

<https://doi.org/10.29393/At412-46DPJL10046>

Los domingos del profesor, de ENRIQUE ANDERSON IMBERT. *Ensayos*. México: Editorial Cultura, 1965. (Biblioteca del Nuevo Mundo, 2). xxvii + 170 pp.

HACE veinte años publicó Enrique Anderson Imbert un pequeño libro, que es hoy casi una rareza bibliográfica. Se titula *Ensayos*. En él encontramos, entre otras páginas, unas dedicadas a desentrañar el sentido de esa difícil, escurridiza función literaria, el ensayo. El autor lo define como un acto de poetización que se cumple con la inteligencia: excelente definición, entre tantas que buscan la costumbre y la obligación pedagógicas.

Ahora, en la plenitud de su madurez, catedrático en Harvard, autor de veinte libros, el escritor argentino da a luz una nueva serie de ensayos. Un libro "dominical", en el sentido de que leerlo es una especie de fiesta intelectual. Hijo de ocios que el autor da a su espíritu, se titula, precisamente, *Los domingos del profesor*. La alusión al Levítico —reposarás en el séptimo día— del libro de quien es, también, un investigador riguroso, alude a su tarea infatigable, sin vacación. Y en él, de nuevo, nos encontramos con alguna inquietud en torno al ensayo. Que no se nos escape esto: el primer trabajo del volumen, breve, de dimensión lírica —como los cuentos que Anderson Imbert escribe— lleva este título: "¿Quién fue el padre del ensayo?".

Cuestión debatida: ¿Montaigne o Bacon? ¿O mucho antes, siglos antes? Lo cierto es que uno y otro, Bacon y Montaigne, a fines del siglo xvi, le dan al ensayo una categoría, un alcance que son los modernos, en el buen sentido. Publica Montaigne los suyos en 1580, y Bacon sus *Essays* poco después, en 1597. Anderson Imbert compara dos ensayos de estos autores. Dos ensayos sobre el mismo asunto: la amistad. Para llegar a la conclusión de que son, los autores, incomparables.

Y entonces, este hallazgo de exégesis aguda y puntual. Y de gracia, filón más escaso:

Si (...) nos imagináramos el nacimiento del género *Ensayo*, no diríamos que Montaigne fue el padre. Más bien, la madre. El padre fue

Bacon. Montaigne le dio el ser y el nombre, lo acunó en sus brazos, lo crió en su pecho, por el costado del corazón, le enseñó a andar y a hacerse hombre. Desde entonces hasta hoy cada vez que alguien se encuentra con el Ensayo exclama: "¡La viva imagen de Montaigne!". Afortunadamente para la literatura, el Ensayo salió a la madre (pp. 2-3).

Bacon, en cambio —el padre—, supo que había nacido el ensayo. No siguió interesado en él. Ni lo quería demasiado. Así, el ensayo no siguió las huellas que él le impuso. Luego: "La gratitud, a la madre, que le consagró, exclusivamente, toda su vida" (p. 3).

El anterior es un ejemplo de los ensayos que presenta Anderson Imbert en esta nueva serie. Hay muchos otros, ciertamente, graves o ligeros: el Greco, la unidad hispanoamericana, el problema de las influencias artísticas, la estética de Alejandro Korn, lo cursi, el género artístico de la conferencia, un penetrante análisis de *Don Gil de las Calzas Verdes*, a la altura de lo que merece la comedia de Tirso, en su exacta geometría escénica, tocada sin daño por el dedo del ensayista.

Abramos otra pequeña unidad ensayística. Toca un tema igualmente debatido: "El realismo en la novela". Nos dice el autor:

Una novela realista es el resultado de la voluntad de reproducir, lo más exactamente posible, las cosas que nos rodean. Su fórmula estética podría ser ésta: el mundo tal como es. Lo malo es que nadie sabe cómo es el mundo. Seamos modestos y cambiemos la fórmula así: el mundo tal como creemos que es. La voluntad de describir de manera que cualquier hijo de vecino reconozca lo descrito lleva a elegir perspectivas ordinarias desde las que se vean objetos también ordinarios. En otras palabras: el novelista con aspiraciones al realismo debe plantarse en medio de la vida cotidiana y observar con ojos normales desde la altura de un hombre del montón. Su gusto está en que lo tomen por un testigo prescindible. Nos hace creer que todos vemos lo que él y, por lo tanto, que cualquiera, con un poco de oficio, podría escribir así. Presume al revés, despersonalizándose. Y su única fuerza creadora consiste, al parecer, en la capacidad de duplicar (¿superfluamente?) la imagen del mundo. De aquí que, cada vez que se quiere definir la novela realista, se recurre a la misma metáfora: es un espejo liso en el que se refleja el paisaje natural, social, humano... (p. 5).

En su teorización sobre el realismo en la novela, toca el autor varias llagas vivas. Desmenuza lugares comunes. No hay asunto más maltratado y mal tratado, por ejemplo, que el del realismo español. ¿Cuál es, el "realismo" de *La Celestina*, el "realismo" del *Lazarillo*, el "realismo" del *Quijote*? ¿Se trata de una mera y certificada visión de lo objetual y de

aquello que tiene bulto, superficie y volumen? Erraríamos, al pensar que es eso. Esas obras marcan la apertura hacia una forma de realismo que devora y consume superficies. Ese es el realismo que verdaderamente inquieta a los novelistas modernos. Un Dostoiewsky, en el siglo pasado. Un Sábato, como ejemplo hispánico de hoy. La parcela de la realidad que a estos artistas les desvela no es la que todos ven. Ni la que todos pueden ver o descifrar. Es una forma de realismo abisal, pero no de los precipicios y recovecos de la naturaleza que cautiva y esclaviza —*La vorágine*, aunque en ésta, hay un marcado interés por el delirio, la pesadilla que se sufre despierto, o la alucinación—. Se trata de otro estrato de realidad, de un corte más profundo en su tronco inabarcable:

Porque todo es real. Reales son las telarañas de la imaginación. Real es el ensueño. Reales son las percepciones morbosas. Sin embargo, las gentes no llaman realistas a las novelas que se hacen cargo de esa íntima estofa (p. 7).

En el mismo ensayo, Anderson Imbert se refiere al compromiso en la novela, a las ficciones llamadas “neonaturalistas”, aquellas que cumplen una verdadera inmersión espeleológica en precipicios morales. El lector va pasando de “antro en antro (las retrospectivas contribuyen a dar esa sensación de galerías profundas comunicadas entre sí) y ve extraños paisajes subterráneos, subsociales, subhumanos” (pp. 9-10). Y, por último, una mirada al realismo en las novelas femeninas: el ejemplo tomado es el de condesa Pardo Bazán: “doña Emilia era, después de todo, mujer y, a pesar de que su descripción de los sexos coincide con las convenciones novelísticas de su tiempo (...) su íntima condición de mujer le inspira frases que un hombre no escribiría” (p. 11).

Bajo el título “Amado Alonso y el Modernismo” (pp. 121-125) encontramos un breve trabajo que es algo más que un homenaje al eminente investigador español. Anderson Imbert da a la publicidad una carta de Alonso, recibida con motivo de la aparición, en 1942, de su libro *Tres novelas de Payró con pícaros en tres miras* (1942). La carta es muy importante para completar el conocimiento de las ideas del escritor español sobre el modernismo hispanoamericano. Y aunque el destino inicial de estas ideas fue el mundo privado de la correspondencia, Anderson Imbert ha creído hacer un servicio a los estudiosos de este capítulo literario dándola a conocer. Tiene razón.

Ante la debatida cuestión de la búsqueda de originalidad en los escritores del modernismo, que, como señaló hace años Salinas a propósito de Darío, suelen desplazarse en un mundo de “experiencias de culturas” (de acuerdo con ideas de Friedrich Gundolf¹), opinó Alonso:

¹Esta idea es desarrollada por Gundolf en la introducción de su *Goethe*, Berlín: G. Bondi, 1917.

Sin duda, la busca de la originalidad es lo mejor en todo esfuerzo poético; pero ¿de veras es lo esencial del Modernismo? Creo que la inmensa mayoría de los modernistas nunca buscaron su originalidad, sino adornarse con la recién descubierta de los franceses. Rubén es la más ilustre víctima de su brillo extranjerista. Tapó su propia originalidad, su pepita de oro puro, con la maestría y el virtuosismo de las escuelas francesas. Fue el gran maestro a costa de su originalidad" (p. 122).

Alonso señala, en la misma carta, la condición de temas-estímulos que tenían los poemas, imitables, de *Prosas profanas*. Después de este libro, Darío asciende más y más. O desciende. Profundiza y hurga en grandes problemas. Se convierte en inimitable, porque ahora poetiza "los sueños del corazón (...): en su melancolía y terror está lo original, y eso es inimitable". Se pueden imitar, en cambio: "lo perteneciente al dominio de la fantasía y del intelecto, los temas y evocaciones, los procedimientos ornamentales y el gozo de la expresión" (p. 123). Darío, en suma, "tuvo una potencia artística mayor que sus coetáneos y la aplicó sistemáticamente a implantar novedades y a llevar los procedimientos implantados a una espléndida perfección" (ibídem).

Se inspiraban en el arte y sus productos, más que en la vida, suele decirse de los modernistas y del 'clima' libresco en que se movían. He aquí el juicio de Alonso:

¡Pero si Rubén pasó por la vida —y justamente por su voluntad artística— sin ver directamente cosa alguna, sino ya elaborada por el arte! ¡Si toda su poesía es *re-elaboración*! Una querindonga uruguaya se le convierte —si ha de hacer versos— en una Margarita Gautier; y, siendo robusta, la tiene que tratar literariamente de tisis. Sus joyas, sus placeres, sus mujeres, ¡hasta su sol!, son cosas que ya están en el ordenado mundo del arte cuando él se pone a poetizarlas. Las toma de ahí, parte de ahí (p. 124).

Fuera de todo esto, mucho más. El libro de Anderson Imbert es, tras cada página, una sorpresa. Y cuando uno lee *Los domingos del profesor*, si la conoce, vuelve a recordar la certera aproximación al ensayo, contenida en la obra de hace veinte años. Anderson Imbert dio más que una definición, pues se nos aparece como un programa intelectual, al que se ha atendido, con rara fidelidad: "La nobilísima función del ensayo consiste en poetizar en prosa el ejercicio pleno de la inteligencia y la fantasía del escritor".

Leer a Anderson Imbert —el cuentista, el investigador, el ensayista— es siempre una experiencia valiosa. En las páginas de *Los domingos del profesor* encontramos unos treinta disparos a blancos distintos. Glosando un título de la obra primigenia de Anderson Imbert —*La flecha en el aire*—,

diríamos que siempre, casi siempre, da, con poética exactitud, en el blanco que busca.

JUAN LOVELUCK

La frustración del novelista Jaime Mendoza y otros Ensayos, de GUILLERMO LORA (*Crítica irreverente*). La Paz: Talleres de Editorial "16 de julio", Ltda., 1964 (126 pp.)

EL MOVIMIENTO literario —creación y análisis— que se origina en Bolivia es, por lo general, de difícil acceso aun para el más paciente cazador de libros. A la sabida condición de mediterraneidad de la nación vecina súmase, con signo negativo, un movimiento editorial más bien escaso. Es posible que nos equivoquemos y que nuestro juicio se invalide por el exiguu conocimiento que alcanzamos de un proceso literario que no suele traspasar sus límites nacionales. Enfrentamos una condición deplorable en el avance de nuestras literaturas, digna de tratarse en la solución práctica más que en el lamento de sus limitaciones: los libros de edición hispanoamericana —con la excepción de los producidos en México y Buenos Aires— tienen una más que restringida circulación. Es éste un problema cuyas consecuencias, proyectadas largamente en el desconocimiento de las letras iberoamericanas, requiere pronto de algunas soluciones que vayan más allá de las ensayadas hasta ahora.

Empieza Guillermo Lora, en la introducción de su libro, por presentar varias limitaciones de la crítica literaria boliviana. No todos son, en verdad, asuntos de marco nacional; pueden extenderse al caso de otras literaturas que sufren de parecidas dolencias. Como se trata de una "crítica irreverente", la idea inicial es la siguiente: "se puede decir, de un modo general, que en Bolivia está ausente la verdadera crítica literaria", o no tiene hoy los alcances que le dieron Moreno, Vaca Guzmán, Oblitas o Medinaceli. El autor dirige sus fuegos contra varios frentes y remece los pedestales de muchas figuras acostumbradas al incienso de las consagraciones. La actitud desconfiada de Lora frente a la crítica literaria de su país corresponde, asimismo, a un fenómeno continental que, después de 1950, se puede señalar tanto en la revisión de los creadores como en la que afecta a quienes cumplen una función estimativa. Actitud, por otra parte, necesaria frente a los ídolos nocivos. En el caso de Chile, por ejemplo, no puede desconocerse lo que Fernando Alegría anota en un reciente estudio aparecido en Caracas en torno a los nuevos novelistas nacionales: cierto sector de la crítica chilena enjuicia a nuevos y novísimos con esquemas analíticos pensados y utilizados con mejores frutos cuando se trataba de contemporáneos de la generación del 98 o de "centenaristas" hispanoamericanos. No se puede aplicar a una novela de José Donoso o de Jorge Edwards los esquemas críticos que sirvieron para justipreciar a Pedro Prado o Mariano Latorre, hace cuarenta años. Los nuevos escritores necesitan de la observación que tome en cuenta, sin exagerarlo, su ámbito de formación, las preferencias de sus lecturas, su esquema de sensibilidad.