

# RECAPITULACIÓN

*Recapitulation*

ROBERTO SCHWARZ\*

Magnífico Rector, autoridades presentes, compañeros profesores, alumnos, personal, amigos y familiares:

Estoy encantado de recibir este honor. Para un octogenario que lleva décadas jubilado, ha sido una agradable sorpresa. Quisiera agradecer cordialmente al Departamento de Teoría Literaria, al Instituto de Estudios del Lenguaje y a la Universidad Estatal de Campinas. También quiero agradecerle al profesor Alfredo César de Melo sus generosas palabras de presentación.

Dicho esto, si no me equivoco, lo que realmente se homenajea en esta ceremonia es una línea de estudios literarios con un carácter relativamente propio, en la que la reflexión estética y la reflexión social van de la mano o, mejor dicho, se casan de forma productiva. La combinación innovadora de crítica formalista, investigación histórica, análisis de clase, comparatismo e interpretación del Brasil fue el punto de llegada -como sabemos- de la obra de Antonio Candido, creador de nuestro Instituto y seguramente el más grande de los críticos brasileños. En la medida de mis posibilidades, y al igual que muchos profesores y escritores de generaciones posteriores, he intentado inspirarme en esta línea de estudio. A continuación, intentaré hacer algunas escasas observaciones al respecto.

En aquella época, a mediados del siglo XX, este tipo de análisis luchaba en dos frentes, en realidad opuestos entre sí. Por un lado, se oponía a la crítica positivista y al marxismo vulgar; por otro, se oponía al formalismo ahistórico, por no decir antihistórico.

Entrando un poco en detalles, digamos que la crítica positivista sabía mucho sobre la biografía de los autores, la historia de las ediciones y el contexto nacional. Pero no era muy sensible a la complejidad y la fuerza de las obras en sí, salvo por el

---

\* Crítico literario y escritor brasileño. Fue profesor de teoría literaria y literatura comparada de la Universidad de São Paulo hasta 1968 y en la Universidad Estatal de Campinas desde 1978 al 2002.

Discurso al recibir el título de Profesor Emérito concedida por la UNICAMP el día 20 de octubre de 2022.

tema. Lo mismo ocurría con el marxismo vulgar, que se parecía en casi todo a la crítica positivista, con una diferencia: su construcción del contexto obedecía a la versión de la historia adoptada por los partidos comunistas, a cuyo dogmatismo las obras servían para ilustrar y confirmar. También en este caso, las obras tenían poco que decir por sí mismas, reducidas a epifenómenos.

En el frente opuesto, literariamente más sofisticado –pienso en el New Criticism estadounidense de los años treinta–, se situaba la crítica formalista, centrada en la complejidad de la composición y no en condicionamientos externos. En guerra abierta con el positivismo, los Nuevos Críticos rechazaban toda información ajena a la obra, ya fuera biográfica o contextual, incluidas las propias explicaciones del autor. Para estos formalistas, políticamente conservadores pero radicales a su manera, sólo existían el texto y sus relaciones internas, designadas con un vocabulario abstracto, que pronto se convirtió en una receta. En adelante, la sustancia de la poesía pasó a ser “tensiones”, “ambigüedades”, “ironías”, “paradojas”, etc., palabras clave de la nueva escuela. Potenciadas al máximo por la supresión del mundo exterior, las obras ganaban en brillo y cambiaban de estatus: constituían un todo orgánico, un artefacto autorreferencial, autosuficiente, autotélico, en definitiva, el objeto estético autónomo, casi sagrado. El método crítico correspondiente fue la *close reading*, que prestaba una atención microscópica a este tipo de relaciones, revelando a través de ellas una densidad hasta entonces desconocida del tejido artístico. Fue todo un *descubrimiento* que cambió la forma de leer la literatura, especialmente la poesía. Dicho esto, tras el entusiasmo inicial, el resultado del análisis literario acabó siendo pobre y siempre el mismo, reafirmando la ubicuidad de las tensiones, ironías, ambigüedades, paradojas, etc. y nada más. La literatura tenía aquí la palabra, pero no decía gran cosa.

Pues bien, esquemáticamente, este fue el marco –en un Brasil todavía muy provinciano– en el que la crítica dialéctica dio un paso adelante, vinculando opuestos, o mejor dicho, examinando más de cerca la disyunción entre las esferas interna y externa de las obras de arte. Por un lado, asimiló la noción de forma de los formalistas, con su superdensidad, que obviamente corregía el crudo contenido de los positivistas. Por otra, conservó el interés de estos últimos por el papel histórico y social de la literatura, casi ausente en el idealismo extremo de los *nuevos críticos*. En otras palabras, se ensayaba una síntesis entre formalismo y positivismo, en la que los puntos fuertes y débiles de cada uno se subsanaban mutuamente, superando sus respectivas limitaciones y esbozando un nuevo tipo de formalismo, en el que la

experiencia estética y la experiencia social eran conmensurables e intercambiaban energía. La aspiración a una crítica más satisfactoria, ya fuera en el campo de la facturación artística o de la reflexión sociopolítica, estaba en el aire. La consigna era “Literatura y sociedad”, pero no la literatura etérea y acrítica de los formalistas, ni la sociedad trivializada del sentido común positivista.

Según una tesis en boga en la época, empeñada en exaltar la especificidad de la creación artística, sólo el arte tiene forma –en contraste con lo empírico, que es informe o caótico, y estéticamente estéril–. La diferencia con la inspiración dialéctica no podría ser mayor. Para esta última, los materiales sobre los que el artista imprime la forma están a su vez preformados *por la historia*, muy lejos del caos al que se refiere la tesis esteticista, para la cual no existe la sociedad. En lugar del salto creativo y un tanto mitológico de lo no formado a lo formado, tenemos el logro laborioso de una forma nueva y deliberada a partir de una preexistente. El esfuerzo está bajo el signo del ojo crítico del artista, su búsqueda de coherencia, revelación y verdad, impulsado por la exigente atmósfera de autonomía. Se trata de un proceso de estructuración –el término procede de Antonio Candido– que no sólo no parte de cero, sino que es tributario del material que reconstruye y transfigura. Por tanto, nada más legítimo que el interés de la crítica por este sustrato, que interviene en el producto final (Candido, 1979: 232 s.). Abierto a la discusión, el resultado lleva en sí mismo el conflicto y los términos que conducen a su evaluación.

En otras palabras, el material sobre el que trabaja el escritor está saturado de historia, y la historia que tiene un potencial organizador artísticamente activo y que no puede ignorarse, pues de lo contrario se perderían las dimensiones decisivas de la propia literatura. En otras palabras, los contenidos son formas latentes, con irradiación propia, que interactúan con la forma artística manifiesta e intencionada. Contrariamente a lo que cabría imaginar, en la reformulación materialista y dialéctica, el territorio de la forma –en un sentido modificado– es más amplio de lo que pretendían los formalistas, y no más pequeño, lo cual resulta sorprendente.

De este modo, la forma sale de su aislamiento supramundano y se convierte en la *forma de algo* –una cosa con una existencia real previa, extraestética, y dotada también de su propia forma, ahora interiorizada en la obra y que fluye de nuevo hacia la otra–. Son formas que verifican formas, sobre las que trabajan, coordinándose y rozándose. Los nexos *internos se convierten* en tensiones con un lastre *externo*, prolongado en la vida práctica, que revitaliza las ambigüedades, ironías y paradojas queridas por la crítica formalista. Todo está dinamizado por la histo-

ricidad de los materiales incorporados, que perviven en el tiempo y en formaciones sociales singulares, así como en su reencuadre estético, bajo el signo de la autonomía. Los materiales literarios son anfibios, se nutren tanto de la complejidad interna de las obras como del destino, o destinos, o fechas, que la historia en movimiento les impone.

El juego interno e inagotable de la obra autónoma, cuyos términos se reflejan unos a otros, multiplicando e intensificando significados y problemas, mantiene, no obstante, un pie en el campo de la realidad en proceso, con la que no rompe del todo. Conservando un canal con la experiencia extraestética, la escritura es un acto histórico real, intramundano, descifrable en una clave también real, que hay que encontrar. Corresponde a la crítica enfrentarse al enigma o, mejor dicho, al testimonio histórico de las formas. A este respecto, hay que subrayar que la configuración de las obras, en su consistencia de microcosmos, no se agota en las intenciones del autor, que son un elemento entre otros de la riqueza de la literatura, pero no tienen la última palabra. Digamos que las intenciones son un contenido más. En su plenitud, siempre inacabada, el texto es sólo en parte una creación, la otra parte es involuntaria, una aportación del mundo, que habla por sí sola, corroborando, complementando o contradiciendo al autor, sin que la literatura pierda en verdad –puede incluso ganar–. Es la parte del diablo de la que hablaba André Gide. Independientemente, la crítica debe ponerse al servicio de ellas –las obras– y no de ellos –el autor–. Aunque sea fruto de la invención y el trabajo del artista, el resultado literario va más allá de sus intenciones y tiene sus propias reglas, objetividad y gravitación, que la invención trata de obedecer, a menudo un tanto a ciegas. Éstas resultan de la obstinada búsqueda de coherencia de la figuración, que trabaja en medio de materiales de origen extraartístico y de alcance abierto. En este sentido, la figuración literaria es una forma *sui generis* de pensar e investigar el mundo, con un valor de conocimiento propio, diferente de la ciencia y la teoría, pero aún así real. La aventura crítica se beneficia de la exactitud de estas formalizaciones, cuya verdad le corresponde desentrañar, diciendo a su vez algo nuevo. Prueba de ello son los ensayos más ambiciosos de Adorno y Antonio Candido, en los que la investigación interna de la literatura aporta importantes revelaciones sobre la sociedad que escapan a las intenciones de sus autores.

Desde la distancia, digamos que la dialéctica de la forma y el contenido es un capítulo de la historia moderna de la disolución de las convenciones formales. En

su momento polémico, fue una consigna y un proyecto de la crítica de izquierda. La desintegración de las formas fijas contradecía la hegemonía de la tradición y, por tanto, del pasado. También se oponía a la rigidez establecida por las divisiones sociales, o más bien de la sociedad de clases, que se fluidificaría por la presión de los nuevos contenidos. En general, se posicionaba contra el inmovilismo, a favor de la dinámica y de la innovación: contra la separación de los niveles de estilo y a favor de su mezcla democrática, en la gran esquematización de Auerbach. Cuando la propuesta resurgió en Brasil a mediados del siglo pasado, se unió a las pasiones subversivas del nacional-desarrollismo, el antiimperialismo, el tercermundismo y el socialismo, lo que le valió rápidamente una resonancia que traspasó las fronteras de la crítica literaria académica. La convergencia entre transformación social y crítica dialéctica, teorías del subdesarrollo y la dependencia o el experimentalismo estético, era un secreto a voces. Con el golpe de 1964, el movimiento quedó truncado, y aunque durante años siguió dando excelentes frutos en un entorno adverso, perdió impulso y dio paso al anticlímax a cuya culminación asistimos ahora.

Aunque el paso adelante fue tangible, con resultados reconocidos tanto dentro como fuera del campo de la literatura –basta pensar en las repercusiones del ensayo sobre la “dialéctica de la granjería”–, la crítica de nuestro tiempo no fue más allá y volvió al nivel anterior de formalismo y positivismo, lo que merece una reflexión.<sup>1</sup> De hecho, *los estudios culturales* de los años ochenta, en su versión norteamericana, se concentraron en las cuestiones de raza, género y clase, tomadas como categorías generales. La atención se centraba en el uso documental de la ficción, es decir, en una especie de contenido burdo, indiferente a la especificación estética. Mientras que la perspectiva posmoderna, anulando el dinamismo de la historia y la dimensión de la realidad fuera del lenguaje, restablece el juego vacío y ahistórico de las abstracciones universalistas, indiferentes a las formaciones históricas singulares, a la manera de los *Nuevos Críticos*. Pareciera que la crítica dialéctica fue un breve interregno. A menos que las nuevas generaciones, impulsadas por los impasses de nuestro tiempo y la necesidad de superarlos, la recuperen para la vida, para un capítulo inédito, en la buena fórmula de un comentarista reciente, de la historia “después del fin de la historia” (Streeck, 2022).

---

<sup>1</sup> Debo esta observación a Vinicius Dantas.

## REFERENCIAS

CANDIDO, Antonio (1979): "Entrevista", *Brigada ligera y otros escritos*, São Paulo: Editora Unesp, 1992, p 232-3.

STREECK, Wolfgang (2022): "Return of the king", *Sidecar, blog de New Left Review*, 6. 5. 2022.