones con las otras obras en el espacio sin fronteras de la lectura.

Apropiándose líneas concretas del Borges de *Otras inquisiciones*, el teórico francés concluye que la obra “que perdura es siempre capaz de una infinita y plástica ambigüedad... es un espejo que declara los rasgos del lector.. y esta participación del lector constituye toda la vida del objeto literario.-

La literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón de que un solo libro no lo es... Cada libro *renace* (subrayamos nosotros) en cada literatura y la historia literaria es al menos tanto la historia de las maneras o de las razones de leer, como la de las maneras de escribir.

## V

A poco que estemos dispuestos a seguir estableciendo paralelismos, las posiciones que hemos venido revisando ofrecen una entonación reconocible y, hasta cierto punto, armóni-

ca. No menos, esta última de Borges destacada por Genette en la que es fácil percibir los ecos del Rodó de *Los últimos motivos de Proteo*, cuando nos inducía a plantearnos que no hay ni una *Iliada* ni un solo *Hamlet*; que había tantas *Iliadas* y tantos *Hamlets* cuanto son los íntimos espejos –las íntimas lecturas, proponemos nosotros– que, distintos en matiz y pulimento ocupan el fondo de las almas. Y por si todavía dudáramos de la vecindad del poeta, narrador y crítico argentino y del ensayista uruguayo, reproduzcamos la última parte del pasaje al que hemos venido aludiendo: “Cada ejemplar –dejó dicho Rodó– de un libro equivale, desde que adquiere dueño y lector, a una variante singular y única”.

Rodó, Reyes, Jorge Luis Borges, Octavio Paz, constituyen momentos de una tradición crítica, un “cuerpo de doctrina” –¿a qué seguirlo negando?– que en los últimos años ha venido gozando del beneficio del crecimiento y el relieve. Los esfuerzos por rediseñar ese sistema de ideas abierto, se advierte en una larga nómina de discípulos, en la que el mismo Guillermo Sucre –con su libro *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte-Avila, 1975, con el que obtuvo además el Premio Nacional de Literatura de su país– ha obtenido una alta jerarquía.

Precisamente, y como habíamos apuntado, en el otro trabajo aquí utilizado del poeta y crítico venezolano, se espigaban algunas de las corrientes más caracterizadas de la nueva crítica hispanoamericana.

Sucre antepone a la enumeración de aquéllas, un reconocimiento a tener en cuenta: el de que la modernidad de esa crítica está en las páginas –aquí se recorta la nómina– de Alfonso Reyes y Jorge Luis Borges. A uno y otro, según Sucre, se debe el haber puesto de relieve *la inmanencia no sólo de la obra sino de la misma crítica*, denominador común de todas las tendencias que arrancan de ellos, para las que la literatura se constituye como un mundo autónomo, “con sus propias leyes y estructuras”, para las que la obra viene a ser símbolo y encarnación imaginaria de lo real. “La literatura, ha escrito Sucre, es ... una creación, un suceder imaginario, cuya validez no reside en una supuesta correspondencia con lo real, sino en la palabra misma”. Conclusión esta a la que ha llegado la crítica europea a partir de las teorías gramatológicas de Jacques Derrida<sup>10</sup>, para quien la escritura –sinónimo de texto, de obra– en lugar de ser el instrumento de la representación se convierte ella misma en un lugar de acción que no podemos llamar representación si nada exterior a ella se representa allí: escenario y espectáculo a la vez, autor y espectador, juego que se expresa en la dimensión ‘dionisiaca’ de la existencia y el pensamiento<sup>11</sup>.

Lo que se ha operado, según Sucre, dentro de la crítica seguidora de Reyes y Borges, es una ruptura de la relación causalista obra y realidad, obra y sociedad, obra e historia: “Esa relación –recíproca y dialéctica es ahora percibida en un plano estético”. Sin embargo, antes de llegar al fenómeno específico de la “nueva crítica” –concepto que Sucre se apropia para distinguir un movimiento análogo a los de la “nouvelle critique” o el “new criticism”– en Hispanoamérica, nos advierte de la presencia de dos escalones intermedios que pueden considerarse dependientes de aquélla. Uno es el de la crítica sociológica que analiza dentro de la obra una concepción del mundo, la conciencia y las expectativas de una sociedad, y que se aleja de todo adoctrinamiento determinista al invertir el orden de su acceso: no hasta qué punto una sociedad concreta está globalizada dentro de una obra, sino qué idea de la sociedad, del hombre y de sus acontecimientos, se explicita desde esa obra. Los modelos de este proceder deben buscarse, según también Sucre, en las obras de Lukács, Adorno y Goldmann; los antecedentes hispanoamericanos serían Gilberto Freyre, Martínez Estrada

y Mariano Picón-Salas; sus cultivadores desde hace algún tiempo, Fernando Alegría; José Guilherme Merquior y Antonio Cândido en Brasil...

El segundo de los escalones advertidos por Sucre, corresponde a la denominada estilística, derivada de los estudios lingüísticos. Sucre incluye en ésta, según se desprende de los autores citados, corrientes colaterales como la formalista y la estructuralista —en el sentido más académico y lingüístico del término, otra modalidad de la misma fue inaugurada en su tiempo por Roland Barthes y a ella nos referiremos más adelante.

Sucre destaca una virtud fundamental de esta crítica estilística fundada en Hispanoamérica por el filólogo español, radicado durante muchos años en Buenos Aires, Amado Alonso; a saber, la de haber explorado “con sentido estético la naturaleza lingüística de la obra”, su realidad formal. Pero no calla, al mismo tiempo, las limitaciones que ofrece y los vicios que de ellas emanan.

Sus reservas evocan las que en su día advertiera Guillermo de Torre en *Nuevas direcciones de la crítica literaria*, libro que recoge unos cursos dictados en la Universidad de Buenos Aires en el invierno de 1960, al referirse por igual a la crítica formalista, estilística y estructuralista. “Nadie niega —decía Guillermo de Torre— que tal método aplicado a la crítica literaria pueda tener una utilidad auxiliar, pero resulta desafortunado darle preeminencia única y excluyente... Hay otra circunstancia que hace mirarlo con prevención: su indiferencia por la calidad de la obra elegida. Como ha escrito Octavio Paz (*El arco y la lira*), “el método estilístico puede aplicarse lo mismo a Mallarmé que a una colección de versos de almanaque”<sup>12</sup>.

Sucre, en concreto, venía a decir que si la crítica estilística revelaba la naturaleza formal y aun estructural de la obra, no traducía, por el contrario, su carácter abierto, la “multiplicidad y la energía cambiante de su lenguaje”.

Y es precisamente esa parcela la que viene a cubrir la “nueva crítica”, para la que la obra ha dejado de ser aquel “mero instrumento de representación” de la realidad, con el fin de convertirse en un conjunto de significaciones plurales que está en el deber de arrancar, según proponía Paul Valéry y ha venido sosteniendo la “nouvelle critique”. Así, la crítica literaria se sitúa al lado de la epistemología y de la historia de la filosofía, entre las actividades intelectuales —solicitaba Claude-Edmonde Magny— cuya meta consiste en permitir al hombre la asimilación definitiva de sus adquisiciones, según el decir de *Monsieur Teste*, “madurando sus invenciones para convertirlas en instintos”, esto es, transformando en esquemas vivos de pensamiento lo que en un principio fue tan solo conocimiento abstracto y teórico<sup>13</sup>.

Queda abolida la creencia, ya desbancada por Mallarmé, de que la obra contenga un sentido *limitado, definido*. La obra se concibe como la totalidad, o mejor dicho, la convergencia y la confluencia concretas de significaciones indefinidamente multiplicadas y prolongadas que exigen su presencia mutua, y cuya presencia individual, por principio, no es suficiente por sí misma, ya que cada una remite, para ser completamente comprendida, a las demás. La *belleza* de una obra literaria viene dada por la plenitud de una inagotable riqueza semántica que toda crítica está en el deber de apropiarse.

Dentro de esta actitud, Sucre distingue y caracteriza cinco corrientes. 1. De las grandes correspondencias. “La otra se ilumina no sólo en su propio texto, sino en un contacto más amplio: el diálogo con las demás obras” no necesariamente adscritas a la misma tradición cultural. Diálogo de estilos y de sistemas de pensamiento sin barreras, sin nacionalismos indigentes. A ella pertenecerían obras como *Cuadrivio* (1965) de Octavio Paz, *Analecta del*

reloj (1953) de Lezama Lima, *Lo cubano en la poesía* (1958) de Cintio Vitier; a nuestro entender, los trabajos de Guillermo Sucre, de Saúl Yurkievich –*Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (1971)–, de Juan García Ponce su último *la errancia sin fin* (1981). 2. Inmanente también, pero propensa a dar prioridad en sus análisis a concretas significaciones (psicoanalíticas; filosóficas, etc.) Sucre cita en esta línea a Emir Rodríguez Monegal, Ramón Xirau, Rafael Gutiérrez Girardot, etc. Nosotros entendemos que mientras en el caso de estos dos últimos es fácil adivinar la focalización filosófica elegida, no lo es tanto en el primero, que si es verdad que en su libro sobre Neruda –*El viajero inmóvil* (1966)– asume con mayor predilección la psicología profunda para acceder a la obra del autor de *Residencia en la tierra*, no así parece hacerlo en posteriores trabajos sobre la narrativa presente, donde practica lo que convenimos en llamar una crítica “total”, una crítica que toma sus instrumentos lo mismo de la biografía que de la estilística.

3. De carácter sociológico, vinculada al escalón intermedio antes comentado en la mayor parte de sus posiciones. Siguiendo a uno de sus más jóvenes practicantes, el chileno Nelson Osorio, esta corriente se caracterizaría por su tendencia a considerar la obra literaria ya no como un simple “reflejo” de la realidad, sino como una parte de ella que la integra y la organiza en cierto modo desde una determinada perspectiva.

En este sentido ha trabajado Angel Rama, Emmanuel Carballo, el grupo argentino de la revista “Contorno” y fundamentalmente Noé Jitrik, el aludido Nelson Osorio y su actual equipo de colaboradores del Centro “Rómulo Gallegos” de Caracas, Luis Iñigo Madrigal, Rodolfo A. Borello...

4. La tendencia que Sucre llama estética y que indiscutiblemente debe mucho a las aportaciones estructuralistas más académicas, a la que pertenecen nombres como los de José Miguel Oviedo, Jaime Concha... Crítica de procedimientos.

5. La más moderna, de tronque en cierto modo también estructuralista, según Sucre, que nosotros estaríamos inclinados a identificar más con un término menos ambicioso, en el que se dejara establecida una deuda mayor con los escritos de Roland Barthes, que con los trabajos inaugurales de Lévi-Straus. Escriben en esta línea, y con toda clase de libertades, Severo Sarduy, Julio Ortega, José Balza y una larga lista, que llega a emparentarse con algunos títulos misceláneos de Julio Cortázar.

## VI

Pero si se nos admite, y muy a pesar del extenso campo abarcado por las cinco corrientes inventariadas por Sucre, es dable ampliar, teniendo en cuenta además el tiempo transcurrido desde la redacción y publicación de su trabajo y la consiguiente apertura del margen de miras, ese número con algunas apariciones o derivaciones que aunque todavía no se encuentran demasiado a sí mismas, sí merecen al menos ser mencionadas. En los últimos tiempos reconozco algunas tentativas. a) Los trabajos sobre *Cien años de soledad* y Juan Carlos Onetti de la crítica argentina Josefina Ludner; los del crítico y narrador de la misma nacionalidad Ricardo Piglia<sup>14</sup> sobre Roberto Arlt, uno de los más demostrados precursores del movimiento narrativo de los años sesenta. Ambos críticos parten de una nueva lectura del Formalismo ruso, y con más decisión del Jurij Tynjanov<sup>15</sup> que reconoceremos más tarde en Julia Kristeva o Gerard Genette<sup>16</sup>. b) Las contribuciones analíticas de Oscar Masotta –autor de *Sexo y traición en Roberto Arlt* (1965)–, fundador de la Escuela Freudiana de la Argentina y figura máxima del psicoanálisis lacaniano, que ha inspirado una corriente crí-

tica que halla en la revista “Literal” su más ambicioso órgano de expresión y experimentación. Sus responsables, los narradores Germán L. García, Luis Gusmán, Osvaldo Lamborghini, en uno de los editoriales de esa publicación, enunciaban: “... es sabido que “Literal” surge de la ruptura con el fracaso de la divulgación estructuralista frente a los embates del contenidismo y el populismo...”

c) Y, por último, la huella de Barthes que encuentra en el ya citado y clasificado –dentro del estructuralismo, por Sucre– Severo Sarduy, por añadidura uno de sus más conspicuos divulgadores que cada vez más se adentra en la práctica de una crítica desde la que se cuestiona el mismo hecho de la interpretación y las dificultades y los gozos que acarrea; d) y la corriente semiótica que protagonizan autores como Enrico Mario Santí, adscrito a la revista neoyorkina “Diacritics”.

En esta crítica de practicantes, crítica de autores, siempre en lucha ante la reseña periodística y la contención de la cátedra universitaria, desprovista de toda impregnación de positivismo o determinismo, aventurera y movidiza, convencida de que un texto es una superficie abierta y múltiple, susceptible asimismo de infinitas lecturas al contacto de infinitos temperamentos –uno de los principios del lejano José Enrique Rodó–; en esta crítica, decía, no es difícil percibir algunas leyes constitutivas de una “forma artística” –así lo llamó George Lukács– como el ensayo.

El ensayo, radical en el “no radicalismo”, en la abstención de reducirlo todo a un principio, en la acentuación de lo parcial frente a lo total, en su carácter fragmentario<sup>17</sup>, es quizá el andamiaje donde esta recorrida tradición crítica encuentra sus mayores posibilidades expresivas.

Como atravesado por las intenciones de dicha tradición, Adorno ya decía en 1954 que “escribe ensayísticamente el que compone experimentando, el que vuelve y revuelve, interroga, palpa, examina, atraviesa su objeto con la reflexión, el que parte hacia él desde diversas vertientes y reúne en su mirada espiritual todo lo que ve y da palabra a todo lo que el objeto permite ver bajo las condiciones aceptadas y puestas al escribir”. Pensemos que Alfonso Reyes al hablar de los grados de la escala crítica, nos invitaba a recordar que el texto literario más antiguo que registra la historia humana es un conjunto de adoctrinamientos redactados para la enseñanza de los incautos, por Ptahopep, y lo primero que en ellos se aconsejaba era la duda metódica, la desconfianza sobre las nociones recibidas, la necesidad de revisarlas cuidadosamente por cuenta propia.

De ahí que Fernández Moreno aludiera en la Introducción a *América Latina en su Literatura*, al hablar de la amplia gama de trabajos críticos allí contenidos, al diseño ensayístico de los mismos, y precisara que más que un libro de crítica literaria, el volumen por él coordinado, por la índole de sus autores y por la óptica de sus métodos, posibilitaba una segunda lectura como *obra literaria*.

Siguiendo de nuevo a Adorno, lo que Fernández Moreno venía a decirnos, lo que esta tradición crítica pone de manifiesto, es que es imposible hablar estéticamente de lo estético, sin caer en “banausía” –helenismo empleado por el teórico de la Escuela de Frankfurt– y deslizarse “a priori” fuera de la cosa misma: “la facultad específica del crítico es una fuerza no distinta, en esencia del poder de creación” (estamos con Rodó al principio del camino).

## REFERENCIAS

- Adorno, Theodor W., "El ensayo como forma", en *Noten Zur Literatur*, tr. española de Manuel Sarricán, Barcelona, Ariel, 1962.
- Baudry, Jean-Louis, "Escritura, ficción, ideología", en *Teoría de Conjunto*, tr. S. Oliva, N. Comadira, y D. Oller, Barcelona, Seix Barral, 1971.
- Borges, Jorge-Luis, *Discusión*, Madrid, Alianza, 1976. *Historia de la eternidad*, Madrid, Alianza, 1971.
- Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1971, 6ª reimp. *Siete noches*, México, F.C.E., 1980.
- Fernández Moreno, César, (coord.), *América Latina en su Literatura*, México, Siglo XXI Editores-UNESCO, 1976, 3ª ed.
- García Ponce, Juan, *La errancia sin fin: Borges, Musil, Klossowski*, Barcelona, Anagrama, 1981.
- García Ramos, Juan-Manuel, "La nueva crítica y Octavio Paz", en "Anales de Literatura Hispanoamericana" de la Universidad Complutense, Madrid, n° 5, 1976.
- La subjetividad*, Santa Cruz de Tenerife, Liminar, 1980.
- Materiales para un debate en torno a la crítica de los textos literarios*, inédito aún fue presentado al Premio Anagrama de Ensayo en la convocatoria de 1980 donde resultó finalista.
- Genette, Gerard, "La frontier du récit", en "Communications", París, n° 8, 1966.
- Figuras*, tr. Nora Rosenfeld y María Cristina Mata, Córdoba (Argentina), Nagelkop, 1970.
- Henríquez Ureña, Pedro, *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires, Babel, 1928.
- Kristeva, Julia, *El texto de la novela*, tr. Jordi Llovet Barcelona, Lumen, 1974.
- Semiótica I*, tr. José Martín Arancibia Madrid, Fundamentos, 1978.
- Lezama Lima, José, *Analecta del reloj*, La Habana, Orígenes, 1953.
- Ludmer, Josefina, *Cien años de soledad: una interpretación*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972.
- Onetti: los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977.
- Masotta, Oscar, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1965.
- Moreno-Durán, Rafael-Humberto, *De la Barbarie a la Imaginación*, Barcelona, Tusquets, 1976. Asimilable a la corriente en la que figuran Emir Rodríguez Monegal, Ramón Xrau y Rafael Gutiérrez Girardot, hay que destacar su amplia labor ensayística, dentro de los últimos años, en la revista catalana "Cam de l'arpa".
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, F.C.E., 1956.
- Cuadrivio*, México, J. Mortiz, 1965.
- Corriente alterna*, México, Siglo XXI Edit. 1971, 5ª ed.
- Piglia, Ricardo, "Roberto Arlt: la ficción del dinero", en "Hispaníca", Maryland, n° 7, 1974.
- Reyes, Alfonso, *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada, 1952.
- El Deslinde*, México, El Colegio de México, 1944.
- Rodó, José Enrique, *Obras completas*, con introducción, prólogo y notas de Emir Rodríguez Monegal, Madrid, Aguilar, 1967, 2ª ed.
- Rodríguez Monegal, Emir, *El viajero inmóvil*, Caracas, Monte Avila, 1977.
- Borges, hacia una interpretación*, Madrid, Guadarrama, 1976.
- Sucre, Guillermo, "La nueva crítica", en *América Latina en su Literatura*, ya cit.
- La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Avila, 1975.
- Torre, Guillermo de, *Nuevas direcciones de la crítica literaria*, Madrid, Alianza, 1970.
- Tynjanov, Jurij, *Avanguardia e tradizione*, tr. al italiano Sergio Leone, Bari, Dedalo Libri, 1968.
- Vitier, Cintio, *Lo cubano en la poesía*, Cuba, Universidad Central de Las Villas, 1958.
- Yurkievich, Saúl *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona, Barral, 1971.

1. César Fernández Moreno, *América Latina en su Literatura*, México-París, Siglo XXI Editores-UNESCO, 1976, 3ª ed. p. 16. Veremos más adelante que esa concepción de la crítica no sólo se halla en el volumen aludido sino en el centro mismo de la tradición crítica hispanoamericana que nos proponemos analizar.
- 2.- Vid. nuestro trabajo *La subjetividad*, Santa Cruz de Tenerife, Liminar, 1980, donde ampliamos históricamente y metodológicamente este concepto tan equívoco y resbaladizo.
- 3.- Veremos más adelante el parentesco de estos dos momentos con las escalas de la crítica de Alfonso Reyes.
- 4.- De nuevo se hace necesario recomendar la memoria de esta afirmación para contrastarla con equivalentes apreciaciones posteriores de Alfonso Reyes.
- 5.- Cfr. Pedro Henríquez Ureña, "Alfonso Reyes", en "La Nación", Buenos Aires, 3 de Julio de 1927. Recogido posteriormente en el volumen *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires, Babel, 1928.
- 6.- Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 84.
- 7.- Octavio Paz, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI Editores, 1971, 5ª ed., p. 41.
- 8.- Palabras pertenecientes a una conferencia pronunciada el 13 de julio de 1977 en el Teatro Coliseo de Buenos Aires, y reconocida en el volumen *Siete noches*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 107-108.
- 8 bis.- "La poesía actuando en la historia ni siquiera necesita nombrar su ejecutor, un poeta", le decía José Lezama Lima a Ciro Bianchi en una entrevista recogida en parte en *Interrogando a Lezama Lima*, Barcelona, Cuadernos Anagrama, 1971.
- 9.- Gerard Genette, "La utopía literaria", en *Figuras*, tr. Nora Rosenfeld y María Cristina Mata, Córdoba (Argentina), Nagelkop, 1970, p. 149.
- 10.- En realidad, evocando desde la lingüística lo que Mallarmé había despreciado ya: el que la literatura sólo se deba entender (sólo se deba leer) desde un plano realista, expresivo, que el lenguaje sea un simple instrumento representativo.
- 11.- Cfr. Jean-Louis Baudry, "Escritura, ficción, ideología", en *Teoría de conjunto*, tr. S. Oliva, N. comadira y D. Oller, Barcelona, Seix barral, 1971; Juan-Manuel García Ramos, "Continuo movimiento de sentido", en *Materiales para un debate en torno a la crítica de los textos literarios*, a publicarse próximamente.
- 12.- Guillermo de Torre, *Nuevas direcciones de la crítica literaria*, Madrid, Alianza, 1970, p. 106.
- 13.- Vid. nuestro *Material para un debate ...*, ya cit.
- 14.- Vid. fundamentalmente, Josefina Ludmer, *Cien años de soledad: una interpretación*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1972; *Onetti; los procesos de construcción del relato*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977. Ricardo Piglia, "Roberto Arlt: la ficción del dinero", "Hispanérica", Mariland, núm. 7, 1974.
- 15.- Vid. fundamentalmente, Jurij Tynjanov, *Avanguardia e tradizione*, tr. Sergio Leone, Bari, Dedalo Libri, 1968.
- 16.- Julia Kristeva, *El texto de la novela*, tr. Jordi Llovet, Barcelona, Lumen, 1974; *Semiótica, I*, tr. José Martín Arancibia, Madrid, Fundamentos, 1978. Gerard Genette, "Frontier du récit", "Communications", París, n. 8, 1966; *Figuras*, ya cit.
- 17.- Theodor W. Adorno, "El ensayo como forma", en *Noten Zur Literatur*, tr. española de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962.