

evaluación literaria (la propia ciencia estética, si se trata de una ciencia, también se vale de impresiones) para preservar la integridad de la lectura interna o intrínseca de los textos, sostenidos sólo por el *close reading* patrocinado por esta nueva crítica. Lo que, dígase al pasar, no es incompatible con el régimen de la estilística, ya conocido por entonces, principalmente en su versión española (Dámaso Alonso, Carlos Bousoño). Pero el *close reading*, la lectura cerrada de un texto, sin ventanas hacia la psicología, la sociología y la historia, orilló un nuevo dogmatismo formalista, riesgo atenuado, en Euríalo Cannabrava, por la admisión de la pluralidad del arte como lenguaje.

Filósofo de extracción analítica que bregaba por un reconocimiento neopositivista de la ciencia (cf. sus *Elementos de metodología científica*) como único patrón cognoscitivo legitimable y legitimador, Cannabrava nos mostró en su *Estética da crítica* (1963) que Afrânio Coutinho tomaba como científico su propio juicio estético, el que para Kant carecía de concepto en tanto juicio de gusto. Entonces, tal juicio que, condicionado por factores personales, no se integra en el discurso científico, es plurivalente, como plural es el lenguaje del arte. Así, los enunciados de la crítica, aunque pertenezcan a la misma familia de los juicios estéticos, sólo tienen un alcance probabilístico.

La movilidad y parcialidad de los métodos, así como su mutua complementación, para que los aspectos constitutivos de la obra puedan ser aprehendidos correlativamente, me parecen ser los rasgos distintivos del pensamiento de Antonio Candido como crítico. Desde las impresiones, que no pueden ser eliminadas en este móvil dominio de los juicios, como también lo vio otro crítico más joven, Davi Arrigucci Jr («Movimentos de um leitor», en *Dentro do texto, dentro da vida*, Companhia das Letras, São Paulo, 1992, p. 181), escribiendo a propósito del mismo Candido, hasta los detalles compositivos de la obra, confluyentes en la totalidad de su mundo —todo interesa al crítico, en tanto aprovecha la recuperación de la realidad viva que el texto proporciona al lector. Esa realidad viva, «el resultado más tangible del trabajo de escribir» es lo que el crítico no debe perder de vista, «aunque le toque investigar, sobre todo, los recursos utilizados para crear la impresión de verdad. De hecho, una de las ambiciones del crítico es mostrar cómo el dispositivo del escritor se construye a partir del mundo y genera un mundo nuevo, cuyas leyes permiten sentir mejor la realidad originaria. Si consigue realizar esta ambición, podrá superar el bache entre lo social y lo estético o entre lo psicológico y lo estético, mediante un esfuerzo más hondo de comprensión del proceso que genera la singularidad del texto» (Antonio Candido: *O discurso e a cidade*, Duas Cidades, São Paulo, 1993, pp. 9-10).

La ambición de Antonio Candido como crítico sobrepasa la escala de la aplicación del mero método sociológico; utilizando ante todo un enfoque sociohistórico, atento a lo social y a lo psicológico cuanto a lo estético, publicó en 1959 *Formação da literatura brasileira*, libro a la vez de crítica y de historia. En verdad, Candido ambicionaba superar el bache entre lo estético y lo histórico.

El gran problema que afronta el historiador de la literatura es organizar en un conjunto coherente la sucesión de fenómenos calificados de literarios en su época, o que él mismo califica de literarios, y que son obras o textos que poseen calidades poéticas o estéticas. El historiador no puede prosperar en tal terreno temporal sin que sus elecciones no sean también las de un crítico. Es lo que recordaba João Alexandre Barbosa en 1962, considerando a la luz de su *História da literatura e literatura brasileira* (comunicación al II Congreso Brasileiro de Crítica e História Literária, Assis SP, 1962) los problemas de la historiografía literaria identificados por René Welleck. ¿Cómo insertar las obras en el curso de la historia, que trasciende a la literatura, sin recurrir, a cada paso, a la mediación del crítico?

*Formação da literatura brasileira* de Antonio Candido intentó resolver ese problema uniendo los dos papeles, con la convicción de que la literatura nacional aparece cuando se puede, como ocurre en el período arcádico, identificar una correlación entre obras y lectores, conformando un sistema simbólico predispuesto a convertirse en tradición. Al afirmar esta correlación, el conocimiento histórico incorpora la estética y ésta, a la historia, de tal modo que la dimensión social se da como un factor del arte.

Puesto que la crítica exige al lenguaje artísticamente elaborado un juicio explícito sobre un objeto implícito, no sería descaminado concebir, como lo hizo Wilson Martins en su comunicación al citado II Congreso Brasileño de Historia y Crítica Literaria (1962) que dicho juicio sólo se fundamenta en los distintos métodos conocidos, culminando en una síntesis histórica «que vea la literatura encuadrada en su nación propia, su civilización y su momento histórico» (cf, Wilson Martins: «A crítica como síntese», en los anales del citado congreso, p. 147). La influencia de Sylvio Romero y de Taine, como se advierte en la terminología de Martins, sigue en pie.

De nuevo se acercaron, en consecuencia, la vertiente de la historia literaria y la vertiente de la crítica, aproximación confirmada por *Literatura no Brasil* (1986), historia literaria en varios tomos y a cargo de diversos autores, bajo la dirección de Afrânio Coutinho, no siempre lograda en su pretensión de mantener la primacía de lo estético sobre lo histórico, aproximación que ya había sido también anticipada en *História da literatura brasileira* escrita mucho antes, en 1940, por Nelson Werneck Sodré

siguiendo una metodología estrictamente marxista. En la crítica, el paladín de esa tendencia, siguiendo la línea de Plejánov, fue Astrogildo Pereira, especialmente en sus ensayos sobre Machado de Assis. Sólo en años posteriores flexibilizó su dogmatismo con *Os marxistas e a arte*, breve estudio histórico-crítico de algunas tendencias de la estética marxista de Leandro Konder (1969), por la relativa flexibilidad del realismo de Lukács. que Roberto Schwarz (*A sereia e o desconfiado*, 1965) utilizó y cuyas limitaciones apuntó Luiz Costa Lima en *Por que literatura* (1966).

Pero la crítica, que ya había ganado un talante humanista y ensayístico, a contar desde los ensayos de Alexandre Eulalio —el más notable de los cuales es *O ensaio literário no Brasil*, 1962 y en los estudios de Augusto Meyer (*A forma secreta*, 1965), uno de los cuales, a propósito de Machado de Assis, llamó la atención del vivacísimo Agripino Grieco, fierabrás letrado todavía en la presidencia honoraria del tribunal literario—, la crítica, como decía, diversificada en diversos dominios teóricos, era, o bien sintética, en la acepción de Martins, o formalista, como respuesta al llamado formalismo ruso, apoyada en la lingüística de Jakobson, entonces de gran predicamento, y también en el estructuralismo francés, o bien histórico-sociológica, escasamente psicológica y difusamente psicoanalítica, una vez asimilada la semiótica (la obra como articulación y comunicación de signos) y la hermenéutica (la obra como transmisión histórica de sentido a través del lector), la diferencia freudiana entre contenido manifiesto y contenido latente explicada en *La interpretación de los sueños*, la diferencia textual entre lo expreso y lo subyacente o sobreentendido. Esa diversidad de dominios, que se manifestó en el citado congreso, se vería enriquecida por la modélica comunicación de Anatol Rosenfeld sobre la estética fenomenológica en alemán de Roman Ingarden, que suscitó el correspondiente método de análisis de la obra literaria —no sólo explicativo y evaluador, sino descriptivo de sus componentes, organizados en niveles, estratos o capas superpuestas de lenguaje, desde las células sonoras inferiores o básicas hasta las ideas metafísicas manifestadas en el nivel superior— que es aplicable a la poesía, la ficción y el drama.

Pero ni la crítica sintética, ni la esteticista, ni la formalista, ni siquiera la estructuralista y la fenomenológica, puesta en práctica por Rosenfeld en el campo del teatro y por Maria Luisa Ramos en la poesía con su *Fenomenologia da obra literária* (1960), tuvieron el éxito de la denominada crítica sociohistórica —éxito medido por su positiva reacción ante las nuevas corrientes literarias— las novelísticas de Guimarães Rosa y Clarice Lispector, y la poética de Cabral de Melo, sobre las que versaron los estudios de primera recepción debidos a Antonio Candido, Roberto Schwarz y Luiz

Costa Lima, sea por su extraordinaria continuidad casi hasta los inicios de la década de los noventa, retomada por *História concisa da literatura brasileira* (1974) de Alfredo Bosi, por Flavio Loureiro Chaves en su ensayo sobre las novelas de Erico Verissimo (1970) y sobre las relaciones más generales entre lo histórico y lo literario (1988) y antes por José Guilherme Merquior, en notables ensayos demolidores de la arrogancia dogmática del formalismo –expresión con la cual se designa el estudio de los exclusivos procedimientos constructivos del texto– contra la cual ya se insurgió en 1965, en *Viola d'amore*, señalando la insuficiencia del criterio estético, el hoy injustamente olvidado Franklin de Oliveira. Hasta los poetas críticos de estirpe concretista, al concluir la crisis del verso y la necesidad de superarlo por la relación entre la sociedad industrial y la poesía, recurrieron, si no a un método, al menos a una perspectiva sociohistórica.

La fase de las respuestas ciertas y metodológicas fue también la de un retorno y una recusación de la estética –retorno en Merquior, recusación en Costa Lima, en su segunda manera, para diferenciarla de la primera, la de *Por que literatura*. En los dos el ensayismo crítico sigue el camino de la indagación histórica, sociológica y política, comprometiendo el conjunto de la cultura en el conocimiento de la literatura, del arte en general y el movimiento de las ideas, particularmente en el Brasil. El vínculo es el recuperado concepto clásico de *mimesis*, el aprovechamiento del método de Lévi-Strauss –en *Estruturalismo e teoria da literatura* (1973) de Costa Lima y en *A estética de Lévi-Strauss* (1975) de Merquior–, y la específica caracterización de la literatura brasileña y extranjera modernas por ambos.

La Escuela de Frankfurt, sea con la dialéctica de la Ilustración de Adorno y Horkheimer, sea con las alegorías del conceptuoso Walter Benjamin, sirve al segundo para profundizar en la modernidad literaria y artística, acompañada ésta por la interiorización de lo negativo, su reacción ante la sociedad industrial, que le marcará el estilo, y que es donde reside la fuerza de las tendencias posrománticas; la identidad estética de las obras cargaría, por eso mismo, el *pathos* de la crítica de la cultura (relaciones entre arte y sociedad en Marcuse, Benjamin y Adorno). Pero el autor anima su investigación con otros ingredientes: la iconología de Panofsky, la estética semiótica de Mukarovsky, convencido de que los signos en el arte y en especial en el lenguaje literario, no son intransitivos (*Formalismo e tradição moderna*, 1974). La semiótica es también una sintomatología; los signos en función artística revelan unas estructuras inconscientes de la cultura y la sociedad. Son tales estructuras, piensa Costa Lima, las que interfieren en los juicios estéticos, comprometidos con un sistema de representación social y, por lo mismo, inhabilitados para que se los pueda tomar, en