Ginebra, 6 de febrero de 1[illegible]

Querido Esteban:

Aquí te mando la colaboración pedida. Excedí un poco el tema propuesto, porque me pareció que los dos aspectos de la personalidad de CRA que aquí presento están vinculados, y porque lo conocí bastante bien en los dos.

Si el texto es demasiado largo, puede suprimirse la segunda sección de las notas de clase, "Naturaleza de lo literario", que va desde el pie de la página 3 hasta el final del tercer párrafo de la página 5. En caso extremo, podrían cortarse todas las notas de clase, pero en ese caso habría que suprimir dos párrafos de mi presentación: el último de la página 1 y el primero de la página 2.

Si a alguno de ustedes les han quedado notas de clase que permitan corregir oscuridades de éstas, pues adelante. En todo caso, les pediría prestaran especial atención a la corrección de los nombres extranjeros y citas en francés y en inglés.

Y, por supuesto, me gustaría saber cuándo se va a publicar, qué más habrá en la revista, y recibir un número no bien salga.

Saludos muy cordiales a Isabel, a Lisa and husband, y para ti un abrazo:

Mario

Dtrpsí: haría falta quizá decir algo más concreto sobre la carrera de CRA como profesor, con datos que no tengo, y aludir de alguna manera a los conflictos de los últimos años.

CARLOS REAL DE AZUA, PERIODISTA, PROFESOR

Mario Trajtenberg

Era proverbial que una prueba de imprenta de Real de Azúa desbordara de correcciones. Rara vez, o nunca, pudo considerar que un texto suyo fuera definitivo. Los márgenes de Real de Azúa, como los de Balzac, eran el espacio de los cambios y los agregados; pero sus correcciones, a diferencia de las de Balzac, no manifestaban el deseo de una expresión más exacta sino el de una expresión más rica, la obsesión del matiz, el ejemplo, los escrúpulos y las reservas. En los límites de una nota al pie de página, o de párrafos que seguían comprimiéndose y alargándose hasta después de impresos, planteaba pequeñas polémicas que él mismo contestaba y resolvía.

El discurso periodístico de Real de Azúa era, por elaborarse así, de una densidad inusitada. No se trataba, para él, de imponer un punto de vista o manifestar una experiencia unívoca. El lector, si quería seguirlo, era invitado a compartir y repetir el proceso mediante el cual Real de Azúa clasificaba, jerarquizaba, descartaba y organizaba sin cesar su conocimiento. Las recurrentes y famosas "dicotomías" eran bisturís para abrirse paso en una realidad interior demasiado compleja.

Quizá por eso nunca cumplió plenamente su destino de escritor, la posteridad tendrá que aguardar con paciencia a que alguien ordene su herencia intelectual, inorgánica y difusa, los muchos papeles que contienen el discurso de Real de Azúa *in statu nascendi*.

Pero ese carácter transitorio y ramificado de su expresión era lo que hacía su mayor encanto como profesor. Formaba parte de su *eros* pedagógico. La hospitalidad para el pensamiento ajeno era del mismo signo en sus lecturas que en la relación con sus alumnos. Se trataba, en él, de dos formas de la misma amistad, que a veces iban juntas, como cuando quería comunicarnos su entusiasmo por la lectura de *La tumba sin sosiego* de Cyril Connolly o *The Quest for Corvo* de A.J.A.Symons.

Las notas que siguen fueron tomadas durante el curso de Introducción a la Estética Literaria que dictó en el Instituto de Profesores "Artigas", en 1957. No representan más que una de las diversas matérias que enseñó, son fragmentarias y seguramente están llenas de errores míos. Pero ojalá fueran, en el mejor sentido, "discutibles", y lograran revivir algo de su estilo oral.

Los grandes temas del curso: ¿Qué es lo literario? ¿Qué es la escritura? ¿Cuáles son los instrumentos de análisis y crítica? Algunas obras de sistematización que usó ese año fueron la Teoría literaria de Warren y Wellek, la Interpretación y análisis de la obra literaria de Wolfgang Kayser, la Bibliografía crítica de la nueva estilística de Helmut Hatzfeld y The armed vision de Stanley Edgar Hyman.

Acostumbrados a profesores más dogmáticos, el primer contacto con sus métodos nos causaba desconcierto. Durante varias clases, parecía que no hubiera convicciones de que aferrarse. Con cautela, con ironía, iba exponiéndonos "posibilidades" para que nuestro juicio, más que cristalizarse en opiniones, aprendiera a suscitar problemas. Esa era la "estética literaria", no la pequeña verdad de las teorías.

Por un camino de divagación aparente, Real de Azúa dejaba que hablara su memoria. A veces seguía una inspiración del momento; a veces, la divagación había cuajado ya en senderos precisos, en ~~puntos de referencia.~~ jalones para la aproximación al tema.

El "sistema" (provisorio) que nos ofrecía iba tomando forma en el trabajo de clase. Pero la verdad siempre parecía elusiva, como en The Quest for Corvo, biografía de un escritor inglés donde el lector va conociendo al protagonista al mismo tiempo que el autor a través de pistas documentales y literarias y la interrogación de testigos sobrevivientes. La revelación siempre postergada e incompleta de la personalidad de Corvo se parece a los caminos seguidos por Real de Azúa como profesor. Quizá haya que repetir el itinerario si queremos tener alguna vez su estampa "verdadera"... que será, por supuesto, una estampa provisoria, ambigua...

Fragmento de notas de clase

POESIA Y PROSA

La poesía sirve a las palabras. La prosa se sirve de las palabras (Sartre).

Planteos modernos:

1) Diferencia fundada en el uso de los medios de expresión. El ritmo es artificial y metódico en la poesía, natural en la prosa. En ambos casos, lo literario puede identificarse en el manejo deliberado de los recursos del lenguaje.

2) La fusión de los estratos (fondo y forma). La literatura es a world within the world (Stephen Spender). La prosa comporta la referencia a objetos que admiten otras palabras para nombrarlos. Cuando las palabras son insustituibles, hay poesía, Logan Pearsall Smith cita su diálogo con el profesor de Oxford, y el ejemplo propuesto:

I could not love thee, dear,
So much, loved I not honour more.

Si cambiamos la formulación (p.ej. "I couldn't be so fond of you, my dear, if I didn't care still more for my reputation"), en realidad ~~estamos diciendo~~ decimos otra cosa, no ~~diciendo~~ lo mismo de otra manera.

3) Raíces de la creación: ¿emoción o pensamiento? Middleton Murry dice que la poesía nace de una emoción abrumadora. Borges cifra la diferencia entre poesía y prosa en la expectativa distinta del lector.

4) El lenguaje en la sociedad. La prosa es patrimonio social y la poesía patrimonio individual (T.S. Eliot). La poesía crea un estilo. La literatura es un "albaceazgo" de los medios de expresión creados por el escritor (Ramón Gómez de la Serna).

5) Relación entre el creador y el signo. La poesía está del lado de la pintura y la música; no trabaja con los aspectos del mundo como signos, sino como imágenes.

6) Función de la escritura. En general, la prosa obedece a una necesidad de comunicación y la poesía a una necesidad de expresión.

(Faltan notas sobre la estética de Croce).

NATURALEZA DE LO LITERARIO

Definición de Alfonso Reyes en El deslinde (1944): La literatura es una actividad teórica, un paraloquio de configuración semántico-poética.

Desarrollo de esta definición en seis etapas:

1) Se aclara el concepto de literatura con referencia a su pureza de sentido. En las formas puras (drama, novela, poema), la expresión se agota en sí misma. En las formas ancilares (sermón, historia, biografía), la expresión es vehículo de otra cosa. La literatura es pura en cuanto expresa al hombre como tal.

Las formas ancilares se caracterizan por la coexistencia de elementos: el préstamo de lo literario a lo no-literario, el empréstito de lo no literario a lo literario. Este último es el más frecuente, pues nada escapa a la temática de la literatura. Ejemplo de préstamo poético: De natura rerum de Lucrecio. Ejemplo de préstamo semántico: un estudio criminológico sobre Dostoievski. Ejemplo de empréstito poético (esporádico): el prosaísmo. Ejemplo de empréstito semántico: la novela científica.

2) Recordar la distinción de Aristóteles entre las funciones práctica, contemplativa y teórica. La literatura se basa en la facultad de hablar y por lo tanto es una función teórica. Otras funciones teóricas la historia, que registra hechos, la ciencia, que formula leyes. La literatura crea fantasías. Todas las funciones teóricas se contaminan mutuamente.

3) Cuantificación. La historia registra hechos únicos, la ciencia formula leyes generales; la literatura es una expresión simbólica de lo superabundante. Los grandes personajes asumen vicariamente el excedente de los tipos humanos.

4) Cualificación. a) En cuanto a la esencia del suceder: la historia registra un suceder efímero, la ciencia un suceder permanente; la literatura registra lo universal en lo singular. El atavío verbal subraya la intención ficticia. b) En cuando a las relaciones lógicas (causa, espacio, tiempo): la ficción se basa en la suspensión voluntaria del descreimiento.

5) Humanización. La literatura lo antropomorfiza todo.

6) Deslinde poético. El sello de lo literario es la suma de comunicación y expresión. Exige una integración, también, entre la afectividad y el concepto. La definen sus fines.

De modo general, la literatura pone en juego tres mecanismos: el comunicativo (intelectual), el acústico (fonético) y el expresivo. 1) Comunicabilidad esencial. La literatura "para sí misma" es autoerotismo. 2) Cristalización en la palabra insustituible. 3) "Eficacia afectiva, de ajuste a la vez estético y psicológico".

En su uso cotidiano, el lenguaje es coloquio. Es paraloquio en su uso literario, que conjuga lo semántico y lo poético. La presencia de los dos elementos puede medirse en una escala que va de la indiferencia hasta la rigidez.

El paraloquio no literario es ciencia. En el paraloquio literario advertimos un desajuste entre la palabra y los entes (imagen y concepto) que da origen a la estilística, un desajuste entre lo psicológico y lo gramatical que da origen a la psicología literaria, y un desajuste entre lo personal y lo social que da origen a la sociología literaria.

La "ciencia literaria" fue hasta fines del siglo XVIII preceptiva. Sainte-Beuve, De Sanctis, Arnold, plantean una nueva problemática desde fuera del hecho literario en sí: ángulo biográfico, ángulo social.

POR QUÉ SE ESCRIBE

"... pour plaire et toucher" (Racine).

"... pour être lu en 1935" (Stendhal).

"... pour mettre de l'ordre dans le désordre sentimental, parce qu'on a de l'oreille et parce qu'on sait français" (Léon-Paul Fargue).

porque"el hombre que lo desvela
una pena estrordinaria,
como la ave solitaria
con el cantar se consuela" (José Hernández).

Charles du Bos: la literatura es encuentro de dos almas, con prescindencia de lo social. En la obra literaria se siente el sonido del alma de un escritor, y este es su fin: expresionista, estético, más allá de los valores fónicos, formales.

Subjetivismo: no alcanza con el escritor. La obra existe en tanto es leída.

Sartre (¿Qué es la literatura?): ¿Qué es escribir? El planteo de Sartre es metaliterario: ser escritor no es decir ciertas cosas, aunque se es escritor "pour avoir choisi de les avoir dites d'une certaine manière". Sartre quita especificidad al escribir, porque lo considera aspecto de una actividad más amplia.

¿Para quién se escribe? No para la eternidad sino para hombres situados, "à qui on ne doit tout expliquer".

¿Por qué se escribe? Marx-Feuerbach: para vencer la alienación es necesaria cierta actitud moral. Sartre: comprometerse en el destino

de los demás. El tránsito de la gratuidad al compromiso es típico de la literatura actual.

El escritor puede, con todo, velar, disimular su compromiso. Los "realistas" del siglo XIX querían llegar a la realidad a través de la contemplación. Pero no hay una visión neutralista: la "literatura comprometida" es una literatura activa.

Las otras artes no participan de esta condición, por utilizar los signos más en su pureza.

Dicotomías de la creación literaria:

inmediatez-reposo: "Nous sommes ici-bas pour reposer le temps, pour le racheter". Coleridge: "recollection in tranquillity". Goethe: la poesía es recreación de circunstancias que han reposado en el alma.

felicidad-dolor. El arte como consuelo (Flaubert).

inconsciencia-lucidez (Poe, exégesis del "Cuervo"). No hay antítesis; las etapas son sucesivas.

sequedad-fertilidad (Baudelaire).

oficio (móvil obligatorio, utilitario) - necesidad (presión interior. Cf. el Diario de Gide.

Ver la parábola de Claudel sobre el animus (espíritu) que tiraniza al anima (alma).

La vieja retórica tiene una concepción normativa de la creación. Cf. Albalat: 1) invención (encontrar); 2) disposición (arreglar); 3) elocución (expresar). Max de Soir: 1) arrobamiento; 2) concepción; 3) boceto; 4) ejecución. Braibant: pasividad (consentimiento). Luego: 1) jaillissement de la source; 2) maturation; 3) mise en oeuvre.

(Las clases siguientes desarrollaron el estudio de los medios de expresión literaria: la sonoridad, las figuras ~~retóricas.~~)