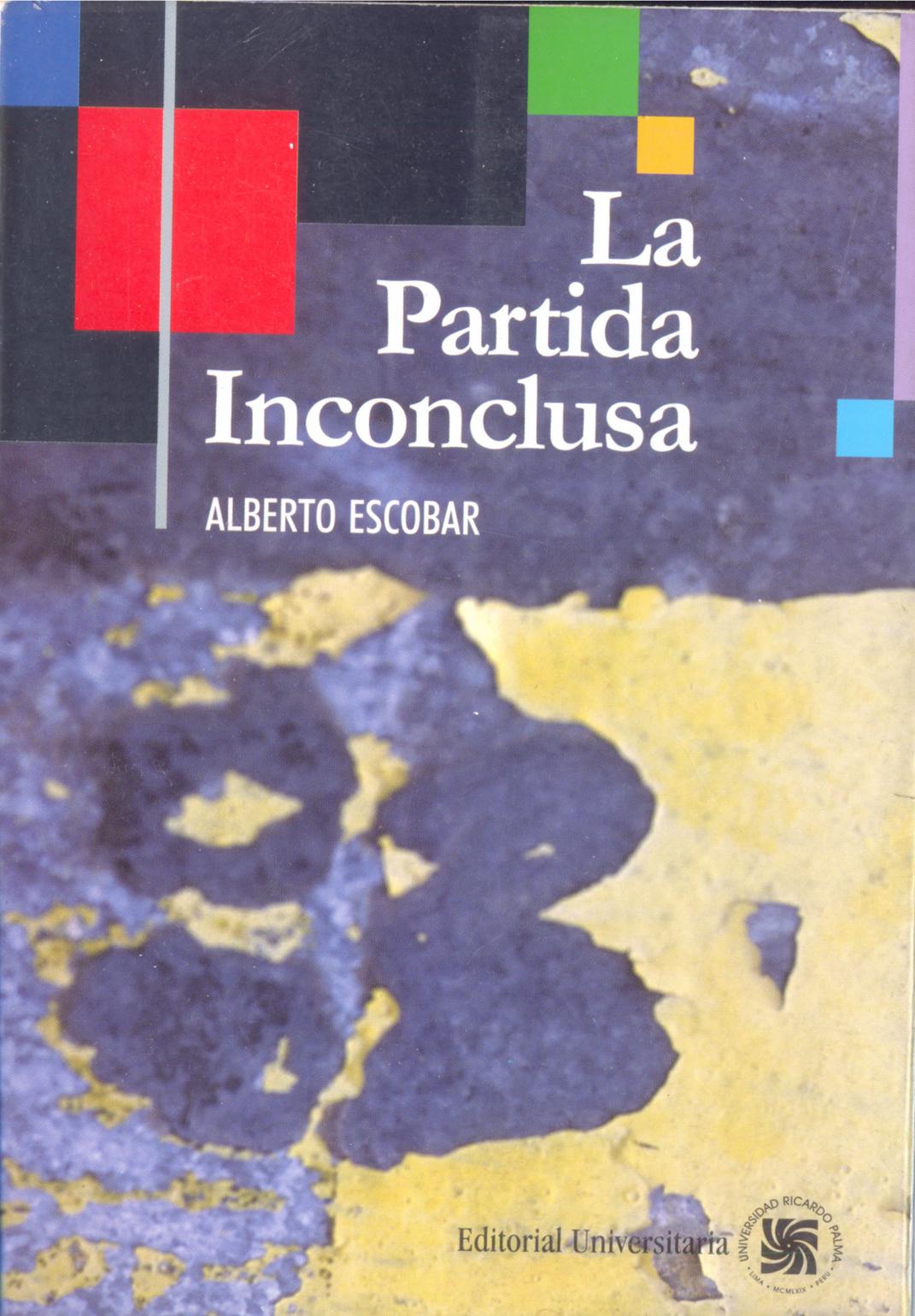


La Partida Inconclusa

ALBERTO ESCOBAR

Editorial Universitaria





La Partida Inconclusa

ALBERTO ESCOBAR

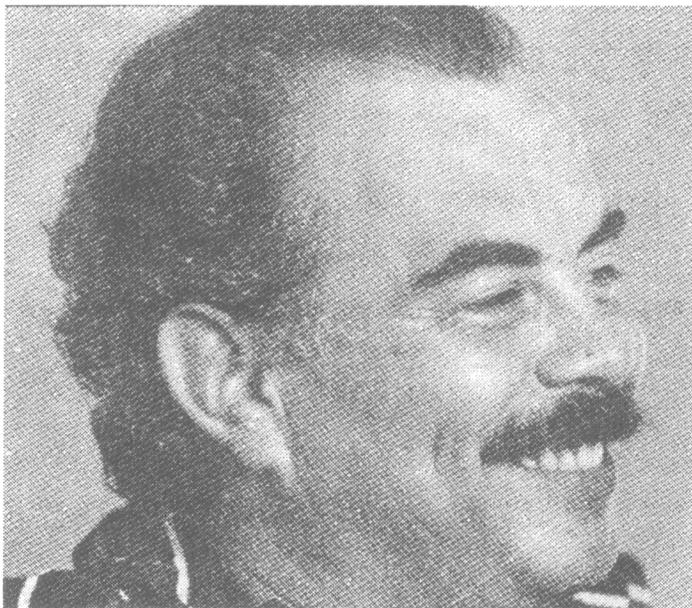
Editorial Universitaria



La reedición de *La partida inconclusa* es sin lugar a dudas una muestra palpable de la vigencia y del aporte de Escobar al análisis e interpretación de la obra literaria. El propósito de señalar el derrotero para una recta lectura literaria, no le hace caer en los extremos del inmanentismo o trascendentalismo comunes, ya que nos conduce con sobriedad, cautela y sencillez al crucero de cómo disfrutar el territorio y los confines del texto literario. En este libro hay una notable alianza de las finezas y vocaciones de filólogo, lingüista, crítico, educador y poeta que Escobar encarnó.

ALBERTO ESCOBAR (1929-2000) es el crítico literario más influyente que ha tenido la literatura peruana desde mediados del siglo XX. Su contribución a los estudios filológicos y lingüísticos en el Perú también es notable. El magisterio desarrollado en las aulas de la Universidad Nacional de San Marcos (de la que fue Decano y Vicerrector) dio como fruto libros notables como el que ahora reeditamos, en justo homenaje a un impecable estudioso de nuestras letras. Nuestra Casa de Estudios reeditó en el 2002 su opúsculo *Ricardo Palma*. Su obra edita es amplia de la que señalaremos los títulos más destacados: *La narración en el Perú*, *Patio de Letras*, *Antología de la poesía peruana*, *Lenguaje y discriminación social en América Latina*, *El reto del multilingüismo en el Perú*, *Como leer a Vallejo*, *Perú ¿país bilingüe?*, *Variaciones sociolingüística del castellano en el Perú*, *El imaginario nacional: Moro-Westphalen-Arguedas: una formación literaria*, *La serpiente de oro o el río de la vida*.

LA PARTIDA INCONCLUSA



Alberto Escobar

La partida inconclusa
o la lectura literaria

Prólogo de David Sobrevilla



UNIVERSIDAD RICARDO PALMA
EDITORIAL UNIVERSITARIA

Lima / Perú

2003

Primera edición, 1970
Segunda edición, 1976
Tercera edición, mayo del 2003

Cubierta: Erik Chiri Jaime

Diagramación: Amelia Mesta León

La partida inconclusa o la lectura literaria

Editor: Miguel Ángel Rodríguez Rea

© Betty de Escobar

© 2003 por la Universidad Ricardo Palma /
Editorial Universitaria, Av. Benavides 5440,
Lima 33, Tlfs.275-3070 y 275-0450, anexo 284

Derechos reservados

ISBN 9972-885-23-2

Depósito Legal N° 1501012002-4541

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio total o
parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

Impreso en el Perú - Printed in Peru

*Je ne peux pas mourir Celui
qui meurt oublie*

Aragon

Contenido

Prólogo	XI
Prefacio	XXIII
1. El riesgo de la lectura	1
2. El espejo al revés	7
3. La obra como símbolo global	13
4. Unidad y unicidad	19
5. La naturaleza dialógica	27
6. De lo uno y lo vario	33
7. Lenguaje literario y lenguaje común	41
8. En pos de la estructura	51
9. Sobre la estructura y el estilo	63
10. Puertas de ingreso	69
11. Segmentación	83
12. Indicios	99
13. Estratos I y II	109
14. Estrato semántico-cultural	129
15. Composición	139
16. La simbolización trascendente	155
Epílogo	163
Bibliografía	165

Prólogo

Alberto Escobar tiene una amplia producción en las áreas creativa, filológica, de crítica literaria, lingüística y educativa. El año 1970 publicó su libro La partida inconclusa. Teoría y método de la interpretación literaria¹. Antes había escrito numerosos estudios dedicados a la filología, a la crítica literaria y a la lingüística, por lo que su libro sobre la interpretación literaria pudo apoyarse en su vasta experiencia previa. Se trata de una gran obra cuyo contenido queremos primero exponer y luego evaluar en su importancia y proyecciones.

I

La partida inconclusa consta de dieciséis capítulos, además de un prefacio y un epílogo. Lamentablemente aquí sólo podemos hacer un resumen somero de su contenido sin poder ofrecer una idea de los numerosos análisis que contiene. En el prefacio habla el autor del origen del libro en sus clases sobre teoría y método de los estudios literarios en la Universidad de San Marcos, de la organización del volumen y de los pasos del método por él desarrollados. Conforme a ellos se podría calificar su método tanto de "formalista" como de "contenutista", de "historicista" o "estructuralista", pero lo que quiere dejar en claro es que no puede respaldar un procedimiento que no sea a la vez "formal" e "histórico", que no sitúe a la lectura en la médula del arte literario y que no aspire a una comprensión cabal que aúne los actos de creación y recreación individuales y la tradición histórico-social.

Según lo expresado por el autor los dieciséis capítulos del libro pueden ser agrupados en tres partes. La primera está compuesta por los dos capítulos iniciales destinados a desmontar los prejuicios que rodean el acercamiento a la

¹ Santiago de Chile: Editorial Universitaria; ésta es la edición que emplearemos. También hay una segunda edición publicada en: Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1976.

Prólogo

Alberto Escobar tiene una amplia producción en las áreas creativa, filológica, de crítica literaria, lingüística y educativa. El año 1970 publicó su libro La partida inconclusa. Teoría y método de la interpretación literaria¹. Antes había escrito numerosos estudios dedicados a la filología, a la crítica literaria y a la lingüística, por lo que su libro sobre la interpretación literaria pudo apoyarse en su vasta experiencia previa. Se trata de una gran obra cuyo contenido queremos primero exponer y luego evaluar en su importancia y proyecciones.

I

La partida inconclusa consta de dieciséis capítulos, además de un prefacio y un epílogo. Lamentablemente aquí sólo podemos hacer un resumen somero de su contenido sin poder ofrecer una idea de los numerosos análisis que contiene. En el prefacio habla el autor del origen del libro en sus clases sobre teoría y método de los estudios literarios en la Universidad de San Marcos, de la organización del volumen y de los pasos del método por él desarrollados. Conforme a ellos se podría calificar su método tanto de "formalista" como de "contenutista", de "historicista" o "estructuralista", pero lo que quiere dejar en claro es que no puede respaldar un procedimiento que no sea a la vez "formal" e "histórico", que no sitúe a la lectura en la médula del arte literario y que no aspire a una comprensión cabal que aúne los actos de creación y recreación individuales y la tradición histórico-social.

Según lo expresado por el autor los dieciséis capítulos del libro pueden ser agrupados en tres partes. La primera está compuesta por los dos capítulos iniciales destinados a desmontar los prejuicios que rodean el acercamiento a la

¹ Santiago de Chile: Editorial Universitaria; ésta es la edición que emplearemos. También hay una segunda edición publicada en: Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1976.

obra literaria. El primero, "El riesgo de la lectura", previene contra una lectura lineal, que nos puede estrechar el margen simbólico, que es la dimensión propia de toda obra artística. Para Escobar en la lectura se recrea un texto a través de un proceso (X) que va desde la aproximación inicial al texto (A) hasta la resultante estética (Z). No habría que conceder importancia a la clasificación temática, ya que en la lectura el qué no se separa del cómo.

El capítulo segundo, "El espejo al revés", está consagrado a destruir la concepción realista y verista de la obra literaria, que limita la función de las palabras a apuntar hacia un 'objeto' o 'cosa' tangibles. La realidad literaria se organiza más bien sobre un eje interno que articula las partes configurando un orden que las trasciende. Es así como el creador devela el ser de las cosas mediante la palabra, reconstruye el mundo y lo nombra, obsequiándonos, al hacerlo, una incesante revelación de relaciones que hasta ese instante nos habían permanecido secretas y que son indestructibles en su necesidad gracias a la palabra poética. Estas relaciones contrarían el conocimiento empírico atestiguando una forma de representación de la realidad que es una hechura del lenguaje.

La segunda parte del libro se refiere a la teoría de la interpretación literaria de Escobar y comprende los capítulos terceros a noveno. "La obra como símbolo global" se titula el capítulo tercero. Para el autor la interpretación no es glosa textual ni tampoco lectura estilística. Es un conjunto de premisas teóricas que sirven de fundamento a un método riguroso, con el que se examina las grandes obras literarias modernas y contemporáneas con un tipo de estudio y análisis semejante al que la filología consagró a las obras antiguas. No hay en aquellas mayores problemas de limpieza textual, de modo que la tarea radica más bien en esclarecer la unidad del texto y ubicarlo en el proceso histórico en el que los libros están insertos. De lo que se trata es de apreciar el sentido de la obra como un símbolo unificado y englobante, para lo que es necesario esclarecer todas las conexiones internas del texto.

El cuarto capítulo se llama "Unidad y unicidad" y en él Escobar manifiesta que, ya que la literatura es lenguaje, es fundamental la lectura que

defina al lector. Su nexos con el texto es un acto lingüístico. La lectura debe ser solícita y cordial. La obra literaria es unitaria y no el producto de un ensamblaje. De allí el peligro de realizar una crítica impresionista. Una obra debe ser observada permanentemente como un contexto en acción. Su significado emana de la solidaridad e interdependencia inalienables de las "partes" integradas en un "sistema" diferenciado. La fuerza y dinámica que recorre el texto se apoyan sobre un complejo mecanismo. De otro lado, una obra es un producto de ciertas elecciones, de cómo incorpora la tradición y lee su tiempo, y es también una impronta que la individualiza concediéndole un rango expresivo particular. Para poder captar la unicidad de la obra no cabe formular una plantilla sino tratar de aprehender lo que la obra literaria es, sin olvidar su naturaleza contextual.

Clave es el capítulo quinto sobre "La naturaleza dialógica" de la obra literaria. Ella consiste en primer lugar en un diálogo lingüístico entre creador y lector, que advierte a través del "estilo" del autor cuál es su impronta individual recreadora del lenguaje, aunque el escritor no tenga la facultad de crearlo totalmente —ya que por definición el sistema lingüístico es algo social y que le es previo. Pero la obra literaria constituye a la vez un diálogo cultural y otro temporal e histórico: es la suma de valores potenciales concretados en la cultura visible y la ubicación histórica del texto. La interpretación no es sino el esfuerzo por aprehender las figuras de la dinámica del diálogo y por apreciarlas sin contrariar su sentido principal: el subyacente en la pluralidad dialógica que, superando el nivel de lo verbal y apoyándose en él constituye un lenguaje artístico mucho más rico, múltiple y sugerente.

Sigue el capítulo sexto, "De lo Uno y de lo vario", en que Escobar sostiene introductoriamente que no hay pensamiento sin lenguaje ni a la inversa, para sobre esta base atacar la inveterada confusión entre fondo y forma que asigna al primero el pensamiento y a la segunda el lenguaje. En su opinión, si fondo y forma son aspectos distintos y separables en el fenómeno lingüístico y en el estético, en el quehacer filológico no se puede ni se debe escindir dicha dicotomía; en el nivel estético: en los textos literarios van entrelazados pensamiento y lenguaje.

"Lenguaje literario y lenguaje común" es el tema del capítulo séptimo. Habitualmente se suele juzgar que aquél produce el embellecimiento o ennoblecimiento de éste. Pero lo cierto es que en la obra literaria como fenómeno estético son indiscernibles significante y significado, por lo que no cabe que el lenguaje sea literario por aproximarse a un modelo ideal que estaría fuera de sí mismo. La lectura nos descubre más bien un acontecimiento que acontece en el texto mismo y que reclama existencia no como referencia a ciertos hechos, sino como los mismos hechos. En este sentido el lenguaje literario no es tanto denotativo, sino connotativo, y en la obra literaria el texto existe sólo por lo que en él y desde él se expresa o presenta; existen por cierto grados y es en la lírica donde se da la identidad más acabada entre significado y significante. Sin embargo, es lícito admitir que en la lengua se reflejan otros rasgos; en verdad ella es el punto de encuentro entre la norma (social) del uso lingüístico y el signo (individual) de su empleo.

"En pos de la estructura" es el capítulo siguiente. Frente a la inutilidad de la dicotomía entre fondo/forma se puede postular —según Escobar— la de la forma interior/forma exterior (Hartzfeld) o la de una interioridad/representación exterior (J. Pfeiffer). La calidad de una obra literaria no reside en su "materia" o "tema" ni en sus "elementos" vistos "per se", sino en su "constelación particular". Únicamente si logramos descubrir el principio cohesionador de la forma interna y externa de una obra —que como hemos dicho no son separables— conseguiremos descifrar su semántica privativa, que pone sus detalles al servicio de una misión simbólica. La estructura de una obra literaria es el juego de relaciones entre ambas formas, que está intuitivo y preservado por una necesidad cohesiva propia del texto y que ordena los elementos dándoles una distribución particular.

La parte teórica se cierra con el noveno capítulo "Sobre la estructura y el estilo". ¿Qué separa el acontecimiento real, objetivo, vivido y experimentado de la vivencia poética transmitida mediante el texto? Siguiendo a J. Pfeiffer. Escobar cree que: 1) en el texto hay una comunicación verbal (simbólica) de ciertos rasgos esenciales de un acontecimiento, 2) la comunicación se refiere a

una específica relación de sujetos, objetos y personas, que son mencionados en el texto en un cierto orden. El significado del texto se va haciendo por una inalienable asociación de "forma" y "fondo" y adquiere una consistencia tan real que nos permite hablar de una realidad literaria, que existe sólo en virtud del texto como hecho estético, pero incorporada con él en la realidad total del mundo y del hombre. La realidad literaria está constituida por palabras dispuestas en un particular concierto. Esta distribución es el estilo. El lenguaje y la realidad objetiva en la literatura son sólo medios con los que el arte construye el mundo de la obra. De allí que al tratar de aproximarnos a ésta no basta de ningún modo "acometer uno o varios sectores de la realidad que se ha generado en el texto".

La tercera parte del libro se refiere a la metodología para interpretar la obra literaria y abarca los capítulos diez a dieciséis. El capítulo décimo trata de las "Puertas de ingreso" a la interpretación. Una, a la que privilegia Escobar, es la que se insinúa a través de los rasgos del lenguaje de la obra. Otras son el método expositivo, por el cual se examina el papel que compete al narrador; el estudio de los elementos semánticos o el de los socioculturales.

La "segmentación" de la obra literaria es considerada en el capítulo undécimo. Para el autor una lectura crítica se desplazará de manera plena de lo analítico a lo sintético, sin postular una llana descomposición o criba de elementos, procurando identificar las relaciones entre las partes y la composición entera. Las premisas teóricas escobarianas son: 1) que el plano del contenido (lo semántico) y el de la exposición (las formas lingüísticas y las técnicas) son una realidad indisoluble en la obra literaria, excepto en el plano analítico. 2) Que en el texto como un sistema unitario y estructurado nada existe en el plano del contenido, que no se manifieste en el de la expresión y a la inversa. Segmentar un texto no significa renunciar a la unitariedad de la obra; la segmentación no debe ser externa a la misma. Al intentarse la segmentación, el intérprete debe disponer de una precomprensión del texto —lo que supone el famoso "círculo hermenéutico". Para la segmentación se puede aprovechar en el caso de la poesía de las observaciones referidas a: léxico, ritmo, esquema

acentual, tipo de rima, los contrastes en la percepción de la temporalidad, de lo ordinario y lo sobrenatural, las superposiciones de imágenes, los cambios de actitud y perspectivas del "yo poético", los presupuestos culturales y entramado de la elaboración o finalidad de las figuras y los símbolos. En el caso de la narrativa, podemos beneficiar de las observaciones correspondientes. No obstante, Escobar advierte que hay obras extraordinariamente concentradas que se resisten a ser segmentadas y que hay que tomarlas en su unicidad. Para comprenderlas es importante recopilar los indicios que nos puedan guiar hacia el núcleo.

"Indicios" es precisamente el título del capítulo siguiente. Ellos nos proponen caminos a recorrer y pueden ser agrupados por una eventual coincidencia o por una semejanza evidente. Estar en posesión de los rasgos indiciarios nos brinda la posibilidad de formular una hipótesis de trabajo: un planteo que nos propone reinstalar la significación de los indicios dentro de un marco comprensivo que abarque toda la pieza, a fin de iluminar la percepción de la totalidad del texto. Totalidad y detalles coinciden al final en el relieve de una misma figuración expresiva, de una idéntica finalidad simbólica. Mas si la hipótesis es falsa la propuesta hecha no coincidirá con la organización global del texto. Aquí residiría la eficacia del círculo hermenéutico: que los detalles nos permiten orientarnos hacia el todo y éste entender el sentido funcional de los detalles. Existe más de una forma de establecer una tipología de los rasgos utilizados como indicios. Hay el nivel de representación verbal de la realidad, donde es fundamental el sistema de los medios significantes; y el de la simbolización trascendente de la realidad verbal, es decir, la estructura simbólica que emana de la obra y la trasciende. El primer nivel está formado por los estratos de la sonoridad, gramatical, semántico-cultural y el de la composición, a los que Escobar estudia en los tres capítulos siguientes (13, 14 y 15). Al segundo nivel le dedica el capítulo final (el 16).

El capítulo décimotercero examina los estratos sonoro y gramatical. El primero corresponde al estudio fonético, fonológico, métrico y rítmico. Este estrato es enormemente importante por ejemplo para distinguir entre la prosa que conjuga sus elementos sobre todo dentro del plano sintáctico— y el verso que apela en especial al metro, la rima y ciertas constantes. No debería en cambio

hacerse tanto énfasis en la separación entre prosa y poesía, ya que la oposición relevante es más bien entre lo poético y lo no poético (B. Croce). La gramática es una especie de código que permite a los usuarios cifrar los mensajes que transmiten y descifrar los que reciben. Es preciso conocerla para discernir el habla de cada escritor: su modo personal de utilizar el sistema.

El estrato semántico-cultural es estudiado en el capítulo décimocuarto. Según Escobar ni el formalismo ni la lectura ideológica de un texto agotan su significación y más bien, si son unilaterales, quebrantan la composición. En contra propugna una teoría para la que el texto existe como una realidad compuesta por elementos solidarios e interdependientes interactuantes entre sí, siendo sólo por eso el soporte de un proceso de simbolización que reposa en la organización concreta de todos los elementos estructurados. Éstos se definen en primera instancia por su función interna y no por su valor fuera del contexto. Los valores ideológicos y culturales acontecen en el texto —y como tal hay que apreciarlos— junto con otros rasgos.

El estrato de la composición es objeto del capítulo décimoquinto. La composición es el acto de la organización que distribuye los elementos a lo largo del desarrollo del texto. La literatura no es un puro juego lingüístico ni una mera búsqueda de belleza, sino que a través de su naturaleza verbal se consolida y expresa una actitud humana frente a la vida y el mundo desde la perspectiva del autor. La lectura interpretativa nos permite acceder a ella. En consecuencia es preciso encontrar al principio rector que articula la obra y más concretamente los criterios que permiten trabajar con la noción genérica (lo que pertenece al género literario) y la de individualidad (la que traduce los valores insustituibles del texto). A continuación el autor pasa revista a las nociones de género literario, las técnicas narrativas y el empleo del espacio y del tiempo, es decir, a una serie de nociones y recursos que es necesario tener en cuenta al analizar la composición de una obra. En ningún caso, aclara, se puede descomponer un texto como se descompone una maquinaria, sino que sólo de una manera muy artificial y transitoria será posible contemplar sus partes separadas, las que son instantes de la organización unitaria y dinámica que instituye la representación literaria.

El capítulo final, "La simbolización trascendente", analiza este nivel. Al integrarse las partes va surgiendo un sentido que corresponde al símbolo total que es la obra como un todo. Entre la multitud de sus aspectos significativos destaca uno dominante que equivale al pensamiento poético en el que cristaliza simbólicamente, como una plasmación, toda la realidad literaria del texto que expresa una actitud y forma de experiencia, como dijimos. Este sentido global no corresponde a la acumulación de los componentes de la obra, sino que es, frente al texto, el equivalente al valor expresivo de una construcción metafórica. Según Escobar esta versión que trasciende del texto como una imagen inefable es lo más real de la obra literaria. En la dimensión simbólica las vivencias individuales ascienden hasta transformarse en un signo del carácter humano, pero sin renegar de la constante histórica con que el artista encara la verdad objetiva para desentrañarla y rebacerla. El símbolo devela el valor esencial de la obra literaria presentándola como una experiencia unitaria y cohesionada por un pensamiento organizado verbalmente; e ilumina una porción de la realidad exterior tal como un hombre concreto —en una época y grupo social— la ha sorprendido y la transmite a otros hombres: como una forma de conocimiento que empareja la reflexión y lo imaginario. El trabajo textual nos remite a una composición histórica en la forma de cómo se integran las obras en el proceso histórico de la sociedad y de hasta qué grado son experiencias del existir individual dentro del marco comunitario. Así la historia literaria se incorpora a la historia social. De allí que mientras el primer nivel del análisis sea inmanente, este otro sea una interpretación trascendente.

En el epílogo, el autor resume su posición y concluye manifestando que la lectura de un texto convoca a una partida inconclusa, "a reiniciar cada día un diálogo que sobrevive a la muerte".

II

La partida inconclusa constituye el primer trabajo publicado sobre el tema en el Perú y una obra pionera también en América Latina, donde hacia 1970 se había escrito muy poco sobre el particular. Posteriormente sólo conocemos dos trabajos semejantes en el Perú en el área académica: las lecciones

dictadas por Enrique Ballón en la Universidad de San Marcos a partir de 1972 sobre "Teoría de la literatura" —de una orientación semiológica y gramatológica—, lecciones que han permanecido inéditas (salvo algunas partes impresas a mimeógrafo); y el muy posterior libro de Susana Reisz Teoría literaria. Una propuesta (Lima: PUC, 1986), una obra influenciada por Jakobson y Todorov, en la que curiosamente no se cita el libro de Escobar. Fuera del ambiente académico ha sido Mario Vargas Llosa quien ha elaborado una teoría de la literatura muy detallada en sus estudios sobre las novelas de caballería, la obra de García Márquez (hasta Cien años de soledad), Flaubert, la novelística contemporánea, las narraciones de Arguedas y en numerosos textos que también tratan obras de poesía y teatro. Existen algunos vínculos entre las ideas de Escobar y algunas de Vargas Llosa —como las de la obra literaria como "realidad verbal" y la realidad histórica o "realidad total" (Vargas Llosa también habla, redundantemente, de "realidad real").

Pero más allá de la importancia histórica del planteamiento de Escobar tiene sus grandes méritos intrínsecos. Separa netamente entre teoría y metodología de la interpretación literaria y no se satisface con pronunciarse sobre la primera —como ocurre con Ballón o Reisz—, sino que hace una serie de propuestas procedimentales para llevar a cabo la interpretación —no se olvide por lo demás que el libro de Escobar nació de sus clases universitarias. Al mismo tiempo está profundamente ligado a las circunstancias vitales del autor.

*Escobar cursó estudios de literatura (y derecho) en la Universidad de San Marcos y se especializó en lingüística en las universidades de Florencia (1952-53), Madrid (1954-55) y Munich (1955-57). En esta última Universidad se doctoró en 1960 con la tesis *Ciro Alegrías "Serpiente de oro" interpretiert und sprach-wissenschaftlich untersucht*². En Italia, España y Alemania Escobar se familiarizó con la lingüística, la estilística y la filología —especialmente en sus versiones alemanas— y también tomó conocimiento de la filosofía hermenéutica y fenomenológica. Esta trayectoria se expresa bien en el proyecto*

² Muchos años después se ha publicado la versión española con el título de *La serpiente de oro o el río de la vida* (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos - Lumen, 1993).

interpretativo escobariano, que es de un sincretismo notable, sobre todo en la teoría. En ésta distinguimos entre una pars destruens, donde Escobar demuele los prejuicios que impiden la comprensión del texto, y una pars construens, que reúne los puntos de vista de la filología (el capítulo 3° nos presenta a la interpretación como una operación filológica aplicada a las obras modernas y contemporáneas), de la estilística (a la que se aprovecha sobre todo en el capítulo 9° "Sobre la estructura y el estilo") y de la lingüística (el capítulo 5° versa sobre la naturaleza lingüística de la obra literaria). Pero el sincretismo se observa también en la parte metodológica, donde se dan la mano la hermenéutica y la fenomenología. En el capítulo 11° Escobar recurre a la famosa noción del "círculo hermenéutico" al indicarnos que para practicar la segmentación de la obra hay que tener una precomprensión de ella; y vuelve a la misma noción en el capítulo siguiente, cuando nos manifiesta que los indicios de que partimos nos permiten orientarnos hacia el todo y éste a su vez entender el sentido funcional de los detalles. Pero en la parte metodológica interviene sobre todo el análisis fenomenológico de la obra del arte literario, que tiene su origen en la famosa obra de Roman Ingarden Das literarische Kunstwerk³. Ingarden había hablado de cuatro estratos de la obra: 1. el fónico, 2. el de las unidades significativas, 3. el de los objetos representados (el "mundo" del autor, el espacio de la representación, el tiempo, etc.), y 4. el estrato de los puntos de vista esquematizados. A ello hay que agregar: 5. la "idea" de la obra: las cualidades metafísicas simbolizadas por la obra literaria. Esta propuesta tuvo una recepción muy exitosa que se muestra por ejemplo en el influyente libro de R. Wellek y A. Warren Theory of literature (1948)⁴, el cual habla de cuatro estratos: 1) el sonoro, 2) el de las unidades significativas, 3) el de la imagen y la metáfora, y 4) el del "mundo" poético específico, en el símbolo y los símbolos a que llamamos "mito". En la narración se plantean asimismo: 5) problemas especiales de modos y técnicas. Además hay que considerar: 6) la naturaleza de los géneros, 7) la valoración y 8) la historia literaria. Escobar reelabora a su manera y desde su perspectiva estas propuestas y nos habla de dos niveles de análisis: el inmanente, que comprende los estratos: 1. sonoro, 2.

³ Tübingen: Niemayer, 1931.

⁴ Traducción española: *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1969.

gramatical, 3. semántico-cultural y 4. el de la composición; y la importancia de la simbolización trascendente de la realidad verbal.

La fecundidad del planteamiento interpretativo del autor se comprueba de sus propias exégesis, de las que nació y a las que en gran parte alimentó posteriormente, sobre todo en libros como La serpiente de oro o el río de la vida (tesis de 1959), Patio de Letras (1a. ed.: 1965), Cómo leer a Vallejo (1973) y Arguedas o la utopía de la lengua (1984). En la tesis de 1959, por ejemplo, la interpretación literaria contenida en la primera parte se apoya en una minuciosa investigación lingüística que se presenta en la segunda y que lleva a cabo un detallado estudio del estrato sonoro y gramatical. En la misma primera parte hay amplias secciones dedicadas a los estratos semántico-cultural y al de la composición. Finalmente, la noticia final de dicha primera parte destaca el nivel de simbolización trascendente de la realidad verbal, concluyendo con estas palabras:

en su decantación simbólica, la serpiente, el Marañón y la vida se subliman en una imagen tradicional y permanentemente renovada: el río de la vida, calmo o tormentoso, mientras el balseiro sigue 'apuntalando las regiones que separan, anudando la vida'.

En Arguedas o la utopía de la lengua (1984), Escobar reemplazó dentro de su bagaje instrumental interpretativo la estilística por el método semiótico. Lo que no significa que abandonara su concepción interpretativa presentada en La partida inconclusa, sino sólo que lo reelaborara. En este nuevo libro antepone la "Historia de la 'historia'": el examen del pensamiento social peruano de los años 30, dentro del cual se sitúa el indigenismo arguediano, al análisis de la lengua del autor de Los ríos profundos. Sólo luego acomete el estudio del primer Arguedas de "Agua" y "Warmá Kuyay" y el del último de El zorro de arriba y el zorro de abajo.

"Qué hay de general y qué hay de particular en ambos instantes de la producción narrativa de Arguedas, equivale a preguntar por la forma cómo este autor concibe sus representaciones literarias en ambos libros" (Arguedas o la utopía de la lengua. Lima: IEP, 1986: 13).

¿Cómo las concibe? Al final del libro Escobar encuentra que:

Entre el mundo figurativo de 1935 y el correspondiente a la última novela de Arguedas, hay la misma diferencia que se puede observar entre el horizonte rural o campesino andino y una ciudad sujeta al violento impacto de la inmigración... Es obvio que la visión eglógica del paisaje andino y la relación del hombre con la naturaleza han cambiado profundamente; y, por lo pronto, puede proponerse que la arcadia ha sido trizada en el horizonte de Chimbote, inserto en una mecánica mundial.

Como segundo punto de esta conclusión, no solamente el espacio está situado al lado del mar, sino que, el código lingüístico de los personajes no es el quechua; es el castellano, aunque las diferencias que hay entre los "bervores" y los "diarios" plantean nitidamente la pluralidad de dialectos geográficos y sociales, y una variedad de lenguas maternas anteriores al uso del castellano. Lo anterior no es sino una especie de condición para presentar el asentamiento del sistema capitalista industrial, en su forma primaria merced a un ritmo especialmente implacable.

De esta manera se presenta el discurso político ligado al narrativo. El nivel de simbolización trascendente de la realidad verbal de ambas novelas sería mostrar "los signos de acabamiento de un mundo y la insurgencia de otro distinto".

No es éste el lugar adecuado para preguntarse sobre los problemas a que da lugar el planteamiento interpretativo de Escobar, que los tiene como es natural, sino sólo de destacar sus virtudes. Nosotros nos hemos limitado aquí a hablar del carácter pionero de estas ideas del autor; de la complejidad y profundo grado de elaboración de su teoría y método interpretativo y, finalmente, de la fecundidad de su propuesta. Todo ello concede a Escobar un lugar de privilegio en los estudios sobre la teoría y método de los estudios literarios en el Perú y en América Latina.

(1998)

DAVID SOBREVILLA

Varias son las vías legítimas en el estudio de las obras literarias. Este libro no agota la presentación de las alternativas del trabajo filológico ni presume de trastornar la teoría crítica. Tampoco se incluye en el movedizo terreno de las querellas de 'escuela', pero sí toma nota de los continuos reproches que idealistas y materialistas intercambian no siempre cordialmente. Aparte lo dicho, trae una petición de principio: está concebido desde una perspectiva atenta a la interrelación entre el fenómeno lingüístico y el literario. Por eso, la doctrina que subyace al decurso del libro nos remite persistentemente a las maneras de leer, a la lectura en tanto modalidad individual e histórica, al reconocimiento de los diferentes diálogos posibles en el proceso de la historia cultural.

No olvidemos que el buen lector, en todas las épocas, concluye elaborando su propia estrategia, su personal forma de asediar el texto. Creo, por eso, que la lectura renovada, una y otra vez, por este lector y por el otro, consolida aquello que llamamos la literatura, de la que sólo existen, en verdad, las obras y las lecturas específicas. De esta peculiar asimetría de funciones con sus límites y su imperfección, emerge también la razón de ser de la crítica. En especial, de aquella que se propone compartir con otros hombres la catarsis, la reveladora experiencia de la recta lectura. En ésta avizoramos, para decirlo de algún modo, algo así como la partida inconclusa de un juego continuamente reiniciado.

Existe una serie de excelentes manuales que condensan el saber acumulado por los estudiosos de la literatura; es cada vez más nutrida la bibliografía en español y muy rica la que circula en lenguas europeas; pero por lo común, se trata de obras de consulta general o de ensayos sobre cuestiones muy específicas. En vista de ello, La partida inconclusa apenas quiere servir de útil

guión a un curso semestral, de tres horas semanales. Cada capítulo se organiza en torno de uno o varios asuntos que hacen de núcleo a las charlas, lecturas, discusiones y ejercicios de una semana de labor. El desarrollo de los puntos seleccionados sigue un plan que la enseñanza probó muy práctico; aunque su tratamiento, si bien facilita el encuadre de los problemas, no agota su examen ni el debate posible, pues ésa sigue siendo tarea del profesor, y el libro no se propone sustituirlo sino ayudarlo. Con este ánimo incluimos una bibliografía básica para el alumno y otra, de nivel más técnico (marcada con asteriscos), dirigida al maestro que desee cotejar varias fuentes de información.

Nos hemos esforzado en redactar el libro a imagen de nuestra teoría del hecho literario, vale decir como punto de encuentro entre el alumno y el docente (en vez del autor y el lector), como una instancia que contribuya a motivar el diálogo entre ambos; por eso insistimos en que toca al maestro graduar los requisitos exigibles, especialmente en lo que se refiere a las lecturas complementarias y a la formulación de nuevos ejercicios; pero, insistimos además y con mucha vehemencia en el carácter antidogmático, rebelde a toda postulación excluyente, que debe presidir la enseñanza de la crítica textual y cualquiera que sirva a la mejor realización de la persona.

Entiéndase que éste no es un tratado de filosofía de la creación literaria ni un ensayo de estética; sépase que el autor, a esta altura de su experiencia docente, no pretende ser "formalista", "contenutista", "historicista", "estructuralista" ni usufructuar ningún rótulo que lo encasille en el tablero de estériles malentendidos. Comencé a dictar esta asignatura en 1958 en la Universidad de San Marcos y más tarde lo hice también en algunas instituciones extranjeras. En el curso, tal como ocurre ahora en el libro, empezaba por demoler ciertos prejuicios y malos hábitos que la enseñanza secundaria de muchos de nuestros países cultiva en el alumno; luego procuraba ordenar algunas reflexiones muy simples, ganables en virtud de la práctica de la lectura y, en todo caso, verificables desde un mirador que acreditan la lingüística y las ciencias humanas. Con este bagaje presento una metodología que personalmente juzgo satisfactoria, si se tiene en cuenta los resultados que permite alcanzar en

la legibilidad del texto. Y, una vez que creo haber captado el sentido inmanente de éste, intento comprender (o sea leer) su significación trascendente en el proceso de la cultura en que está inserto, tal como dicho proceso se ve desde la perspectiva contemporánea. Según los pasos del trabajo, en consecuencia, nuestro método puede ser "formalista", "historicista", "estructuralista", o como se le quiera llamar. Pero me gustaría dejar establecido que no puedo respaldar, hoy por hoy, ningún método que se desentienda de lo formal ni de lo histórico, que no aprecie en la lectura la médula del "acto literario", que no aspire a una comprensión integral y antidogmática de la experiencia artística. La multitud de actos creativos y de recreación en virtud de la lectura y la triple vertiente dialógica, así como las tensiones del devenir histórico social nos confirman en la convicción de concebir la cultura como un hecho colectivo. En ese horizonte y sin desnaturalizarla, quisiéramos situar la legibilidad del texto literario.

La actual edición reproduce casi sin variantes la de 1970, salvo la bibliografía que ha sido revisada y enriquecida. La partida inconclusa fue honrada con el Premio de Fomento de la Cultura "Toribio Rodríguez de Mendoza", correspondiente al año de 1970.

ALBERTO ESCOBAR

Lima, agosto de 1975

El riesgo de la lectura

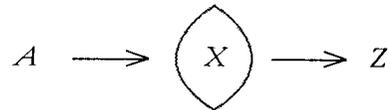
Varias son, y diferentes, las maneras (o métodos) que podemos usar al aproximarnos a una obra literaria. De todas ellas, ninguna supone celada más tentadora, ni, por lo mismo, más peligrosa, que la que nos confina a la *identificación* de las *situaciones* o *motivos* que inspiraron el desarrollo argumental de la pieza. Esta forma de situarnos frente al objeto literario, que puede ser tenida como un modo espontáneo e ingenuo de hacerlo, quizá sí, por tal causa, a primera vista se nos antoja inobjetable y natural. Sin embargo, ahí reside el peligro: en su aparente naturalidad. Sépase desde ahora que, si escogemos esta actitud, y adviértase a tiempo, ella habrá de inducirnos a un tipo de lectura que llamamos *lineal*. Ahora bien, con esta clase de lectura estaremos expuestos a distorsionar el sentido de la obra, y a contemplarla como si fuera un inventario o retazo de la realidad. A olvidar el lente a través del que lo literario interpreta o recrea lo real.

Sin duda, lo que en la obra ocurre en el nivel más visible, aquello que "dice" el texto en el contacto más externo y pródigo, es un indicador que nos orienta y, en cierto grado, predispone para una comprensión de la pieza que leemos. Por ser esto tan obvio, por ello mismo, el buen lector debe aceptar con cautela la versión que le ofrece la *lectura lineal*; no porque ésa sea necesaria y fatalmente errónea, no por correr el riesgo de su obligado espejismo (y conste que, a menudo, lo es), sino porque, con suma frecuencia, la cala que conseguimos con dicha lectura resulta insuficiente para el gozo y la comprensión mejores.

Empecemos, pues, declarando que será casi imposible eludir esta trampa de la facilidad, si no convenimos en algo, por fortuna, muy

sencillo; en la procedencia de concebir un deslinde a *priori*, que coloque en un extremo las motivaciones, experiencias, etc., vale decir el conjunto de supuestos, conocimientos y materias preliterarias que excitan y nutren la facultad creativa del escritor, y, en el extremo opuesto, ese producto elaborado y final con el que el artista nos encara: el *texto*, breve o extenso, transparente o hermético, y a cuya intimidad tenemos acceso sólo tras lectura atenta.

Si cabe simplificar más el planteo propuesto, veamos que el recuerdo de muchas experiencias de otros órdenes nos confirma en lo certero de discernir entre los antecedentes o motivos y los resultados o consecuencias; entre el punto de partida y la línea de llegada; entre la vibración interior y amorfa y su definitiva y elaborada objetivación en un texto. De lo que se desprende que entre la coyuntura inicial, llamémosla punto *A*, y la resultante estética según consta en el texto, designémosla punto *Z*, hay un proceso que llamamos *X*.



Lo que desde *A* se proyecta hasta *Z*, adviene a esta instancia solamente por el mérito de haber sobrevenido y haberse consolidado a través de *X*. Pues bien, esta *X* que como fenómeno dado es irreversible históricamente, y, por tanto, en los hechos, irrecuperable desde la perspectiva del lector que se aproxima a *Z*, ha desempeñado un papel muy activo, ha operado como una suerte de tamiz, de cedazo, y ha modelado lo que previamente fue materia primitiva. De modo que ésta aparece en *Z* desbastada, sometida por la huella individualizadora que el autor consiguió con el manejo de los *medios* de que se vale, de *X*. No para *reproducir* sino para crear, para construir un producto distinto, original, con el que modifica tanto el cúmulo de materiales con el que trabajó, cuanto su propia experiencia y, lo que es igualmente importante, la de los lectores que tropiecen, alguna vez, con este nuevo objeto, el *texto literario*, el que como

tal está inmerso, desde su *creación*, en el mundo del arte y la cultura. Es en este sentido que el texto posee una doble valencia: es una parte en la realidad total del mundo del hombre, pero además, él supone una realidad particular *ante* ese mundo. Leer rectamente una obra demanda descubrir en *Z* esa fisonomía inconfundible que *X* instituyó en su entraña misma; es algo así como apropiarnos, despojándola, de una aventura memorable.

Ahora bien, la lectura lineal o —lo que es lo mismo— la práctica indiscriminada de ese hábito para el que temas y argumentos plenos bastan como asidero crítico, a juicio nuestro pasa por alto el deslinde que acabamos de introducir. Deja en la penumbra el sesgo singular que *X* impuso en el tratamiento de *A*; en los materiales primarios, que, en cuanto tales, sí son encasillables por lo que tienen de regular, de genérico, pero que en el nivel de *Z* subsisten exclusivamente por sus rasgos privativos, por aquello que los convoca y acondiciona al servicio de un fin estético que se impone desde la obra misma. Fin que no es otra cosa que la manifestación de un nuevo orden que los hace interdependientes y somete a su finalidad expresiva.

Si la apreciación de la obra literaria (de *Z*), se fundara en un criterio tan precario como el que hemos puesto en tela de juicio, creemos que no conseguiría liberarse de graves límites, ni reduciría a su estricta tarea indiciaria aquella predisposición que gratuitamente nos alcanzaba la lectura *lineal*. Creemos que, como en el dicho popular, colocaría el carro adelante de los caballos y fomentaría, así, la distorsión a que aludimos líneas atrás. Lo que equivale a establecer con plena conciencia que, si aceptamos la lectura lineal, consentimos en que se nos estreche el margen simbólico, que es la dimensión propia de toda obra artística, y la razón por la que estéticamente se legitima su coyuntura histórica. Aproximarse al gozo de la literatura supone, pues, en primerísima instancia, elegir una forma de leer.

Tratemos de repensar el planteo anterior valiéndonos de un ejercicio concreto, un poema de Rafael Alberti:

<i>Se equivocó la paloma.</i>	<i>que la calor, la nevada.</i>
<i>Se equivocaba.</i>	<i>Se equivocaba.</i>
<i>Por ir al norte, fue al sur.</i>	<i>Que tu falda era tu blusa;</i>
<i>Creyó que el trigo era agua.</i>	<i>que tu corazón, su casa.</i>
<i>Se equivocaba.</i>	<i>Se equivocaba.</i>
<i>Creyó que el mar era el cielo;</i>	<i>(Ella se durmió en la orilla.</i>
<i>que la noche, la mañana.</i>	<i>Tú, en la cumbre de una</i>
<i>Se equivocaba.</i>	<i>[rama].</i>
<i>Que las estrellas, rocío;</i>	

“Metamorfosis del clavel, 8”, *Poesías completas*, p. 465.

Por la lectura de los últimos versos, podríamos concluir que se trata de una poesía de amor y que el *tema* versa sobre el frustrado afecto de un hombre por una mujer; lo que posiblemente es cierto. Sin embargo, existen tantos y tantos poemas de amor en la historia de todas las literaturas, e inclusive otros compuestos por el propio Alberti, que la verificación temática se nos diluye a causa de su trivialidad. Sabemos también que el escogido es un texto hermoso, que nos conmueve por su ternura y las resonancias que suscita, y que el haberlo leído ha sido una experiencia grata, satisfactoria.

¿Pero todo este complejo fenómeno de identidad e interiorización, habrá ocurrido solamente porque es un poema de amor? Quizá no, pues recordamos infinidad de textos malogrados, mediocres, o muy pobres —a pesar de que discurren sobre el tema amoroso— que distan de significar para nuestra experiencia de lectores lo que éste concreto significa.

Presentimos que nuestro texto es en sí un modo de percibir y reaccionar ante el amor imperfecto; que llega a comunicarnos una vivencia

personal inimaginable en modo diverso al de la forma adquirida en la poesía; sospechamos que su naturaleza primaria se nos revela y entrega en el flujo musical, incisivo y resonante, a través del que se desenvuelve una melodía de sonidos y figuras, en un ritmo que apunta a identificar, asociados, el símbolo de la *paloma*, con el *amor* y con la *mujer*, y a disociar a ésta, finalmente, contraponiéndola en una ambigüedad plástica: *Ella* (la paloma-el amor) se durmió en la orilla. *Tú* (la mujer, que no es paloma ni amor), en la cumbre de una rama, como si fuera paloma. Y así, la transposición de los planos confirma y confiere razón al error definitivo (equivocó) de la paloma, el amor y el hombre en postrer instancia; error que sin embargo es reiterado, constante, empecinado (se equivocaba). El texto se apoya en una arquitectura musical que se difunde juntamente con la recreación de un sentimiento, irremovible, pese al infortunio; más allá del error, el cálculo o el desengaño; más acá del éxito o del fracaso. Y que repitiéndose se adensa y sublima en las palabras, casi con resignación, pero sin desesperanza, y sin que el ‘yo’ cancele su vocación irrevocable por ese amor alto, inaccesible: “Tú en la cumbre de una rama”.

¿Es acaso el auxilio conseguido con la clasificación del tema, el factor decisivo en nuestra reacción? ¿Nos ayudará a responder la interrogante, si preguntamos por el argumento, por la historia, por la secuencia progresiva de las situaciones que se refieren en el verso? ¿Nos dirán algo más? En textos de poesía lírica, esas respuestas suelen decir muy poco; y aunque sea algo más notorio el desarrollo del argumento en la narrativa y en el drama, de ningún modo lo es bastante como para garantizarnos el ingreso en la intimidad, en la unicidad que las formas de expresión y del pensamiento poético asumen concertadamente en la obra.

Suponemos, en cambio, que a los factores estéticos examinados anteriormente podría atribuirse, en alguna medida —y por el momento no nos detengamos a señalar en qué grado— el efecto que el poema produce en el lector, y por cuyo mérito intuimos que en el texto surge ese inefable mundo de palabras que nos avasalla y encara con algo que tiene vida

propia, que no narra ni refiere, sino que es y está ahí, dado y completo. Si fuera así deberíamos estar dispuestos a conceder menos importancia a la clasificación temática, y a admitir, pese a las dificultades y riesgos que implica, que en la obra literaria el “qué” no se capta separadamente del “cómo”.

El espejo al revés

Los razonamientos expuestos en el capítulo anterior se vinculan con un prejuicio que, a menudo, perturba a lectores y estudiosos. Por paradoja, ocurre que no pocas veces el lector contemporáneo concilia en la vida práctica lo inusitado y lo habitual, cultiva la fantasía que muda las fronteras de la ciencia y de lo tangible, y no vacila en incorporar al círculo de sus creencias íntimas una serie de supersticiones y mitos comunes, sin haberlos siquiera sometido a la severidad del examen racional. Pero —y he ahí lo curioso— en tanto lector, se asombra, desconcierta o disgusta, dentro de un espectro plural de reacciones, si la “realidad literaria” y la “realidad objetiva” no coinciden en la relación de uno a uno, del original y la imagen que lo reproduce en el espejo.

A veces sucede —he aquí una paradoja más— que el espectador es sensible a la expresividad que fluye de las deformaciones del diseño de Picasso, que mana del contraste grotesco de las líneas gruesas y negras sobre los colores planos de Rouault, y goza con la fantasía que se desprende de las aristas afiladas, casi agresivas, de los metales de Lipchitz, o de las ondulaciones y concavidades de la escultura de Moore; sin embargo, esa misma persona, una vez convertida en lector, deplora que la “realidad” que le propone la obra y el “mundo objetivo” no calcen puntualmente, no sean pasibles de medida con el mismo parámetro externo. Hay aquí una insalvable inconsistencia, sin duda, pero creemos que todavía es leve, si se le compara con la que exhiben quienes demandan a la narrativa un canon verista, una versión ‘al natural’ y exacta de los elementos conjugados en el desarrollo estético, aunque por otro lado conceden a la lírica el privilegio de un lenguaje que violenta los presupuestos lógicos y se aparte del paradigma “normal”. O a la inversa.

Si pretendemos coherencia, debemos calificar de inaceptable una discriminación semejante. Cualquiera sea el módulo que rija la relación entre ambas realidades, esto es la artística y la objetiva, dicha relación no puede ser sino una y la misma, por encima de las variantes que dependen de los géneros o formas literarias, sea en prosa o en verso.

Pero hay algo aún más decisivo y mucho más importante, pues afecta en general a la capacidad de *conocer* del artista y del hombre. Este, en todas las culturas, concierta la dimensión racional con la imaginaria; en todos los tiempos tachona su experiencia con un quehacer múltiple que renueva relaciones y enhebra el ritmo de las cosas (reales o ideales) y las personas, y, de ese modo, impulsa el cauce de la experiencia vital convirtiéndola en perpetua aventura entre el caos y el orden, la penumbra y la luz, la verdad lógica y la revelación mágica. La literatura verdadera, como todo arte auténtico, reniega de la comprensión y figuración mecánicas; se define por una tenaz rebeldía frente al mero formalismo y al simple prurito descriptivo que se apoya en imágenes convencionales de la realidad, sin que importe para el caso que sea la difundida en el medioevo cristiano o la que empezó a ser representada en el siglo XVIII, en una línea de pensamiento que se consagró en el siglo XIX. Por eso, el creador, todo creador puede ser llamado *poeta* en el más recto sentido etimológico, puesto que su obra es el fruto de un *crear*, de un hacer, de un construir que, con "elementos" parciales y comunes, compone un todo distinto de las partes y peculiar por su sentido unitario. Decía Sartre que el poeta domestica la palabra, y es muy cierto; pero, además, al hacerlo cultiva una visión imaginaria cuya realidad verbal se fundamenta en la exteriorización de pautas que, aunque hubieran permanecido encubiertas en la otra realidad, son tan vigentes como las normas desgastadas por el trajín de lo convencional y consabido. De ahí procede, precisamente, el que en una época preocupara a la crítica estudiar en las obras la visión del mundo, su categorización, de la manera en que la propone el artista; sólo que para éste la manifestación de aquella no es un fin *per se*; ni siquiera el fin mismo, pues la *visión* subyace en la expresión de un acto simbólico que potencia una

facultad innata, que responde a la propia naturaleza del ser humano, y a su esencial encuentro consigo y cuanto lo multiplica desde la vida entera.

Resulta pueril, por ende que se pretenda definir las relaciones entre la realidad literaria y la objetiva por un correlato verista, puntual, descriptivo, que se limite la función de la *palabra* a la de referente del 'objeto', de la 'cosa' tangibles. No es que no haya un vínculo entre ambas realidades ni que se desconozca que el mundo material y social preexisten a la creación del poeta; es, simplemente, que la realidad literaria se organiza sobre un eje interno, con un compás que articula sus partes para servir a la configuración de un orden que las trasciende, y el cual requiere ser entendido en lo que es, antes de que se juzgue a la obra por referencia con el espacio externo.

Si queremos desvelar, aunque sea levemente, el sentido esencial de la prosa de Julio Cortázar que aquí se transcribe, habrá que descartar el que, por ligereza, nos seduzca el correlato con lo aludido en el texto:

INSTRUCCIONES PARA DAR CUERDA AL RELOJ

Allá en el fondo está la muerte, pero no tenga miedo. Sujete el reloj con una mano, tome con dos dedos la llave de la cuerda, remóntela suavemente. Ahora se abre otro plazo, los árboles despliegan sus hojas, las barcas corren regatas, el tiempo como un abanico se va llenando de sí mismo y de él brotan el aire, las brisas de la tierra, la sombra de una mujer, el perfume del pan.

¿Qué más quiere, qué más quiere? Atelo pronto a su muñeca, déjelo latir en libertad, imítelo anhelante. El miedo herrumbra las áncoras, cada cosa que pudo alcanzarse y fue olvidada va corroyendo las venas del reloj, gangrenando la fría sangre de sus pequeños rubíes. Y allá en el fondo está la muerte si no corremos y llegamos antes y comprendemos que ya no importa.

Cuentos, p. 269.

Nótese que el discurso emplea fórmulas usuales en las hojas de instrucciones que acompañan a los artefactos mecánicos, y, asimismo, que en el texto aparecen términos relativos a las piezas y al funcionamiento de los relojes; pero en contraste con esos dos rasgos y con la comprometida naturalidad del título, la primera oración rompe el equilibrio del recuento aún no comenzado. Esta ruptura nos invita a conciliar lo que sabemos de relojería con otras experiencias que, en este caso específico, nos van alejando del instrumento de medida (lo concreto), para acercarnos al elemento computado (lo abstracto), y trasladarnos luego a la vivencia del acabamiento que conduce a la muerte, pero habiendo entrevisto instantáneas fugaces de la plenitud vital, que así ponen en relieve su calidad dinámica y evanescente.

El párrafo segundo empieza con una reiteración que evoca más el fraseo del vendedor que el estilo del folleto de instrucciones; trae un acento de conversación, de proximidad, que en apariencia nos remite otra vez al reloj, aunque posiblemente apunte al *tempo* personal, y trate del ritmo íntimo que se nos sugiere seguir, casi impositivamente, a riesgo de caer en la frustración paulatina pero definitiva; y el cual ritmo, en su manifestación literaria, va tiñendo de ansiedad creciente el compás de la lectura. Esta acaba por superponer la figura humana a la del artefacto, y nos sitúa en una disposición, que, por vislumbrarse preñada de opciones, desmiente la impasibilidad de la medición, despoja de su signo trágico al plazo final, y concluye mostrándonos la vía de una liberación que no es al precio del olvido de la muerte, sino de la proscripción del miedo de vivir, de rechazo al espanto de vivir contra el tiempo, de existir como víctimas de una tiranía que nos sumerge en la rutina de una norma burguesa, cuyo dominio personifica el reloj.

Véase que si la primera oración parecía introducirnos en la caja del reloj, la última, que repite a la inicial y la expande, completándola, nos incita a volcarnos hacia un espacio que se abre *ad infinitum*, y en el cual el albedrío de la persona reconquista, para ella, la facultad de realizarse y de perfeccionarse por ser libre.

¿Valdría la pena consultar la opinión de un experto en relojes de cuerda? ¿Perjudicaría al relato que el autor hubiese omitido, alterado o desconocido nociones de importancia para el fabricante de relojes? Dígalo el lector. Pero sepa que si optara por la versión de la lectura lineal, quizá creyese que no se trata sino de un curioso modelo de "instrucciones para dar cuerda al reloj", o de una pintoresca innovación de la propaganda. Tampoco adelantará en el *conocimiento* del texto, si le basta saber que es una composición a propósito del *tema* del tiempo. Se nos ocurre que en ninguna de las alternativas apreciaría el juego de los matices, ni la belleza, ni la elegante ironía que insuflan a esta prosa las veladuras de irrealidad de las que mana su vigor simbólico.

Mientras que el lector no reexamine los vínculos entre el *mundo real* y el *literario* y se decida a cancelar la malla de prejuicios que a ese respecto circulan, no podrá comprender la magia de lo real ni la verdad del mito, ni admitirá que la llamada literatura fantástica tenga otro público que no sea el infantil y esto no sólo pensando en términos de obras contemporáneas, pues tampoco calará en el sentido del *Quijote*, ni acertará al leer la *Celestina* ni la desventura de *Ulises*, y jamás descifrará la misteriosa lección de las fábulas. Quien todavía se angustie por elucidar si en algún confin la Sirena y el Unicornio existen o en algún tiempo existieron, olvidó o ignora que ese dominio es la literatura, y que esa *ficción* es una realidad, a veces más duradera y pródiga en verdad, que el rostro que nos observa o la voz que nos llama. No habrá aprendido que el creador, que el poeta, descubre el *ser* de las cosas por medio de la palabra; que reconstruye el mundo y da nombre a los objetos; que transforma y salva a la materia; que nos obsequia la transparencia de una incesante revelación de relaciones hasta ese instante secretas, pero indestructibles en la veracidad de la palabra poética, sea drama, cuento, novela o su más decantada expresión, la lírica, como en este testimonio espléndido de Javier Sologuren:

Por el tiempo se alzaban
los árboles y el cielo.
Yo escribía con lápiz,
contigo, con silencio,
palabras como fuentes,

fuentes como misterios
de albas y atardeceres
caídos en el tiempo.
Yo escribía contigo,
contigo y en silencio.

“Kerstin”. *Vida continua*, p. 79.

Nadie piense en reclamarle al autor que corrija la *falta de lógica* que supone, en los cuatro primeros versos, homologar la acción de ‘árboles’ y ‘cielo’ regidos por un mismo verbo, o el paralelismo analógico que establece ‘con’ en “con lápiz, / contigo, con silencio”. De algún modo estas relaciones contrarían lo que el conocimiento empírico demuestra cotidianamente; de algún modo ellas atestiguan una forma de representación de la realidad que el escritor nos ofrece. Esa ruptura, ese ángulo modificador de la visión externa no implica un prurito extravagante. Entiéndasele más bien como una perspectiva desde la que se nos revelan asociaciones ocultas que sustentan una manera personal de concebir y expresar, enriquecidos, relaciones y hechos que al margen de la poesía son irrelevantes por comunes. El poeta no imita la naturaleza ni la vida social, no reproduce anécdotas de su biografía ni copia modelos permanentes o variables; aquello que su intuición percibe llega a nosotros como una hechura en el lenguaje, como un objeto en sí que nos inquieta o deslumbra con su sola presencia.

La obra como símbolo global

En suma, la *lectura lineal* nos expone a convertir nuestro contacto con la obra en una cacería de los incidentes aislados que, en conjunto, se nos aparecen como la secuencia argumental, a la que, sin gran esfuerzo, podríamos clasificar por sus afinidades y diferencias, considerando los rasgos temáticos; pero además, lo dijimos ya, una comprensión tan simplista del texto, tan confiada en los detalles que remiten a los materiales y motivos preliterarios que aprovechó el escritor, puede proponernos la búsqueda de prematuras equivalencias con la realidad objetiva, no-literaria; se le juzgue como naturaleza, suceso histórico, fenómeno social, devenir psicológico, etc.

Una vez más recordemos que no se trata de regatear importancia ni negar la participación que los elementos provenientes de dichas clases juegan en la composición de la obra. Lo que nos preocupa es dejar establecido que ni la identificación tematológica ni el cotejo con la realidad no-literaria allanan o garantizan la mejor vía de acceso para el tipo de lectura que postulamos, para la apreciación y gozo del texto que se conoce con el nombre de *interpretación*.

La tarea de interpretar una obra literaria es distinta de la glosa y de la explicación textuales, tan usadas en las escuelas francesas. Tampoco se le debe identificar en pleno con la estilística o las estilísticas: aunque el intérprete use en su trabajo procedimientos difundidos por esas varias modalidades de estudio. Brevemente podríamos definir el arte de la interpretación como el empleo de un conjunto de premisas teóricas que sirve de fundamento a un método riguroso, con el que se pretende someter las obras modernas a un tipo de estudio y análisis equivalente

al que la filología consagró para las piezas antiguas. De modo que nada es más ajeno al espíritu del intérprete que el dogmatismo, pues sus premisas están abiertas a la discusión y en aptitud de ser enriquecidas con el perfeccionamiento que le propongan los nuevos criterios lingüísticos, estéticos y, en general, los hallazgos provenientes de las ciencias humanas. Y en lo tocante a los resultados a los que se llegue por el empleo de su metodología, ellos deben, siempre, ser pasibles de comprobación y verificación objetivas por cualquier otro lector que disponga del mismo corpus. Por ende, si la interpretación se nos presenta como una filología aplicada a las obras literarias modernas, en las que los problemas de limpieza del texto son casi inexistentes, pero frente a las cuales subsiste la tarea de esclarecer la unicidad de su sentido así como su ubicación en el proceso histórico en que están insertas, la interpretación de textos no es ni tan reciente ni tan revolucionaria, salvo quizá en lo que se refiere a su adaptación y sistematización contemporáneas.

La *interpretación* es, pues, lo opuesto a la *lectura lineal*, a la que contradice en tanto implica una lectura en profundidad, un reconocimiento integral del texto que desvela. Para lograr ese objetivo se apoya en todos los aspectos de la obra, entendiéndola como fenómeno simbólico que ha sido expresado por medio del lenguaje, y concebido como un todo unitario, como un "espacio" al que Enzensberger aplica con éxito los principios del análisis topológico.

Se comprenderá mejor este contraste entre ambos tipos de lectura si, analógicamente, comparamos la lineal con aquella que de ordinario practicamos con la mayoría de las oraciones concatenadas en esta página o en cualquier pieza informativa. Cuando leo o escucho "se comprenderá mejor este contraste entre ambos tipos de lectura...", toda persona hábil en el dominio de la lengua y escritura españolas descifrá el mensaje contenido por acumulación del valor semántico en cada uno de los elementos involucrados en esa construcción; es decir, que el conocimiento de lo que significan "se", "comprenderá", "mejor", "este", etc., más la familiaridad con un determinado patrón de ordenamiento sintáctico, le

permitirán entender el valor del conjunto, articulado así por la suma de las partes. Que en estricta verdad, lo dicho sea una versión simplificada de la mecánica de la comunicación lingüística, no importa para los fines que perseguimos; comoquiera que sea, se percibe la causa por la que escogimos el rótulo de *lectura lineal* para esta forma de reconocer el mensaje. Obsérvese, en cambio, que cuando nos hallamos ante una de esas construcciones que la gramática denomina *idiotismos*, cuyo significado global es inaprehensible por el control del significado individual de sus miembros, estamos ante una situación radicalmente diversa. En efecto, ante una expresión como "está en la luna de Paita", "salió con su domingo siete", "quién le dió vela en este entierro", poca ayuda o ninguna aporta la definición de cada palabra de la manera en que lo hace el diccionario. Quiere esto decir que quien conoce lo que significa en español "está", "en", "la", "luna", "de" y "Paita", todavía puede ignorar el significado de "está en la luna de Paita", modo de expresión con el que damos a entender que la persona a quien nos referimos está despistada, absorta, que no comprende la situación verbal o extraverbal, en suma, que se halla fuera de lugar u oportunidad.

En alguna medida, lo que ocurre con el *idiotismo* acontece con el texto literario: o lo entendemos como totalidad y aprehendemos su significación global, o traicionamos ésta inducidos por los valores de sus partes dispersas. Creemos, por ello, que la obra literaria reclama un modo de lectura que ensamble el reconocimiento de los *parciales* en la apreciación del *todo*, pues es en el nivel de la articulación e interdependencia generados por éste que se instituyen la versión simbólica y el sentido original del mensaje estético; aquello que nos queda después que el enigma ha sido desvelado, después que la lectura cuidadosa reconstruye el laberinto. Puede decirse que la comunicación que nos alcanza la lectura lineal nos es accesible en tanto poseemos ese instrumento común que comparte una comunidad lingüística, mientras que la interpretación debe esforzarse por descubrir el "lenguaje" y la "gramática" privativos del autor. Este, aunque se haya inspirado y crecido en la misma tradición idiomática y cultural, se remonta sobre ellas para configurar un mundo y un mensaje que se

imponen como testimonio que rehace los medios, que recompone y afina los signos empobrecidos, para obsequiarnos la versión aún no desgastada con la que la palabra poética da sustento a su ficción y su verdad.

Rafael Gutiérrez ha dedicado páginas muy lúcidas al estudio de la poesía y la prosa de Antonio Machado, de las que sacamos un pasaje con calas aleccionadoras, a propósito del texto que sigue:

*Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,*

*y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar.*

“Campos de Castilla”, *Obras*, p. 203.

A juicio del crítico, la secuencia de símbolos menores constituye una perspectiva desde la que se compone un símbolo global cuya construcción progresiva se refina a partir de una visión del paisaje, a la que finalmente se superpone una tradición bíblica: Jesús caminando en el mar. La austeridad de recursos formales y la sencillez de las figuras encubren el proceso simbólico: el camino = huellas, el camino = andar, por ello no hay regreso; el caminante = al camino; para el caminante, el camino = a la propia vida; la vida, como el camino, es un andar, sólo huellas y no hay regreso. Dice Gutiérrez que la paradoja (del camino que no hay, las huellas y el camino, que son el camino, pero que tampoco hay), genera el movimiento de la representación del poema, y la vertebra sobre un vaivén de afirmación y negación, que es como un vislumbre material y metafísico en la infinitud con que se traduce la percepción de lejanía, tan constante en los versos del célebre poeta español. Ese valor de lejanía, en análisis posteriores, es enlazado con otros, y, particularmente, con el de la “soledad” y el del “sueño”, que sustentan el universo poético del autor de *Campos de Castilla*, y sirven de clave para entender su visión del mundo como

“recinto de la interioridad” y viceversa, según se le aparece al poeta desde el mirador del solitario.

La necesidad de apreciar el sentido de la obra como un símbolo unificado, englobante, no equivale a pretender que se le simplifique o condense. Por el contrario, para nosotros implica poner en juego todas las conexiones internas, estar alerta para que no pasen inadvertidas las resonancias que ellas suscitan, admitir de antemano que toda la arquitectura y el mecanismo formal, en última instancia, se resuelven en la consagración de un sentido dominante que trasciende del texto. Leamos dos poemas, muy vinculados entre sí, de Antonio Cisneros:

POEMA SOBRE JONÁS Y LOS DESALIENADOS

*Si los hombres viven en la barriga de una ballena
sólo pueden sentir frío y hablar
de las manadas periódicas de peces y de murallas
oscuras como una boca abierta y de manadas
periódicas de peces y de murallas
oscuras como una boca abierta y sentir mucho frío.
Pero si los hombres no quieren hablar siempre de lo mismo
tratarán de construir un periscopio para saber
cómo se desordenan las islas y el mar
y las demás ballenas —si es que existe todo eso.
Y el aparato ha de fabricarse con las cosas
que tenemos a la mano y entonces se producen
las molestias, por ejemplo
si a nuestra casa le arrancamos una costilla
perderemos para siempre su amistad
y si el hígado o las barbas es capaz de matarnos.
Y estoy por creer que vivo en la barriga de alguna ballena
con mi mujer y Diego y todos mis abuelos.*

Canto ceremonial..., p. 71

APÉNDICE DEL POEMA SOBRE JONÁS Y LOS DESALIENADOS

Y hallándose en días tan difíciles decidí alimentar
a la ballena que entonces me albergaba:
tuve jornadas que excedían en mucho a las 12 horas
y mis sueños fueron oficios rigurosos, mi fatiga
engordaba como el vientre de la ballena:
qué trabajo dar caza a los animales más robustos,
desplumarlos de todas sus escamas y una vez abiertos
arrancarles la hiel y el espinazo,
y mi casa engordaba.
(Fue la última vez que estuve duro: insulté a la ballena
recogí mis escasas pertenencias para buscar
alguna habitación en otras aguas, y ya me aprestaba
a construir un periscopio
cuando en el techo vi hincharse como 2 soles sus pulmones
—iguales a los nuestros
pero estirados sobre el horizonte—, sus omóplatos
remaban contra todos los vientos,
y yo solo,
con mi camisa azul marino en una gran pradera
donde podían abalearme desde cualquier ventana: yo el conejo,
y los perros veloces atrás, y ningún agujero).
Y hallándome en días tan difíciles
me acomodé entre las zonas más blandas y apestosas de la ballena.

Canto ceremonial..., pp. 75-76.

La impasible lección crítica, el sobresalto y la amargura que fluyen de estos versos, invitándonos a redescubrir en cada caso los límites de la realidad burguesa, son un agolpamiento plasmado en la composición total, en el símbolo unitario que en cada poema reconstruye el lector, si, en verdad, supo mirar a través de las galerías que le franquea la poesía.

Unidad y unicidad

En los capítulos previos subyacen dos nociones importantes sobre las que apenas hemos insistido, pero que conviene ahora esclarecer en todo su alcance, pues el entenderlas no sólo explicará lo tratado sino que ayudará a echar las bases para reflexiones ulteriores.

En primer término, nos hemos venido refiriendo al modo de acceder a la obra literaria, a la mayor o menor adecuación de las maneras de aproximarnos a ella, y a ciertos factores que entorpecen o allanan el logro de ese propósito. En todos los casos, sin embargo, discurríamos acerca de un mismo fenómeno: *la lectura*. A primera vista parecerá banal que subrayemos la importancia que debe concederse a la lectura del texto; pero, si se actúa sin vanidad y se piensa otra vez, se hará claro que la literatura, como tal, no existe sino por el ejercicio de esa actividad; que es también por mérito de ella que se define la categoría de *lector*; y finalmente, que, el nexo comunicativo que se establecè o se frustra —merced a su ejercicio— presupone otra coyuntura esencial que define la relación entre el lector y el texto, cuyo contacto ocurre exclusivamente por mediación del *acto lingüístico*. Esto es, que no hay texto, ni lector, ni literatura, sin lenguaje. La conclusión quizá se nos antoje pueril; pero el razonamiento no deja por ello de ser válido, y su oportunidad saldrá a la luz más adelante.

Téngase en cuenta que artes como la música, la pintura, la escultura, la arquitectura, etc., disponen de medios y materiales específicos que sirven para la ejecución de sus obras. Los sonidos y silencios distribuidos en el tiempo; los colores, líneas y la perspectiva sobre la superficie plana; los volúmenes en que se descomponen las formas; el sentido funcional del espacio y el valor plástico de los elementos constructivos, en cada caso comportan una materia suficientemente diferenciada y externa al

artista y a quien aprecia los objetos por él creados, sea sólo admirador o crítico profesional. En cambio el escritor trabaja con el lenguaje, con la palabra, por lo que goza de privilegios extraordinarios, como el requerir apenas de papel y lápiz para plasmar su creación (a diferencia de las otras artes que demandan instrumentos y condiciones costosas y complejas) pero, al mismo tiempo y por la misma causa, dado que la gran mayoría concibe el lenguaje como un don natural, aunque en verdad no lo sea, esta carencia de deslinde entre el instrumento con el que se crea y el uso habitual de la lengua, redundando en que la literatura y la crítica sean vistas un poco como la *tierra de nadie*, y que por el solo calificativo de saber hablar y escribir, cualquier persona se considere hábil para producir literatura o juzgarla. De tal malentendido, sin duda infeliz, provienen las desventuras mayores que padece el fenómeno literario y, en particular, el ensañamiento impune que con él han cometido y cometerán los "licenciados" de todos los tiempos. Con lo dicho no se pretende desconocer que en las otras artes no haya también un margen copado por la improvisación, la arbitrariedad, en suma, por la carencia de aptitudes y conocimientos fundados; pero, se nos ocurre que, la naturaleza de ellas mismas y el deslinde al que aludíamos, hacen posible en estos casos, con menos dificultad, una toma de conciencia acerca de los requisitos mínimos de habilidad y formación que la práctica creativa o el quehacer crítico reclaman. Por ello, en lo que concierne a la literatura debemos reiterar con insistencia que no basta el hablar, leer y escribir una lengua para poseer, por tal virtud, la capacidad de crear en ella ni de percibir y apreciar críticamente un texto literario.

Convenimos en que sin lectura no hay experiencia literaria; pero sabemos que no se trata de cualquier lectura. Para el caso entendemos por eficiente aquella variedad, opuesta a la *lineal*, que se funda en la entrega sin prejuicio, en la comunión viva y paciente que, por encima de la lucidez del intelecto, paulatinamente convierte el acto asimilatorio en una auténtica recreación. Esta lectura solícita, cordial, ha sido siempre prerrequisito de toda buena crítica, cualquiera sea el método que guíe al estudioso; a ella se remitía Saint Beuve tercamente y un siglo más tarde la ponderaba Thibaudet; y a ella debemos acogerlos, confiados, en el camino hacia la interpretación.

Veamos, en segundo término, qué es lo que está sobreentendido cuando se postula el valor unitario del texto. Otra vez lo sencillo del enunciado coadyuva a que le restemos importancia, pese a que la tiene y muy considerable. En efecto, para una práctica viciosa, de la que no faltan testimonios entre obras de profesionales como de aficionados, y la misma que, por desdicha, prevalece como un método (?) en la enseñanza de la literatura en el colegio secundario, la obra viene a ser como el producto de un ensamblaje. Con estos antecedentes, recordemos al alumno que llega a la Universidad y debe componer su primera tarea en las clases de Literatura; imaginemos que el trabajo que le han asignado sea comentar un poema breve, ¿cómo procederá? Luego de escribir las introducciones (así en plural), asoman los tropiezos apenas tiene que opinar sobre el texto, y ya no sobre la época, la biografía, las influencias, etc. Lo que entonces escribe, en 95 de 100 ocasiones, comprende —más o menos— los subtítulos siguientes: tema, forma estrófica y rima; vocabulario; impresión general (sucinta y endeudada con las historias literarias), y remata con el juicio de algún crítico mayor. No es extraño que la división en párrafos no se produzca y que el redactor embuta sus observaciones, sin mucho concierto, como regalos en canasta de Pascua. Lo que interesa anotar, como hecho ilustrativo para nuestra reflexión, es que si más tarde se requiere a la misma persona que comente otro poema y otro y otro, las monografías repetirán el ordenamiento del primer ejemplo, como si se tratara de replicar un modelo. (¡Los colegas saben que no exagero un punto y los estudiantes que no es un reproche a su capacidad!). Pero revisemos lo que el alumno coloca debajo de cada uno de los rótulos, pues ese es, en definitiva, el meollo de nuestro cuento. Por lo general acumula observaciones que, a un lado el que sean exactas o no, manifiestan el hábito de concebir la obra como la suma de compartimientos estancos o extractos inconexos. Pues bien, esa disposición nos hace evidente una premisa peligrosa y falsa, en tanto presupone que todo texto puede ser sometido a una especie de examen que es guiado por el mismo "cuestionario", y en cuanto fractura en la obra aquel hilo invisible que confiere sentido a las partes, y que, por llamarlo de alguna manera, lo designaremos como el dinamismo integrador.

Ahora bien, enfrentado a esta suerte de parálisis de la conciencia crítica, a esta estandarización de lo que debería ser una respuesta libre y vivaz, confieso que mi simpatía por la espontaneidad del *juicio impresionista* se refresca transitoriamente. Y sería una reconciliación definitiva, si tuviera la certeza de que existe otra manera de trabajar con un texto literario, que es además lúcida, penetrante, sensible y responsable.

Tornemos a las premisas que vician el enfoque de nuestro ejemplo. No sostengo que sea incorrecto opinar sobre "el tema", aunque habría que convenir previamente en la definición del término para los usos que nos conciernen. No considero tampoco que reconocer la forma estrófica, señalar los rasgos saltantes del vocabulario, buscar fuentes e influencias literarias constituyan *per se* una aberración crítica. Sostengo que se entiéndase bien, que el concebir estos elementos como factores aislados, viéndolos como si fueran tajadas de un melón o capas de una torta, violenta la naturaleza íntima de la obra. Que el hacerlo destruye la posibilidad de advertir la acción -invisible- de una corriente que enlaza a dichos elementos entre sí y con otros factores no señalados hasta ahora y que, en tanto y en cuanto los asocia y combina, es capaz de generar un sentido que no procede de ninguno de ellos visto como elemento suelto, ni de todos si se les entiende como conjunto compuesto por adición. Ya dijimos que ese hilo conductor, especie de finísimo cordón secreto e invisible, se instituye como una resultante dinámica, que es como un movimiento, que fluye por obra de una suerte de sistema de correspondencias, en el que cada parte guarda íntima relación con las restantes; y en el que, sólo por virtud de este correlato, son definidos los valores de cada porción individual. Lo que equivale a sostener que la obra debe ser observada permanentemente como *contexto* en acción; que el valor de cada elemento está condicionado por su correlato con los elementos restantes, y que el significado total del poema, novela o cuento, según sea el caso, emana de la solidaridad e interdependencia inalienables del "sistema" integrado por las "partes", pero que, como dijimos ya, es mucho más que la mera suma de piezas diseminadas o inconexas. Muy al contrario, esa fuerza o dinámica que recorre al texto y lo articula, se apoya sobre un

complejo mecanismo, en el que los constituyentes son indiscriminables del ordenamiento entero que les confiere un peso y un significado específicos.

De otro lado, cada obra manifiesta una posibilidad electiva entre un número infinito de experiencias factibles; cada texto incorpora junto a lo que en él hay de proyección de la herencia tradicional y de la lectura del tiempo, un sesgo, una impronta que lo individualiza y le concede un rango expresivo particular. Cada obra es, por lo mismo, en lo que tiene de privativo, un sistema diferenciado.

¿Cómo, pues, someterlas, sin discriminar a la inquisición de un cuestionario standard? ¿Cómo no perder, de ese modo, la dinámica interior que le insufla su fuerza y la ilumina con luz propia? Aunque sea cierto que puede elaborarse una lista muy amplia que recoja todos los aspectos y elementos que se sabe están o pueden estar implicados en un texto, este repertorio no debe verse sino como un catálogo retórico, como un elenco de denominaciones estáticas, como el diccionario de ese *meta-lenguaje* que usa el estudioso para hablar del fenómeno que ocurre al leer el texto y que, de por sí, constituye un circuito cerrado. En nuestra tarea no caben ni la "plantilla" ni el "test"¹, ni interesaría contar con tales medios para el estudio de una obra de arte, pues lo que persigue el crítico es, básicamente, discernir aquello que convierte a esta pieza concreta en lo que es; aprehender lo que la distingue de todas las otras, lo que fundamenta su irradiación inconfundible y sostiene un valor individual, *su unicidad*. Por ende, tanto el arte combinatoria como la función que en ella asumen los distintos elementos pasibles de ser discernidos *a priori* (o en una descomposición o inventario de la totalidad que los comprende), en concreto responden a una mecánica de pautas singulares, a roles que configuran predominios que tienden hacia expresiones distintas, a una libérrima orquestación que no tiene por qué renegar de la riqueza alucinante que posee o se inventa a cada paso el ser humano. Por ello nada menos propio que el "método" de la plantilla o

¹ Esta es una diferencia importante con la explicación de textos concebida como práctica del análisis gramatical.

cuestionario, si se pretende atisbar el 'mundo propio' de la obra.

En resumen, cualquier método de estudio que maltrate o descuide la *unidad* y *unicidad* del texto literario, restringe y puede incluso clausurar las vías que permitan apreciarlo como *objeto estético*, como creación artística, y, consecuentemente, se aleja y nos aparta del espíritu de la interpretación.

Admiremos unos versos de Pedro Salinas, con ánimo de discutir sobre los puntos recientemente tratados:

*¡Si me llamas, sí,
si me llamas!
Lo dejaría todo,
todo lo tiraría:
los precios, los catálogos,
el azul del océano en los mapas,
los días y sus noches,
los telegramas viejos
y un amor.
Tú, que no eres mi amor,
¡si me llamas!*

*Y aun espero tu voz;
telescopios abajo,*

*desde la estrella
por espejos, por túneles,
por los años bisiestos
puede venir. No sé por donde.
Desde el prodigio, siempre.
Porque si tú me llamas
—¡si me llamas, si si me llamas!—
será desde un milagro,
incógnito, sin verlo.
Nunca desde los labios que te beso,
nunca
desde la voz que dice: "No te vayas".*

"La voz a ti debida (fragmento)"
Poemas completas, pp. 128-129

Es tan poderosa la cohesión de los ingredientes que participan en el texto, que no nos atrevemos a imaginar su posible aislamiento. Aparte de ellos, vistos como factores parciales, está en juego una fuerza que opera del modo en que lo hace la *melodía* de un tema musical; tan distinta de las notas que la integran, pero, a la vez, tan endeudada con el concierto específico que las eslabona. En este caso, obsérvese, la *melodía* del verso es indisoluble del ritmo de las ideas, de las modulaciones afectivas, de la perspectiva del poeta y su despliegue imaginario: todo concurre en un

flujo, en una línea en movimiento que se acompasa desde el mundo interior del amante y acaba proponiéndonos una imagen del amor. Esta es entrevista en la distancia de la mujer y exaltada al rango de norma vital y postulación metafísica, que, en vez de renegar, consagra la relación con el "tú" y le confiere un sentido pleno, descubriéndola como estadio anterior al milagro, como testimonio de la vocación por trascender la identidad con la amada, sublimándola en un avenimiento más allá de los valores conocidos. Es una suerte de perfecto equilibrio el que se desprende desde adentro mismo del poema, y lo envuelve y recubre por todas sus partes, sin que se perciban grietas ni añadidos ni sobrantes. Nos asalta la impresión de que cada palabra, cada imagen, sonido, secuencia, *es* como *debe* ser; que en el texto nada podría modificarse. Que cada factor ocupa el lugar, la casilla, que le corresponde; que si alteráramos o sustituyéramos uno de los elementos, resquebrajaríamos fatalmente la *visión unitaria*, la insólita potencia cohesiva con que se nos impone la *unicidad* de su delicada y transparente lección.

Solemos decir que este ajuste entre el *significante* y el *significado* que actualiza la organización del texto literario, es más preciso, más absoluto y acabado en la lírica, en la que —a los ojos del lector— parecería, repetimos, que nada, nada sobra, y nada, ni lo más mínimo, falta en el texto. En cambio, parecería también que en una novela no se da un engarce tan escrupulosamente logrado, o, si se traduce esta opinión en otros términos, que en la narrativa o en el drama no todos los componentes involucrados en el texto responden con igual intensidad, respecto de la fuerza cohesiva interior. En consecuencia, en este tipo de obras se advierte con relativa nitidez que ciertos rasgos o elementos parciales están más y mejor integrados y son los más importantes en la configuración del universo estético, en tanto que, los menos integrados, ocurren como resonancias o variaciones incorporadas al devenir fabulado, en torno o a base de los primeros. ¿Podría inferirse que la unidad y la unicidad son características exclusivas de la lírica? De ningún modo; pero sí que en la lírica, por su naturaleza y extensión, el margen de elementos que no responden totalmente a la cohesión unitaria es muy reducido, si se le compara con lo que acontece

en la narrativa o el drama. En *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa, por ejemplo, la novela posee una estructura bipolar, que rige desde la organización bimembre del título hasta los detalles más significativos de la obra, a saber: representación espacial, contrapunto de los caracteres, modelo social jerarquizado, concepto de autoridad, sistema educativo correspondiente, formulación del código moral, etc., es decir, que los diversos elementos que intervienen en la construcción del mundo novelesco se orientan por ese patrón estructural que fundamenta la unidad, la articulación unitaria de la novela, y que es en mucho el sustento de la unicidad que distingue a la versión concebida por Vargas Llosa. Verdad que una gama de secuencias y detalles anecdóticos se dan por anexión, y que no explicitan la vigencia constante del canon estructural que hemos señalado, pero, verdad también que entre esos elementos no figuran los más relevantes para apreciar el sentido primario del mundo creado por el novelista.

En la poesía de Salinas, el cambio de una palabra, el empleo de un sinónimo podría alterar el efecto sonoro o la correlación de las figuras; vale decir que en la lírica la correspondencia de los elementos se produce como una relación dominante que afecta hasta los más nimios detalles. No siempre el cambio de nombre del personaje en un cuento, verbigracia, altera definitivamente la composición de éste; e inclusive algunos pasajes podrían quizás ser suprimidos sin riesgo para la captación del mensaje imaginado, bien cierto. Pero véase que el contrapunto que nos es revelado en *Gracias por el fuego*, de Mario Benedetti, por ejemplo, a base de caracteres morales antagónicos, en torno de los que se explicita una clase social una clase social en descomposición, no podría ser variado sin trastornar la esencia misma de las relaciones estructurales de la novela, cuya unidad y unicidad se apoyan en torno de esos focos de concentración expositiva y factura imaginaria.

En resumen, la obra literaria debe ser leída sin olvidar su naturaleza contextual, puesto que desde el reconocimiento de su organización unitaria se nos entrega aquello que la distingue como experiencia humana expresada en forma personal, su unicidad.

La naturaleza dialógica

Si uno de nosotros escoge un poema y empieza a leerlo, se establece un nexo que asocia físicamente a la persona y al libro. Por encima de esa vecindad material y del ejercicio mecánico en que puede ser convertida la lectura, hay otra perspectiva que en principio no sospechamos, y, según la cual, lo que se llama *literatura* podría entenderse como la reducción, a un denominador común, de un infinito número de actos de 'lectura individual', sobre los que se apoya y por los que, en definitiva, existe esta determinada categoría de experiencia humana que conocemos como *literatura*. En rigor, sabemos más del *acto literario* como un tipo de actividad, que de la *literatura* como rótulo englobante. Este encuadre es por igual válido para contemplar el fenómeno, tanto desde la perspectiva del escritor que plasma la creación, como del lector que la disfruta.

Alguna vez hemos dicho que la lectura de este libro o aquel otro nos abstraigo en grado tan intenso que gozándola, olvidamos todo, como si nada, salvo el texto, existiera; a su turno, los autores suelen declarar que al concebir sus obras sólo pretendían un cauce para resonancias internas que reclamaban la fijación de lo escrito, sin que los preocupara nada ni nadie más. He ahí la clase de testimonios que se escucha habitualmente. ¿Cuánto hay de cierto en ellos? ¿Cuánto obedece a un estereotipo o a la vanidad? Bien valdría la pena averiguarlo.

Mientras tanto, caeremos en cuenta que de un lado tenemos al lector en *frente* del texto literario y de otro al autor *ante su obra*. Las impresiones ocasionales recogidas parecerían indicar que, en ambos casos, se trata de un proceso dual que vincula exclusivamente al autor con su obra, o al lector con la pieza que lee; ello no obstante, nos inclinamos

a sugerir que este esquema no capta ni la complejidad ni la amplitud de la situación.

Téngase en cuenta que de no producirse el acto creador careceríamos de la obra; y, de otra parte, que, merced a la existencia de ésta, se hace posible el acercamiento del lector a ella. Es en una progresión de este género en la que pensamos al hablar de *vida literaria* o de *literatura*; vale decir, en tres elementos, temporalmente sucesivos, que se combinan en dos posiciones: A, B, C dispuestos en los binomios A (autor) – B (texto) y B (texto) – C (lector). Piénsese igualmente en que, si faltara el lector, si olvidáramos incluso que el escritor es a la vez el primer lector de su obra, el texto permanecería como en un estado de larvación, en una suerte de limbo, como si no existiera. Lo que nos mueve a inferir que lo determinante en el *acto literario*, que es la matriz de lo que llamamos *literatura*, reside en la verificación del encuentro, en la actividad que comporta eso que llamamos la lectura del texto. Sólo que en lugar de concebir un binomio del tipo B-C que reseñamos arriba, preferimos imaginar el acto literario como el encuentro del autor con el lector, merced al texto. En cual resulta, así, el cruce en el que coinciden autor y lector; por eso lo vemos como una *virtualidad renovada permanentemente*, pues, en la medida en que se produce el encuentro, se actualiza y completa el acto literario y siempre es el mismo y siempre es distinto por intercesión de la lectura.

Llegados a este punto de nuestro razonamiento, justo es que preguntemos ¿qué debe entenderse por *encuentro* de autor y lector? ¿Qué es lo que subyace, encubierto o desatendido, más allá de lo físico? Será justo asimismo que expongamos, de la manera más precisa, que, desde nuestra perspectiva, el acto literario que definimos como *encuentro* es, por excelencia, un paradigma del *diálogo*. Que simple, pero fundamentalmente, es diálogo. Pues si el autor crea, si funda realidades, si transforma su experiencia, virtualmente acabará modificando la nuestra; si, como dice Picón, propone un *enigma*, entonces el buen lector jamás será un ente pasivo, un ser ajeno, un transeúnte ocasional, un mero consumidor. Por el contrario, cada

apelación del creador suscita una respuesta del lector, quien a su vez cuestiona e interroga al texto; y se arrebatada y participa en un vivo ejercicio que, para calificarlo con una palabra, lo convierte en genuino *re-creador*. Lo es en el más legítimo sentido del término, mas no sólo porque habilitado con el código lingüístico, con la lengua común, descifra el mensaje inscrito por el creador en el texto, sino porque además, gracias a su intervención, ése sale del estado de latencia y alcanza, en la lectura, la plenitud a que aspira como experiencia humana trasmutada en símbolo, como palabra poética que consigue su destino. Y el destinatario, reviviéndola, la convierte en *diálogo* que la re-ha-ce y la proyecta en el tiempo.

La soledad o el aislamiento del escritor y del lector, por eso, sólo es aparente, circunstancial, salvo que uno y otro alienen su personalidad. El destino del texto no es, no puede ser, la biblioteca, excepto como medio para llegar al instante poblado de vivencias, cargado de tensiones que lo recorren desde un extremo al otro, es decir, del creador al re-creador, por obra y gracia de la lectura. De ser así, la literatura compendia muchísimos lenguajes desprendidos de un lenguaje común, e infinidad de diálogos; y el estudiarla significa querer compartir esas versiones particulares con los demás, querer difundirlas invitando a la participación recreadora; significa una inquebrantable aspiración al coloquio.

¿Hasta qué punto se justifica decir que el poeta tiene un lenguaje propio, que inventa su lengua? Y, si ello fuera cierto, ¿en qué grado puede entenderlo el lector, y cómo es posible el diálogo? Cuando aceptamos que la obra literaria es creación a través de la lengua y decimos luego que la lectura es diálogo, partimos de la premisa que autor y lector comparten un instrumento lingüístico. Pero la lengua española, italiana, inglesa o cualquier otra que sirva de base al entendimiento, no es en sí el objeto literario; éste aparece cuando un hombre concreto, sea un San Juan de la Cruz, un Petrarca, un Shakespeare, hace uso de ella y, usándola, compone un texto que objetiva un modo de reaccionar y expresarse ante una motivación que lo incita a escribir. Ya vimos que solamente lo que queda apresado en el texto, tal como se ofrece a los ojos del lector –y a su

sensibilidad y cultura—, es el objeto literario; y aunque el instrumento comunicativo del que *a priori* dispone el poeta es el que conocen sus contemporáneos, el poeta lo emplea persiguiendo su explotación más acabada, procurando su reducción y docilidad, para hacerlo capaz de generar esa *realidad* que él vive interiormente y cuya captación, también con denuedo, pretenderá más tarde el lector. En este sentido, la pugna de tensiones, de reajustes, de rupturas, del mismo modo que las opciones preferidas o rechazadas por el autor constituyen un conjunto de rasgos que se interpolan en la lengua general o la violentan, y que revelan de qué modo el poeta la remodela y exige hasta extremos que, por alejados que sean, sin embargo, no llegarán a destruir la base primaria de comunicación a pesar de que tienden a individualizar su uso de la lengua y a imprimir en ella una fisonomía que, sin duda, conlleva una selección personal entre el cúmulo de posibilidades existentes en el depósito común y tradicional del lenguaje comunitario.

De manera que si atendemos a lo que técnicamente se identifica como el sistema (fonológico y gramatical) de la lengua, carece de rigor repetir, por ejemplo, que Dante creó el italiano o que Lutero el alemán moderno; lo que ocurrió en esos casos fue que uno y otro autor, con sus obras, dieron prestigio a una variedad dialectal que, posteriormente, fue tomada como base de las lenguas nacionales respectivas; pero, en principio ellos trabajaron con la institución social, lingüística, de sus pequeñas comunidades, y por cierto que lo importante del asunto radica en que elaboraron un nivel artístico, escrito, desde el nivel oral del lenguaje que ya poseían. Al lo sumo, un escritor difunde y prestigia, pone de actualidad o recupera giro y vocablos, construcciones, pero carece de la facultad de crear un sistema lingüístico, el que, por definición, es un fenómeno social y anterior.

Pero si se atiende a la manera personal de usar ciertos recursos del sistema o a la habilidad de eludirlos y sustituirlos, si se repara en los rasgos lingüísticos que el poeta consagra, y se piensa este fenómeno en términos del “estilo” con que gobierna el instrumento común, para adaptarlo a sus necesidades de expresión en el terreno del *habla* (apelando

al deslinde de Saussure), no hay duda que el nivel lingüístico revela fehacientemente la impronta individual del creador y un sello sobresaliente entre lo característico del texto. Sólo en este caso y con esta aceptación es pertinente hablar de un lenguaje individual, de una lengua del poeta, que no lo es, sino en tanto se entiende como impronta personal y peculiar en el manejo de la lengua común.

Carecería de sentido que hablásemos de diálogo si el escritor inventara *ex nihilo* su lenguaje, pues siendo así desaparecería la posibilidad de comunicación. Esclarecido este punto y reseñada la manera en que ocurren y deben ser comprendidos los hechos, se advierte cuán útil, a la vez que coherente, será el planteo que señale el lenguaje como la vía adecuada para que el lector, partiendo de un supuesto genérico y tradicional que comparte, se arriesgue por el *laberinto* que figuradamente es toda obra literaria; y que sea a través de la lengua que se le insinúe con relativa facilidad el hilo indicador que, desde el lado de lo común, lo guíe hacia la vertiente que se le rehúye, como un enigma, en la ladera de lo individual. Penetrar en ésta y descifrar el conjunto es el desafío que encara el lector, esto es, reconstruir y revivir la realidad estética total, estimulado por su propio mundo de experiencias y por las figuraciones que en este encuentro dialógico se le iluminen. Es pues dentro de los límites semánticos así definidos que hablamos de un ‘lenguaje personal’ del poeta y de una ‘actitud recreadora’ del lector.

Pero, además, recuérdese, la palabra poética no es tan sólo una forma y un significado léxico; ni siquiera tan sólo un contexto verbal, pues en éste se agolpan, junto al hallazgo de la expresión individualizada, una suma de valores potenciales que están concatenados con la cultura visible y encubierta de la sociedad. De lo que sigue que hace falta una actitud despierta para apreciar el flujo que adquiere en la obra el factor *tiempo*, la ubicación histórica del texto y la consecuente toma de conciencia de lo que llamaremos el *diálogo cultural* y el *diálogo temporal*, aspectos que concurren con el *diálogo lingüístico* y afianzan la naturaleza dialógica del *acto*

literario. La percepción de estas tres avenidas será, en principio, un buen augurio de recta lectura.

En vía de ilustración evocaré algunos recuerdos personales que ponen de relieve la utilidad de estos conceptos. Por ejemplo, un lector rioplatense de sensibilidad poco común e indudable fineza crítica, tenía dificultad, sin embargo, para percibir el símbolo de la paloma y su complementación con el cóndor, en *La agonía de Rasu Ñiti*, de José María Arguedas. Se me ocurre igualmente revelador el que lectores puertorriqueños, con una noción de “montaña” y de “espacio” distintas de las familiares en los países andinos, se sintieran perturbados por la desproporción en el contrapunto de naturaleza y hombre en las novelas de Cirilo Alegria. En ambos casos, lo que llamamos *diálogo cultural* padecía interferencias que atentaban contra la interpretación más ceñida a la versión textual. En cuanto al factor tiempo y, dejando aparte las obras no contemporáneas, que plantean una problemática diversa, creo un caso elocuente el que se atribuyera ‘colonialismo’ o llano ‘pasadismo’ a las *Tradiciones* de Palma, las que para un análisis interesado en restablecer el diálogo temporal, por el contrario, revelan un desplazamiento perspectivístico que arroja nueva luz sobre el mundo de las *Tradiciones* y el siglo XIX peruano.

Digamos, en suma, que desde los ángulos de la lengua, la cultura y la historia, el acto literario surge de un diálogo y se consolida en él, merced a la recreación que aproxima al lector con el autor en los pasadizos del laberinto; que, por ende, se trata de un *acto* intenso, vivo, continuo, de un acaecer que se desplaza incesantemente de C hasta A para volver a C; que, en consecuencia, sólo debe entenderse como *energía* que fluye sin pausa por el canal de la lectura. Frente a esto, la *interpretación* se nos antoja un esfuerzo por recoger las imágenes configuradas en esa dinámica y por apreciarlas sin contrariar su sentido principal, el que subyace en la pluralidad dialógica que, aunque sobrepasa el nivel de lo verbal, se apoya en él, y constituye un lenguaje artístico mucho más rico, múltiple y sugeridor.

De lo uno y lo vario

La concepción, expresa o tácita, que sobre el lenguaje acepta el lector, influye en su manera de representarse el fenómeno literario y apreciarlo. En efecto, ciertas observaciones aisladas así como prejuicios tradicionales que subsisten entre el público desprovisto de información científica recurren a formular hipótesis que tratan de explicar la universalidad del pensamiento humano y la diversidad y particularidad de las distintas lenguas. De modo que lo primario, anterior y absoluto, dicen, es el manejo de “conceptos”, el “pensamiento”, entendido como una actividad inherente a la condición de la persona y lo derivado, ulterior y específico, por su carácter instrumental, lo constituyen las formas usadas –según los idiomas– para expresar esos “conceptos” o poner de manifiesto la “actividad mental” que los relaciona. Se invoca en favor de este punto de vista, verbigracia el que la noción de ‘casa’ sea en español *casa*, en quechua *wasí*, en inglés *house*, en francés *maison*, en alemán *Haus*, etc.; vale decir, que a la unidad conceptual ‘casa’, que identifica a esta serie de palabras, corresponde una pluralidad de formas lingüísticas que la traducen por igual en las diversas lenguas; así como, que en la misma dirección argumentan las listas de *sinónimos* que pueden ser elaboradas en cualquier idioma. Para decirlo en breve, hoy un enfoque de este tipo es tenido por simplista e inexacto, y no cuenta con respaldo de ninguna corriente lingüística seria; pertenece más bien al saber popular que se difunde en torno de cualquier disciplina, en especial si su objeto de estudio está envuelto directamente con la vida práctica del hombre.

De modo que es más ilusorio que cierto, el que podamos encontrar listas de sinónimos, ni el que las distintas lenguas dispongan de términos “desemejantes” para nombrar objetos o conceptos “iguales”. Al margen de la necesidad de refinar estos enunciados para encuadrarlos dentro de

un planteo técnico, subrayemos que la falsedad que hemos discutido atañe a la explicación, a las especulaciones levantadas sobre aquellos hechos, y para cuya elucidación elemental ofrecemos una bibliografía que servirá a quien desee esclarecer el punto:

Edward Sapir. *El lenguaje*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954, caps. I, V, XI.

Leonard Bloomfield. *Lenguaje*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964. Cf. Prólogo de Alberto Escobar a la edición en español, pp. VII-XVIII y caps. I, II y IX.

Charles F. Hockett. *Curso de lingüística moderna*. Buenos Aires, Eudeba, 1971, caps. 14-16 y 37.

André Martinet. *Elementos de lingüística general*. Madrid, Gredos, 1965, caps. 1, 5 y 6.

Bernard Pottier. *Linguistique générale; théorie et description*. Paris, Klincksieck, 1974.

H.A. Gleason, Jr. *Introducción a la lingüística descriptiva*. Madrid, Gredos, 1970, caps. I, XXIII, XXVI.

Robert E. Longacre. *Procedimientos de análisis gramatical*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1972. Cf. Introducción y cap. VI.

Bertil Malmberg. *Lingüística estructural y comunicación humana*. Madrid, Gredos, 1969, caps. I, II, V, VIII y IX.

Manfred Bierwisch. *El estructuralismo: historia, problemas y métodos*. Barcelona, Tusquets Editor, 1971.

Noam Chomsky. *El lenguaje y el entendimiento*. Barcelona, Seix Barral, 1971.

John Lyons. *Introduction to theoretical linguistics*. London, Cambridge University Press, 1971. [Excelente y equilibrada presentación de las más importantes tendencias de la teoría lingüística contemporánea].

Thomas A. Sebeok, editor. *Style in Language*. New York & London, The Massachusetts Institute of Technology, 1960. Cf. Part Three pp. 55-105.

Sin entrar en lo que sería el debate sobre la materia, diremos que si se concibe la lengua como sistema estructurado de formas de expresión y de contenido, el valor de cada una de ellas, como lo ilustra con tanta nitidez el ya clásico ejemplo de Fernando de Saussure, está dado por la totalidad del sistema, exactamente como el valor de una pieza de ajedrez está determinado por su posición en el tablero de juego. De lo que se infiere la inconsecuencia de las comparaciones aisladas, afuera del sistema, pues el valor privativo de cada forma es señalado por el rango de posibilidades significativas y funcionales que le corresponde en el espectro de usos permitido por el sistema lingüístico, y por las relaciones con el contexto en el que se halla; eso de una parte. De otra, y por la misma razón fundamental, tras un análisis detenido y atento, podría descubrirse que los llamados sinónimos existen al precio de pasar por alto matices discrepantes que, en última instancia, comprobarían la relatividad de la convención que los califica como totalmente intercambiables. Veamos pues, que, con argumentaciones como las esbozadas, mal se puede apoyar una teoría de la lengua que repose en la prioridad y absolutez del pensamiento, en relación con la dependencia y diversificación de las lenguas. Dejemos esta falsa querrela teórica en el terreno más prudente y ceñido a las tesis lingüísticas que postulan que no hay pensamiento sin lengua ni, a la inversa, lengua sin pensamiento, pues resulta bizantino pretender a estas alturas avalar la prioridad de una u otro, toda vez que en la naturaleza del signo lingüístico *forma* y *contenido* son como al anverso y reverso, como las caras de una misma medalla.

Se justifica esta breve reflexión introductoria, por el sólo propósito de establecer las causas de una confusión tan antigua como difundida, y frente a la que no podremos reaccionar sin que medie una voluntad crítica muy alerta y muy firme. Por los antecedentes que hemos revisado sabemos que, para juzgar la obra literaria, rige a menudo una tradición que nos propone deslindar entre el *fondo* y la *forma*. El primero consistiría en el desarrollo conceptual, en el pensamiento imbricado en la obra; mientras el lenguaje sería la 'forma' con que se transmite, recubre, adorna, etc., el 'pensamiento'. Esta dicotomía, compuesta de *fondo* y *forma* como aspectos distintos y separables en el fenómeno lingüístico y en el estético, es la que induce a algunos a sostener que en la obra X el fondo es magnífico, pero la forma deplorable, o que el fondo es pésimo y la forma estupenda². Y así, un poco por no usar de los criterios eficientes para reexaminar la cuestión y entender el deslinde entre el nivel lingüístico y el estético, y otro poco por pereza o rutina, se ha hecho y se hace todavía mucha *crítica*, cuyo mayor alcance estriba en la calificación de estos aspectos, a los que se dedica sendas secciones que dan fisonomía inequívoca a los estudios elaborados con tales premisas, pues el bimembrismo frustra la posibilidad de un trabajo fecundo en el nivel de la realización artística que constituye la obra. En seguida veremos el porqué:

"Los nombres" es un poema de Jorge Guillén, que he releído muchas veces, sin que la relectura empañe mi reacción frente a él ni la facultad del texto para cautivar-me, y sin que me convenza yo mismo de haber apreciado por entero la riquísima fuerza sugeridora que contiene esta poesía.

² En el trabajo lingüístico *fondo* y *forma* son perfectamente separables y, más aún, hacerlos es requisito metodológico; en el quehacer filológico, en cambio, no se puede ni se debe escindir dicha dicotomía en el nivel estético.

Hela aquí:

*Albor. El horizonte
Entreabre sus pestañas
Y empieza a ver. ¿Qué? Nombres.
Están sobre la pátina*

*De las cosas. La rosa
Se llama todavía
Hoy rosa, y la memoria
De su tránsito, prisa.*

*Prisa de vivir más.
¡A largo amor nos alce*

*Esa pujanza agraz
Del Instante, tan ágil*

*Que en llegando a su meta
Corre a imponer Después!
¡Alerta, alerta, alerta,
Yo seré, yo seré!*

*¿Y las rosas? Pestañas
Cerradas: horizonte
Final. ¿Acaso nada?
Pero quedan los nombres.*

"Los nombres", *Cántico*, p. 26.

Una suerte de hechizo me llega desde el ritmo que atraviesa las estrofas y las convierte en un proceso de imágenes que conjugan en rigurosa consecuencia, y se hallan en absoluto desprovistas de ecos sentimentales; por el contrario, se me antojan aceradas en el renovado afán de ver, de explorar, de conocer más allá de los límites. Esta relativa seguridad de acceder a un cierto grado de captación de la belleza y el sentido del texto se acompañan con una creencia, ganada intuitivamente, según la cual la claridad y sencillez del poema presagian un trasfondo poblado de significaciones y símbolos que se entrecruzan y complementan, y en conjunto, construyen una especial caracterización poética.

Albor, la primera palabra, es también una oración a la que el punto separa de todo lo que la sigue en la estrofa y en el conjunto poemático. Aparece como un elemento condicionador que echa las bases sobre las que se desenvolverá la figuración unitaria del texto, en el que *-or* añade a la noción de blancura la capacidad de generar esa iluminación, y la asocia en el proceso que se va desgajando de la oscuridad, y que al desprenderse de la sombra acabará postergándola, para recuperar y descubrir el contorno oculto de los objetos.

En *albor* como en la siguiente oración: “El horizonte entreabre sus pestañas y empieza a ver”, no advertimos ninguna referencia personal (aunque sí un sujeto, en términos gramaticales). Esta suerte de impersonalización del proceso, de neutralidad, le confiere al mismo una relativa autonomía, que, paso a paso, en el curso de la lectura, se va afirmando con una pretensión de absoluto. El valor semántico de “entreabre sus pestañas” está ligado y, a la vez, depende y modifica al de *albor*, reforzando una imagen de transferencia de la oscuridad hacia el día, de resquebrajamiento de la sombra en espera del hallazgo de formas tangibles que atestigüen la realidad del contorno. En efecto, “el horizonte”, que sustituye al espectador (al par que lo multiplica en virtud de su indefinición), ese horizonte que nos resume la mirada absoluta, empieza a *ver*, esto es, a descubrir a desvelar aquello que apenas instantes atrás se hallaba semioculto, envuelto en la noche y casi insinuado en la penumbra. ¿Qué es lo que ve? Aquí, el poema reclama por segunda vez que nuestra experiencia idiomática y vital se adapte a la concepción que se nos ofrece. Si antes fue el asignar atributos humanos a *horizonte* (“entreabre sus pestañas y empieza a ver”), ahora ‘lo visto’, ‘los objetos esperables’, ceden su plaza a los *nombres*. Mucho del vigor poético del texto cristaliza en esta sustitución, gracias a la cual también se actualiza y agolpa una tradición secular, para la que el ser de las cosas se revela en el *nombre* de ellas.

Me atrevo a pensar que, en este instante, la lectura nos arranca de nuestro dominio en el mundo e induce a compartir la “lógica” de la visión imaginaria del poeta, la que se nos hace imprescindible para atisbar el sentido del resto de la obra, y para ingresar definitivamente en su meollo.

Tendremos, pues, que reajustar nuestro “pensamiento” habitual, nuestra experiencia anterior, si queremos recrear las transformaciones que la poesía ejecuta, guiada ya de modo exclusivo por una coherencia interna, por el desarrollo que fluye de su propia verdad y la completa o explícita.

Los nombres no son, pues, el segmento sonoro (o escrito) con que rotulamos los objetos. Son *lo que los hace visibles, lo que los hace existir*, aquello que de evanescente adquiere repentina consistencia, puesta de manifiesto por la *luz*. En los nombres se da esa instancia de la realidad que

es susceptible de ser vista, de ser aprehendida, capturada; sin embargo, ellos no anulan al objeto, pues “están sobre la pátina de las cosas” desde aquel tiempo remoto acuñado por la sedimentación de la pátina. Los nombres son lo que rescatamos del flujo de la realidad, y ellos nos retienen a los objetos en su precipitado tránsito, en su incontenible mudanza (“la rosa se llama todavía hoy rosa, y la memoria de su tránsito, prisa”), que es su propio hacerse, realizándose en una dinámica constante (“prisa”), que mana del perfeccionamiento de su más íntima naturaleza. El uso de *todavía*, en el ejemplo transcrito, adviértase que no realiza la *permanencia*, no; destaca, por contraste, el *cambio*, el *movimiento*, y el que no empiece su precipitado discurrir, retengamos una porción que es constante, porque retenemos el *nombre*. Este subsiste y se salva, a pesar de la *prisa*, que es el tiempo mismo, pues el curso temporal no es visto como una dimensión externa a los objetos, sino como la *memoria* (la interiorización) de su incesante tránsito.

Este fluir constante, al que tiende la dinámica del tiempo, equivale al estar en la vida, aferrado al vivir que se autodefine por no saturarse y procurar ser más, más, estimulando el circuito del cambio, el mismo que, si conquista su plenitud, podrá elevarnos al gran amor. Amor grande por *largo*, por enhebrar el vigor múltiple de los instantes aislados, concediéndoles el apoyo de un sentido, respecto del cual se organizan el *antes* y el *después*, plurales. Por ende, el gran amor no condice con la quietud ni el remanso; es la corriente en ascenso que enlaza la mudanza sin tregua, que nos llega impuesta desde la realidad, regada por la fuerza de la vida, es decir, la norma del cambio infinito.

Sólo entonces la personalidad poética se incluye en la imagen diseñada hasta aquí y concierta con ella, por mérito de su virtualidad de ser, el *seré* significativamente repetido, y no por gracia del *soy*, que, al contrariar su norma, niega a la vida. No hay posibilidad de *ser* sin concierto con la corriente de perpetua renovación que consagran la vida y la realidad.

“¿Y las rosas?”, inquiera el poeta, que es como preguntar por lo excepcional frente a lo regular, por lo que remonta sobre la ley genérica, y en seguida responde “Pestañas/Cerradas: horizonte/Final”; vale decir, extremo inmóvil, mas no definitivo. “¿Acaso nada?”, continúa, esto es, ¿acaba-

miento, negación? Y concluye, "Pero quedan los nombres". La lectura justa de estos dos versos es decisiva para arribar al fondo de la visión poética de Guillén. Si olvidamos el distingo entre *nombre* y *cosa*, estamos en peligro de malentenderlo; obsérvese que el carácter adversativo del verso final apunta en la dirección del deslinde sostenido a lo largo del texto. Ello invita a postular que las *rosas*, ya concebidas como tipo de flores o como símbolo de hechura estética, son, ellas, un horizonte clausurado, cerrado a la dinámica de la realidad y del conocimiento. "Pero quedan los nombres", el verso último, enlaza de un lado con los que lo preceden en la estrofa, y de otra parte retoma el ritmo interno y lo reconduce a la problemática del punto de partida, al descubrimiento revelador de cuanto se ve, con lo que instituye una estructura circular para esta poesía. La circularidad se patentiza tanto en el concatenamiento estrófico y el predominio de los versos encabalgados, cuanto en el enlace del último y primer versos. En un nivel más fino del análisis, la circularidad es explicable por la mecánica que caracteriza al hacerse en el cambio, al *ser* haciéndose en proyección sin tregua, en un compás que concierta al hombre y la realidad y los califica a ambos. La relación entre ellos, instituida sobre la misma pauta define al conocimiento como este reconocer las cosas y el mundo, penetrándolos por la aprehensión de su naturaleza, tal como ella es revelada en el *nombre*. De lo que sigue que si *rosa* es símbolo de la poesía, de acuerdo con las viejas convenciones que llegan de la retórica clásica, la poesía, como actividad, como "proceso", es el descubrimiento y la percepción de la mudanza perpetua y cautivante de la realidad total, y es, por tanto, una *forma de conocimiento*, un modo de conocer, un reto abierto al hombre como poeta y como persona. Mientras que, en la otra ladera, el hallazgo conseguido en el poema es la *visión capturada* levantada sobre el flujo de la vida y preservada en la palabra como hechura estética. Y ahí estribaría el fundamento del carácter inagotable de la Poesía, su destino renovador y fundador de la realidad, frente a la cual, el poeta es un oteador, un vigía, que la desentraña y la despoja y la apresa en el poema, y tanto la Poesía persiste en su afán de conocer e iluminar el mundo.

Confiemos que nadie intentará, después de la lectura de este ejercicio reclamar que se deslinde el *fondo* de la *forma* o el *pensamiento* de la *palabra* en el texto de Guillén. Nadie que no quiera traicionar la razón de ser del hecho estético, de aquello que nos cautiva por hermoso y permanente.

Lenguaje literario y lenguaje común

La belleza y sentido de la composición literaria, o, en otras palabras, eso que hace de una poesía o narración algo *distinto* del hablar cotidiano, del discurso académico y de la versión periodística, o del recuento científico y el relato histórico, ya sabemos que no dependen del *tema* (pues éste no es ni poético ni antipoético en sí mismo), ni del mayor o menor apego a una norma descriptiva de la naturaleza o la realidad psicológica o social, ni finalmente del alambicamiento o decorativismo del lenguaje usado en la ejecución del texto. Aunque en todas las actividades a que acabamos de aludir, el hombre apela a su conocimiento de la lengua y lo usa para transmitir algo a su interlocutor o auditorio, y aunque este empleo de la lengua sea, a primera vista, equivalente del que realiza el escritor, debemos admitir que, entre lo que expresa el texto literario y lo que comunica el no literario, además de los elementos comunes existen otros a los que seguramente podría atribuirse la calidad específica sobre la que se apoyan los factores estéticos. Esto es, aquellos que hacen del fenómeno literario lo que es como hecho diferente, y por cuya virtud distinguimos el papel que el lenguaje desempeña en él, de otras funciones, también importantes, pero deslindables del efecto poético.

La experiencia individual de toda persona instruye en la adquisición paulatina de la lengua, que empieza en la primera infancia como fenómeno oral, se enriquece en el proceso de socialización del niño y es reajustada a los patrones de la convención social, del mismo modo en que toda la conducta se adapta a ellos en el período escolar; pero, la huella más significativa que en este respecto fija la escuela es el adiestramiento en la habilidad de leer y escribir; en la apropiación de lo que habitualmente designamos como lenguaje escrito, que supone al cifrar y descifrar el

código verbal transferido a la escritura. Sólo más tarde, cuando este nivel de conocimiento y dominio lingüístico se ha afirmado y se ha enriquecido, merced al cultivo constante de la lectura y escritura a que vive expuesto el hombre, se le revela a éste el hecho literario como un estadio de realización por el lenguaje en su modalidad escrita. Pues bien, la toma de conciencia de los diversos pasos incluidos en este proceso puede invitarnos a suscribir una de dos conclusiones: a) que el lenguaje de la literatura y el de las actividades no-literarias son vertientes de una misma facultad, sin que las distancie nada más que el propósito de conseguir elevación, belleza, o elegancia de una parte, frente a una norma menos cuidadosa e intencional, de la otra; o b) que la lengua literaria adquiere su carácter, por reproducir ciertos modelos de lengua que son en sí los que la contrastan con los usos del hablar común. En rigor, ambas suposiciones son inexactas y peligrosas, pues la primera origina que se confunda lo literario con un “embellecimiento” o “ennoblecimiento” de la lengua diaria, a base de interpolaciones ampulosas, inclusión de términos infrecuentes, búsqueda de lo ‘bonito’, en fin, que se crea que el lenguaje literario es algo así como la envoltura de lujo de aquello que el hablar común transmite en versión ordinaria. De lo segundo procede que se estime que lo literario es tal por ceñirse a prescripciones retóricas que atañen al hablar figurado, a la disposición en estrofas, al tipo de rima, a la modificación del orden sintáctico, etc., vale decir, por ampararse en la imitación de fórmulas externas que el lenguaje debe captar en un esfuerzo de aproximación a modelos ideales. Es decir, que en las dos suposiciones se contempla el hecho literario como separable del contenido; se persiste en la disociación de fondo y forma que, vimos ya, contraria la naturaleza misma del *fenómeno estético*, la que no es otra cosa que *configuración a través del lenguaje* y, como tal, totalidad unitaria, en la que son indiscernibles el *significante* del *significado*.

Quien lee un poema de amor se empapa de la melodía y sugestión de los versos, se desentiende de la exactitud asignable al sentimiento del autor por la amada, de las circunstancias en que la pieza fue escrita, etc., y, por el contrario, se deja conducir por la magia de la poesía y la *revive*, adaptándola a una experiencia intransferible de hombre y de lector. Esto

quiere decir que el poema no nos informa, del modo en que lo hacen, por ej., la noticia, la crónica, el documento histórico; que aquello que nos llega desde el poema es la incitación para *representarnos* una instancia en la que aceptamos participar, proyectándonos desde el texto mismo en una suerte de acto recreativo que toma impulso del *conjunto poético*, más que de las palabras, sentimientos, ideas que concurrieron para su factura. Si leemos una novela, sabemos de antemano que los personajes, sus aventuras, parlamentos, acciones, problemas, etc., son o pueden ser imaginarios y que la obra no persigue convencernos de la verosimilitud, pero sí enfrentarnos a la lectura como si ésta nos descubriera un acontecimiento, que se da en el texto mismo, y reclama existencia por estar ahí, en contexto generado en su composición, *no como referencia de ciertos hechos, sino como los propios hechos*.

La situación es otra cuando llegamos a una bodega y pedimos un paquete de cigarrillos, cuando preguntamos si alguien vino a buscarnos, en fin, cuando nos comunicamos a diario con otras personas. En estas circunstancias el lenguaje, en la mayoría de los casos, sirve primariamente a una finalidad referencial, vale decir, que sirve como indicador de un círculo de objetos o conceptos que están afuera de él y hacia los cuales apunta, a los cuales *denota*. En el uso práctico de la lengua, la comunicación es predominantemente *denotativa* y la función del lenguaje es, antes que nada, referencial. En muchas circunstancias, sin embargo, este tipo de comunicación es acompañada de matices, de indicios afectivos, de huellas de una actitud o de una expectativa que rebasan el puro mensaje de la denotación, e insuflan en las palabras un aura significativa que individualiza nuestro mensaje, tiñéndolo con resonancias que añaden a lo denotativo una comunicación extra, que solemos llamar *connotativa*.

Un ejemplo clásico que ilustra este empleo es el de los diminutivos (¿me das un besito?) o ponderativos (¡tamaño la lagartija!), la ironía (no esperaba de usted otra cosa), el eufemismo (desde que mi compadre pasó a mejor vida), etc., pero lo sustancial para nuestro razonamiento estriba en que, el uso diario del lenguaje busca una eficacia comunicativa que se afianza en el grado mayor de exactitud que logre el mensaje (por gracia de

la denotación), sin que ello impida que lo connotativo se acople circunstancialmente a la emisión. En esta particularidad se funda la querrela de los "científicos" contra los "literatos", y la clásica apelación a la matemática como un modelo del lenguaje exacto por excelencia. En efecto, la matemática o la lógica construyen un tipo derivado de formación lingüística, que extrema la función denotativa y reduce su código a los elementos racionales.

Se puede añadir todavía que en la vida práctica del contexto extralingüístico (o situación idiomática) aporta información que se suma a la denotativa y connotativa, en tanto y en cuanto aproxima los referentes, los presupone, esto es, los integra con el decurso verbal. Esta posibilidad parecería, en cambio, menos visible, hasta el extremo de desaparecer, en la lírica, y no ser determinante en la novela y el drama, pues si el texto no basta para constituir el acontecimiento o autosostener su realidad, sin duda no estamos en presencia de una obra valiosa.

En la Literatura, el texto existe solamente por lo que en él y desde él *expresa* o *presenta* una experiencia que, en la lírica, llega a la identidad más acabada entre *significante* y *significado*, de donde devienen las dificultades y traiciones de toda traducción o recuento en prosa, y el requerimiento de anulación de distancias entre el lector y el objeto poético.

Teniendo en cuenta estos antecedentes concluimos que no es sensato postular que existe un lenguaje literario en oposición a otro que no lo es, ni que ése se define por el uso de las figuras retóricas que el no literario desconoce; no. Nos inclinamos a pensar que en la obra literaria, y de manera ejemplar en aquéllas en que prevalece lo lírico, los factores connotativos adquieren un relieve excepcional, que exalta las posibilidades simbólicas de la palabra y contribuye a la fundamentación del proceso configurador, mediante el cual se realiza la creación estética. Que ésta no existe más allá ni más acá del lenguaje, sino en él y por él, y que éste, desde el mirador de la ciencia literaria y para los efectos de la interpretación de la obra, no puede concebirse como un continente, no como un nivel exterior, pues se olvidaría que su justificación artística es autónoma

de los referentes denotativos, y que, por el contrario, se nos da como un hecho, como objeto estético con existencia plena, en el que cristaliza una particular respuesta humana. Pero si la postura crítica anterior es incompatible con una actitud respetuosa de la calidad unitaria de la obra, en cambio sí es lícito admitir que en la lengua se reflejan otros rasgos que pueden echar luz sobre los valores del texto y operar como vías de acceso a su estructura última, aquélla sobre la que se gozan los valores privativos que lo distinguen de otras piezas similares o contemporáneas. En este sentido, creemos divisar una coyuntura que sitúa al texto en el punto de encuentro entre la norma (social) del uso lingüístico y el signo (individual) de su empleo por parte del escritor, con lo que se abre la perspectiva del enfoque estilístico; y, desde otro ángulo, el que interesa más a la historia de la literatura, se precisa la ubicación de la obra respecto de las tendencias tradicionales y las proposiciones con que el ímpetu renovador encara éstas. Todo lo cual no conlleva que el escritor haya sido necesariamente consciente del testimonio que inscribe en su lenguaje, ni que sospechara que ese vínculo común e inalterado tuviese reservada para él la facultad de retraerlo, con los medios comunes, a la pureza original y fundadora de la palabra.

Ciertos textos poéticos podrían ayudarnos a explicar lo anterior. Es muy posible que muchas personas sin familiaridad con las corrientes que sucedieron al "modernismo", movimiento éste que da algún modo ímpetu a una estética y un gusto que sobreviven en el lector promedio de Hispanoamérica, reaccionen con desagrado ante composiciones que se distancian de los paradigmas y el sentido del gusto moldeados sobre el patrón de los valores legítimos o del exceso manierista de los epígonos de Darío. La respuesta es particularmente violenta contra lo que se señala como *prosaismo*, esto es, la falta de un lenguaje de "nivel artístico", la pérdida de una norma de belleza verbal, que, siempre a tenor de dicho juicio, ha cedido al predominio de lo vulgar, lo rutinario, lo no "poético". Pienso ahora por ejemplo en las reacciones de cierto tipo de lector y de crítica al encarar la obra de Nicanor Parra. Y, variando el marco de referencias histórico-culturales, bien podría establecerse analogías con

reacciones semejantes ante la producción de Eliot, Quasimodo, Preve
etc., es decir, la tendencia que Friedrich designa como antirromántica,
que en sustancia se trata del mismo fenómeno. Pues bien, leamos
célebre y discutido poema de Parra, "Los vicios del mundo moderno"

Los delincuentes modernos

Están autorizados para concurrir diariamente a parques y jardines.

Provistos de poderosos anteojos y de relojes de bolsillo

Entran a saco en los kioskos favorecidos por la muerte

E instalan sus laboratorios entre los rosales en flor.

Desde allí controlan a fotógrafos y mendigos que deambulan por los alrededores

Procurando levantar un pequeño templo a la miseria

Y si se presenta la oportunidad llegan a poseer a un lustrabotas melancólico.

La policía atemorizada huye de estos monstruos

En dirección del centro de la ciudad

En donde estallan los grandes incendios de fines de año

Y un valiente encapuchado pone manos arriba a dos madres de la caridad.

Los vicios del mundo moderno:

El automóvil y el cine sonoro,

Las discriminaciones raciales,

El exterminio de los pieles rojas,

Los trucos de la alta banca,

La catástrofe de los ancianos,

El comercio clandestino de blancas realizado por sodomitas internacionales,

El auto-bombo y la gula

Las Pompas Fúnebres

Los amigos personales de su excelencia

La exaltación del folklore a categoría del espíritu,

El abuso de los estupefacientes y de la filosofía,

El reblandecimiento de los hombres favorecidos por la fortuna

El auto-erotismo y la crueldad sexual

La exaltación de lo onírico y del subconsciente en desmedro del sentido común.

La confianza exagerada en sueros y vacunas,

El endiosamiento del falo,

La política internacional de piernas abiertas patrocinada por la prensa reaccionaria,

El afán desmedido de poder y de lucro,

La carrera del oro,

La fatídica danza de los dólares,

La especulación y el aborto,

La destrucción de los ídolos,

El desarrollo excesivo de la dietética y de la sicología pedagógica,

El vicio del baile, del cigarrillo, de los juegos de azar,

Las gotas de sangre que suelen encontrarse entre las sábanas de los recién desposados,

La locura del mar,

La agorafobia y la claustrofobia,

La desintegración del átomo,

El humorismo sangriento de la teoría de la relatividad,

El delirio de retorno al vientre materno,

El culto de lo exótico,

Los accidentes aeronáuticos,

Las incineraciones, las purgas en masa, la retención de los pasaportes,

Todo esto porque sí,

Porque produce vértigo,

La interpretación de los sueños

Y la difusión de la radiomanía.

Como queda demostrado,

El mundo moderno se compone de flores artificiales.

Que se cultivan en unas campanas de vidrio parecidas a la muerte,

Está formado por estrellas de cine,

Y de sangrientos boxeadores que pelean a la luz de luna,

Se compone de hombres ruiseñores que controlan la vida económica de los países

Mediante algunos mecanismos fáciles de explicar;

Ellos visten generalmente de negro como los precursores del otoño

Y se alimentan de raíces y de hierbas silvestres.

Entretanto los sabios, comidos por las ratas,

Se pudren en los sótanos de las catedrales,

*Y las almas nobles son perseguidas implacablemente por la policía.
El mundo moderno es una gran cloaca:
Los restaurantes de lujo están atestados de cadáveres digestivos
Y de pájaros que vuelan peligrosamente a escasa altura.
Esto no es todo: los hospitales están llenos de impostores,
Sin mencionar a los herederos del espíritu que establecen sus colonias en el ano*
[de los recién operados.

*Los industriales modernos sufren a veces el efecto de la atmósfera envenenada,
Junto a las máquinas de tejer suelen caer enfermos del espantoso mal del sueño
Que los transforma a la larga en unas especies de ángeles.*

Niegan la existencia del mundo físico

Y se vanaglorian de ser unos pobres hijos del sepulcro.

Sin embargo, el mundo ha sido siempre así.

La verdad, como la belleza, no se crea ni se pierde

Y la poesía reside en las cosas o es simplemente un espejismo del espíritu.

Reconozco que un terremoto bien concebido

puede acabar en algunos segundos con una ciudad rica en tradiciones

Y que un minucioso bombardeo aéreo

Derribe árboles, caballos, tronos, música.

Pero qué importa todo esto

Si mientras la bailarina más grande del mundo

Muere pobre y abandonada en una pequeña aldea del sur de Francia.

La primavera devuelve al hombre una parte de las flores desaparecidas.

Tratemos de ser felices, recomiendo yo, chupando la miserable costilla humana.

Extraigamos de ella el líquido renovador,

Cada cual de acuerdo con sus inclinaciones personales.

¡Aferrémonos a esta piltrafa divina!

Jadeantes y tremebundos

Chupemos estos labios que nos enloquecen;

La suerte está echada.

Aspiremos este perfume enervador y destructor

Y vivamos un día más la vida de los elegidos:

*De sus axilas extrae el hombre la cera necesaria para forjar el rostro de sus ídolos.
Y del sexo de la mujer de paja y el barro de sus templos.*

Por todo lo cual

Cultivo un piojo en mi corbata

Y sonrío a los imbéciles que bajan de los árboles.

“Los vicios del mundo moderno”, *Obra gruesa*, pp. 56-58.

Hay quienes estiman que no se trata sino de una banal exposición que, sin alcanzar dignidad literaria, censura el vivir del hombre en la época industrial, a través de una mezcla caprichosa de grosería y trivialidad, lo que se torna evidente por el hecho de que el lenguaje no acredita mayor elaboración, y que, al contrario, se satisface en el nivel del habla común y ordinaria.

Presumimos, sin embargo, que la *norma* de lenguaje usada por el poeta responde a una visión peculiar, y a una intención artística frente a la realidad, que nos parecen totalmente coherentes, y que concurren a cimentar una actitud que plasma, gracias, en gran parte, a la consolidación de un sistema expresivo diferente del que ha sido tomado como referencia por quienes sostentan el punto de vista transcrito líneas arriba. El sistema expresivo del poema de Parra gana relieve; precisamente, por el empleo de ese nivel lingüístico, y por aprovechar las locuciones y formas del hablar cotidiano, en lugar de las estilizaciones de la convención literaria. Véase pues que no se trataría de una pobreza, insuficiencia o de un quehacer inadvertido por el escritor, sino de todo lo opuesto, de la elección de un recurso estilístico que, aunque en discordia con la moda y el gusto dominantes, obedece a la consecución de una imagen que se apoya en la mofa, en el relieve del sarcasmo, en el realce de lo grotesco, que son los medios con los que la obra va definiendo el proceso de deshumanización del hombre, en nuestra época y sociedad, al destacar el trastorno en la vida diaria de los valores que consagra solemnemente la doctrina. La no creencia, el no respeto de esos valores con los que el yo poético tampoco se compromete, son vistos pues como una fase de la irracionalidad y del absurdo que nos comprenden, frente a lo que, no sin

cierto humor negro, el texto opone la actitud burlona y el escape a través de una salida erótica, en una suerte de paráfrasis farsesca de la creación, tal como ésa es imaginada y caricaturizada por un moralista cínico. La ponderación negativa de la inautenticidad vertebrada, a nuestro juicio, el enfoque crítico de Parra.

Sin duda, el poema que glosamos —como la “anti-poesía” toda— constituyen una alternativa que reniega de la tradición literaria chilena e hispánica modernas y, a consecuencia de ello, la norma de lenguaje que usan es contraria a la estilización decorativa, a la impronta sentimental, a la joyería retórica que hasta hace poco dominaba en nuestras letras (lo que no significa que no pueda esta reacción evolucionar hasta convertirse en un nuevo manierismo); pero, sí que debe aceptarse que la antinomia entre “lenguaje literario” y “lenguaje común” *per se* es ineficiente para calificar éste o cualquier fenómeno creador. Que un juicio que pretenda avanzar hasta ese punto tiene, necesariamente, que entender la función que desarrolla la norma de lenguaje en la estructuración de la realidad textual, que es el terreno donde se mide el acierto o fracaso de su empleo. En el caso de “Los vicios del mundo moderno” parece claro que la perspectiva humorística se alía con una sensibilidad para las formas expresivas espontáneas, para el coloquio popular, en ruptura con el clima lírico habitual; por ello, como subraya Pedro Lastra, la visión poética de Parra avanza de la burla al rasgo de humor, de la farsa al relieve de lo absurdo, de la denuncia al humor negro, y de la decepción al escepticismo. En este asedio perspectivístico a la realidad social e íntima, la violencia verbalizada triza una imagen conformista del hombre y del ambiente que lo deforma, y al desmenuzarla ensaya destruirla. En este empeño, simultáneamente y casi con asordinado dramatismo, se afirma una toma de conciencia de la propia autodestrucción. El hecho curioso reside en que la riqueza y complejidad de esta manera de percibir y reaccionar del poeta, tal como las plasma en su texto, alcanzan su acerada intensidad a través de una forma de lenguaje que, fuera de contexto, aceptamos como común y ordinaria, pero que en el poema es gobernada por las exigencias de la imagen estética.

En pos de la estructura

La clásica división entre *fondo* y *forma*, o de los nombres que la encubren, como observaba Ingarden, hoy día resulta inaceptable en la exégesis de la obra, tanto desde un punto de vista teórico como desde un estricto ángulo operativo. Hemos avanzado, asimismo, en el examen del rol eminente que juega el lenguaje en la constitución del texto, y llegado a comprender de qué modo es, a través de la lengua, ya como sistema, imagen artística o signo verbal, que se actualiza la representación de los conceptos y la figuración de las intuiciones. Ante la mediación de la lengua, autor y lector están situados con el bagaje pleno de su experiencia en la vida y la cultura, y por mérito de éstas encararán la copresencia de lo tradicional y lo renovador, del significado propuesto y la transformación imaginaria, plasmados estéticamente en la identidad de la obra.

Una alternativa eficiente, concedida la inutilidad de la dicotomía *fondo-forma*, sería, con palabras de Hatzfeld, postular la validez de una “forma exterior que no tiene existencia sino como integrante de una forma interior”, siendo ambas inseparables e inconcebibles de otro modo que no fuese en su indisociable unidad, tal como ocurre al hablar de lo cóncavo y lo convexo de la esfera, o del anverso y reverso de una superficie.

La *forma interior* consistiría en la dinámica que ensambla e instituye el sentido esencial del texto; aquella suerte de hilván dominante, aglutinador y no siempre visible, del cual adquiere su fuerza y originalidad el desarrollo estético que nos llega merced a su objetivación en la *forma exterior*, lograda por la multitud de detalles que participan en la configuración del texto, y cuyo valor es decidido en virtud de sus relaciones parciales respecto de la resultante total.

Este género de correspondencia y recíproco acondicionamiento es destacado por Pfeiffer, de modo ejemplar, cuando estipula que todo 'lo interior' posee su representación 'exterior', y todo lo 'exterior' tiene su peso y significado 'interiores'. Si se reflexiona en el número finito, por amplio que se quiera, de los temas y materias que la vida humana ofrece al creador, y si también se piensa en lo relativamente corto —por nutrido que se imagine— del elenco de recursos técnicos o medios de estilo que la literatura pone a disposición del artista, se concluirá que no es en la materia ni en los elementos de estilo *per se*, vistos aisladamente, en donde reside la calidad singular de una obra, pues ellos se repiten en infinidad de otras obras. Es en su "constelación particular", en su diversa e imprevisible organización, en la múltiple e inagotable variedad de maneras en que ocurren las relaciones entre ellos, y en el modo de coordinarlas por referencia a la obra como entidad unitaria, en donde se empiezan a atisbar las razones de su mérito.

Por ello, cuando logramos desvelar este conjunto de relaciones que gobierna conceptos, sentimientos, palabras, valoraciones, figuras, medios técnicos, etc., si descubrimos el hilo primario que enhebra la sucesión de los elementos aislados, entonces estamos a un paso de descifrar la semántica privativa de la obra. A un paso de categorizar los detalles a la luz de ese principio ordenador que los pone al servicio de una misión simbólica, que fluye del conjunto como relación y trasciende de ambas 'formas'. Sólo que éstas no son ya los antiguos *fondo* y *forma*, como conceptos separables e independientes, pues aparecen fundidos en una dinámica, sin linderos ni función válida al margen del *todo*. Pues bien, este juego de relaciones instituido y preservado por una necesidad cohesiva, que es propio al texto y ordena elementos en una distribución particular, es lo que denominamos la *estructura* de la obra literaria.

Un ya célebre cuento de José María Arguedas nos permitirá reconocer en un texto específico, cómo funciona la *estructura* y de qué manera sirve para los fines de la exégesis literaria. "Warma Kuyay" integra la colección

publicada originalmente con el título de *Agua*, cuya primera edición data de 1935.

Noche de luna en la quebrada de Viseca.

*Pobre palomita por dónde has venido,
buscando la arena por Dios, por los suelos.*

—¡Justina! ¡Ay, Justinita!

*En un terso lago canta la gaviota,
memorias me deja de gratos recuerdos.*

—¡Justinay, te pareces a las torcazas de Sausiyok!

—¡Déjame, niño, anda donde tus señoritas!

—¿Y el Kutu?! ¡Al Kutu le quieres, su cara de sapo te gusta!

—¡Déjame, niño Ernesto! Feo, pero soy buen laceador de vaquillas y hago temblar a los novillos de cada zurriago. Por eso Justina me quiere.

La cholita se rió, mirando al Kutu; sus ojos chispeantes como dos luceros.

¡Ay Justinacha!

—¡Zonzo, niño zonzo! —habló Gregoria la cocinera. Celedonia, Pedrucha, Manuela, Anitacha... soltaron la risa; gritaron a carcajadas.

—¡Niño zonzo!

Se agarraron de las manos y empezaron a bailar en ronda, con la musiquita de Julio el charanguero. Se volteaban a ratos, para mirarme, y reían. Yo me quedé fuera del círculo, avergonzado, vencido para siempre.

Me fui hacia el molino viejo; el blanqueo de la pared parecía moverse, como las nubes que correteaban en las laderas del "Chawala". Los eucaliptos de la huerta sonaban con ruido largo e intenso: sus sombras se tendían hasta el otro lado del río. Llegué al pie del molino, subí a la pared más alta y miré desde allí la cabeza del "Chawala": el cerro, medio negro, recto, amenazaba caerse sobre los alfalfares de la hacienda. Daba miedo por las

noches; los indios nunca lo miraban a esas horas y en las noches claras conversaban siempre dando las espaldas al cerro.

—¡Si te cayeras de pecho, tayta “Chawala”, nos moriríamos todos!
Al medio del Witron, Justina empezó otro canto:

*Flor de mayo, flor de mayo,
flor de mayo primavera,
por qué no te libertaste
de esa tu falsa prisionera.*

Los cholos se habían parado en círculo y Justina cantaba al medio. En el patio inmenso, inmóviles sobre el empedrado, los indios se veían como estacas de tender cueros.

—Ese puntito negro que está al medio es Justina. Y yo la quiero, mi corazón tiembla cuando ella se ríe, llora cuando sus ojos miran al Kutu. ¿Por qué, pues, me muero por ese puntito negro?

Los indios volvieron a zapatear en ronda. El charanguero daba vueltas alrededor del círculo, dando ánimos, gritando como potro enmorado. Una paca paca empezó a silbar desde un sauce que cabecaba a la orilla del río; la voz del pájaro maldecido daba miedo. El charanguero corrió hasta el cerco del patio y lanzó pedradas al sauce; todos los cholos le siguieron. Al poco rato el pájaro voló y fue a posarse sobre los duraznales de la huerta; los cholos iban a perseguirle, pero don Froylán apareció en la puerta del Witron.

—¡Largo! ¡A dormir!

Los cholos se fueron en tropa hacia la tranca del corral; el Kutu quedó solo en el patio.

—¡A ése le quiere!

Los indios de don Froylán se perdieron en la puerta del caserío y la hacienda y don Froylán entró al patio tras de ellos.

—¡Niño Ernesto! —llamó el Kutu.

Me bajé al suelo de un salto y corrí hacia él.

—Vamos, niño.

Subimos al callejón por el lavadero de metal que iba desmoronándose en un ángulo del Witron; sobre el lavadero había un tubo inmenso de fierro y varias ruedas, enmohecidas, que fueron de las minas del padre de don Froylán.

Kutu no habló nada hasta llegar a la casa de arriba.

La hacienda era de don Froylán y de mi tío; tenía dos casas. Kutu y yo estábamos solos en el caserío de arriba; mi tío y el resto de la gente fueron al escarbe de papas y dormían en la chacra a dos leguas de la hacienda.

Subimos las gradas, sin mirarnos siquiera; entramos al corredor, y tendimos allí nuestras camas para dormir alumbrados por la luna. El Kutu se echó callado; estaba triste y molesto. Yo me senté al lado del cholo.

—¡Kutu! ¿Te ha despachado Justina?

—¡Don Froylán le ha abusado, niño Ernesto!

—¡Mentira, Kutu, mentira!

—¡Ayer no más le ha forzado; en la toma de agua, cuando fue a bañarse con los niños!

—¡Mentira, Kutullay, mentira!

Me abracé al cuello del cholo. Sentí miedo; mi corazón parecía rajarse, me golpeaba. Empecé a llorar, como si hubiera estado solo, abandonado en esa gran quebrada oscura.

—¡Déjate, niño! Yo, pues, soy “endio”, no puedo con el patrón. Otra vez, cuando seas “abugau”, vas a fregar a don Froylán.

Me levantó como a un becerro tierno y me echó sobre mi catre.

—¡Duérmete, niño! Ahora le voy a hablar a Justina para que te quiera. Te vas a dormir otro día con ella ¿quieres niño? ¿Acaso? Justina tiene corazón para ti, pero eres muchacho todavía, tiene miedo porque eres niño.

Me arrodillé sobre la cama, miré al “Chawala” que parecía terrible y fúnebre en el silencio de la noche.

—¡Kutu: cuando sea grande voy a matar a don Froylán!

—¡Eso sí, niño Ernesto! ¡Eso sí! ¡Mak'tasu!

La voz gruesa del cholo sonó en el corredor como el maullido del león que entraba hasta el caserío en busca de chanchos. Kutu se paró; estaba alegre, como si hubiera tumbado al puma ladrón.

—Mañana llega el patrón. Mejor esta noche vemos a Justina. El patrón seguro te hace dormir en su cuarto. Que se entre la luna para ir. Su alegría me dio rabia.

—¿Y por qué no matas a don Froylán? Mátale con tu honda Kutu desde el frente del río, como si fuera puma ladrón.

—¡Sus hijitos, niño! ¡Son nueve! Pero cuando seas abugau ya estarán grandes.

—¡Mentira, Kutu, mentira! ¡Tienes miedo, como mujer!

—No sabes nada, niño. ¿Acaso no he visto? Tienes pena de los becerritos, pero a los hombres no los quieres.

—¡Don Froylán! ¡Es malo! Los que tienen hacienda son malos; hacen llorar a los indios como tú, se llevan las vaquitas de los otros, o las matan de hambre en su corral! ¡Kutu, don Froylán es peor que toro bravo. Mátale no más, Kutucha, aunque sea con galga, en el barranco de Capitán.

—¡Endio no puede, niño! ¡Endio no puede!

¡Era cobarde! Tumbaba a los padrillos cerriles, hacía temblar a los potros, rajaba a látigos el lomo de los aradores, hondeaba desde lejos a las vaquitas de los otros cholos cuando encontraban a los potrereros de matío, pero era cobarde. ¡Indio perdido!

Lo miré de cerca: su nariz aplastada, sus ojos casi oblicuos, sus labios delgados, ennegrecidos por la coca. ¡A este le quiere! Y ella era bonita: su cara rosada estaba siempre limpia, sus ojos negros quemaban, no era como las otras cholos, sus pestañas eran largas, su boca llamaba al amor y no me dejaba dormir. A los catorce años yo la quería; sus pechitos parecían limones grandes, y me desesperaban. Pero ella era como Kutu, desde tiempo; de este cholo con cara de sapo. Pensaba en eso y me pena se parecía mucho a la muerte. ¿Y ahora? Don Froylán la había forzado.

—¡Mentira, Kutu! ¡Ella misma, seguro, ella misma!

Un chorro de lágrimas saltó de mis ojos. Otra vez el corazón me sacudía, como si tuviera más fuerza que todo mi cuerpo.

—¡Kutu! Mejor la mataremos los dos a ella ¿quieres?

El indio se asustó. Me agarró la frente: estaba húmeda de sudor.

—¡Verdad! Así quieren los mistis.

—¡Llévame donde Justina, Kutu! Eres mujer, no sirves para ella. ¡Déjala!

¡Como no, niño, para ti voy a dejar, para ti solito! Mira, en Wayrala se está apagando la luna.

Los cerros ennegrecieron rápidamente, las estrellitas saltaron de todas partes del cielo; el viento silbaba en la oscuridad, golpeándose sobre los duraznales y eucaliptos de la huerta; más abajo, en el fondo de la quebrada, el río grande cantaba con su voz áspera.

Despreciaba al Kutu; sus ojos amarillos, chiquitos, cobardes, me hacían temblar de rabia.

—¡Indio, muérete mejor, o lárgate a Nazca! ¡Allí te acabará la terciana, te enterrarán como a perro! —le decía.

Pero el novillero se agachaba no más, humilde, y se iba al Witron, a los alfalfares, a la huerta de los becerros, y se vengaba en el cuerpo de los animales de don Froylán. Al principio yo le acompañaba. En las noches entrábamos, ocultándonos, al corral; escogíamos los becerros más finos, los más delicados; Kutu se escupía las manos, empuñaba duro el zurriago, y les rajaba el lomo a los torillos. Uno, dos, tres... cien zurriagazos; las crías se retorcián en el suelo, se tumbaban de espaldas, lloraban, y el indio seguía encorvado, feroz. ¿Y yo? Me sentaba en un rincón y gozaba. Yo gozaba.

—¡De don Froylán es, no importa! ¡Es de mi enemigo!

Hablaba en voz alta para engañarme, para tapar el dolor que encogía mis labios e inundaba mi corazón.

Pero ya en la cama, a solas, una pena negra, invencible, se apoderaba de mi alma, y lloraba dos, tres horas. Hasta que una noche mi corazón se hizo grande, se hinchó. El llorar no bastaba; me vencían la desesperación y el arrepentimiento. Salté de la cama, descalzo, corrí hasta la puerta; despacito abrí el cerrojo y pasé al corredor. La luna ya había salido; su luz blanca bañaba la quebrada; los árboles, rectos, silenciosos, estiraban sus brazos al cielo. De dos saltos bajé al corredor y atravesé corriendo el callejón empedrado, salté la pared del corral y llegué junto a los becerritos. Ahí estaba "Zarinacha", la víctima de esa noche, echadita sobre la bosta seca con el hocico en el sueño; parecía desmayada; me abracé a su cuello; la besé mil veces en su boca con olor a leche fresca, en sus ojos negros y grandes.

—¡Niñacha, perdóname! ¡Perdóname, mamaya!

Junté mis manos y, de rodillas, me humillé ante ella.

—Ese perdido ha sido, hermanita, yo no. ¡Ese Kutu canalla, indio perro!

La sal de las lágrimas siguió amargándose durante largo rato.

Zarinacha me miraba seria, con su mirada humilde, dulce.

—¡Yo te quiero niñacha, yo te quiero!

Y una ternura sin igual, pura, dulce, como la luz en esa quebrada madre, alumbró mi vida.

A la mañana siguiente encontré al indio en el alfalfar de Capitana. El cielo estaba limpio y alegre, los campos verdes, llenos de frescura. El Kutu ya se iba, tempranito, a buscar “daños”, en los potreros de mi tío, para ensañarse contra ellos.

—Kutu, vete de aquí. —le dije—. En Viseca ya no sirves. ¡Los comuneros se ríen de ti porque eres maula!

Sus ojos opacos me miraron con cierto miedo.

—¡Asesino también eres, Kutu! ¡Un becerrito es como criatura! ¡Ya en Viseca no sirves, indio!

—¿Yo no más, acaso? Tú también. Pero mírale al tayta Chawala: diez días más atrás me voy a ir.

Resentido, penoso como nunca, se largó a galope en el bayo de mi tío.

Dos semanas después, Kutu pidió licencia y se fue. Mi tía lloró por él, como si hubiera perdido a su hijo. Kutu tenía sangre de mujer: le temblaba a don Froylán, casi a todos los hombres les temía. Le quitaron su mujer y se fue a ocultar después en los pueblos del interior, mezclándose con las comunidades de Sondondo, Chacralla... ¡Eres cobarde!

Yo, solo, me quedé junto a don Froylán, pero cerca de Justina, de mi Justinacha ingrata. Y no fui desgraciado. A la orilla de ese río espumoso oyendo el canto de las torcazas y de las tuyas, yo vivía sin esperanza pero ella estaba bajo el mismo cielo que yo, en esa misma quebrada que fue mi nido. Contemplando sus ojos negros, oyendo su risa, mirándola desde lejitos, era casi feliz, porque mi amor por Justina fue un “Warmakuyay” y no creía tener derecho todavía sobre ella; sabía que tendría que ser de otro, de un hombre grande, que manejara ya zurriago, que echara a los ajos rancos y peleara a látigos en los carnavales.

Y como amaba a los animales, las fiestas indias, las cosechas, las siembras con música y jarawi, viví alegre en esa quebrada verde y llena del calor amoroso del sol. Hasta que un día me arrancaron de mi querencia para traerme a este bullicio, donde gentes que no quiero, que no comprendo.

El Kutu en un extremo y yo en otro. El quizá habrá olvidado: está en su elemento, en un pueblecito tranquilo, aunque maula, será el mejor novillero, el mejor amansador de potrancas, y le respetarán los comuneros. Mientras yo, aquí, vivo amargado y pálido, como un animal de los llanos fríos, llevado a la orilla del mar, sobre los arenales candentes y extraños.

“Warmakuyay” (Amor de niño) *Agua*, pp. 101-109.

El efecto con que la primera lectura impresiona al lector puede variar desde la percepción de un cuadro regional hasta el reconocimiento de un testimonio o confidencia amorosos, y, por lo común, en cada caso hay asidero para justificar, cuando menos parcialmente, la respuesta espontánea del lector. Sin embargo, el examen atento que siga a un nuevo contacto con la pieza, comenzará a mostrar indicios que no debemos desdeñar. Junto con el descubrimiento del escenario y el rumor que desde él se levanta (versos, diálogos, cotejo con animales), surge una perspectiva que en un extremo ubica al coro de campesinos indios y en el otro al niño mestizo. Podríamos, así, considerar tres ambientes que subsisten a lo largo del cuento, y que en el decurso de éste son calificados con trazos que señalan con claridad plena, de una parte, su identidad, y de otra, los rasgos que los diferencian entre sí. Pero además, obsérvese que en el cuento estos ambientes, y todo lo que en ellos se significa, se entrecruzan a pesar de responder cada uno a una norma independiente, que es compensada por esta otra suerte de ineluctable intersección complementaria, de la que fluye el dramatismo y la candorosa sinceridad que desembocan en la violencia y el amor, la resignación y la rebeldía, inconciliables y necesarios.

Un cúmulo de aficiones y creencias aproxima, pero también separa, a Ernesto y el Kutu, del modo en que lo reiteran además su adscripción a grupos étnicos, sociales y culturales distintos y conexos. El amor por Justina y la conducta del patrón motivan el conflicto de las reacciones

hacia él y hacia la mujer, y la divergencia que servirá para exaltar el contraste entre el niño y el peón, a través del cual se manifiesta la tensión de pautas culturales y condiciones sociales que diseñan, paso a paso, el conflicto externo e íntimo de la trama narrativa.

La furia de Ernesto y la renuncia del campesino; sus valoraciones sobre el amor y las expectativas del amante; su comprensión de la valentía, el honor y la felicidad; la integración con el paisaje, el dominio del trabajo y la vinculación con el prójimo, se nos van entregando siempre por referencia a los tres ambientes iniciales, a la doble norma cultural y a la vigencia de un espacio externo y otro interior, sobre los cuales se desarrolla la pugna que alcanzará tensiones desgarradoras. A la postre, sin embargo, la ecuación sentimental disuelve su antagonismo y lo traspasa a la oposición geográfica (sierra-costa) y confiere a la contemplación difuminada la categoría del recuerdo, de la evocación y reencuentro que marchan del presente al pasado, y, entonces, el desarrollo argumental se resume e interioriza en una hondísima conciencia de desarraigo: físico (pérdida de la querencia), cultural (inadaptación a la vida costeña), sentimental (agotamiento del amor ingenuo). Son nuevamente, pues, esos tres ambientes los mismos que realzan el contraste con el Kutu y denuncian la condición de *marginalidad* y alienación, los que, desde la estructura del cuento, sustentan la protesta de Arguedas (por el niño, el peón y Justina) y le confieren ese inigualable acento de odio y ternura transcritos en el desajuste espiritual que sólo en parte puede entenderse como desgarramiento íntimo de un individuo, pues mana de la entraña comunitaria, de la historia, y a ella retorna con el relieve del conflicto sociocultural.

Si estos criterios, pautas, andariveles, o como se les quiera llamar, nos escapan; si no descubrimos la manera en que se jerarquizan y corresponden; si no llegamos a advertir hasta qué punto el sentido principal de la historia y los detalles menudos de la trama calzan en su esquema (que viene a ser como el sistema invisible sobre el que reposa la construcción general del relato), entonces es muy posible que no calemos en toda

belleza y significado del texto, e inclusive, que se nos escape la parcela más relevante de su legítimo mensaje.

Ninguna pieza artística de suficiente calidad carece de una estructura definida, cualquiera sea el género o la extensión del texto. Examinemos un ejemplo tomado de la lírica, "¡Oh Hada Cibernética!", poema recogido en el libro del mismo nombre, cuyo autor es Carlos Germán Belli.

*Algún día el amor
yo al fin alcanzaré,
tal como es entre mis mayores
muertos:
no dentro de los ojos, sino fuera,
invisible, mas perenne,
si de fuego no, de aire.*

"Algún día el amor", *El pie...*, p. 44.

El más leve descuido podría alterar por completo la comprensión de este poema. El riesgo acecha en el tipo de lectura que hagamos de la primera estrofa, pues si entendemos que "tal como es" se refiere a "entre mis mayores muertos", el sentido general será muy distinto de si se le vincula con "el amor". En el primer caso tendríamos, más o menos, un significado como: "algún día el amor, tal como es entre mis mayores muertos, al fin alcanzaré", lo que equivale a contrastar un antiguo tipo de amor con otro que es propio de la edad en que vivimos. En cambio, en el caso segundo debemos entender, más o menos: "Algún día el amor, tal como es, al fin alcanzaré entre mis mayores muertos" de lo que se infiere que la plenitud del amor no se liga a un período del pasado, al de los antecesores, al de un tiempo mejor (lo que hubiera demandado el verbo en imperfecto), sino a una suerte de conquista, después de un asedio que nos perfecciona, hacia la cual se orienta la insatisfacción del poeta, aunque haya de ir hasta más allá de la muerte, pues ni en el tiempo pretérito ni en el presente, ni en el de las hadas ni en el de la cibernética, le es todavía accesible.

Optar por una u otra de las versiones no es cuestión de capricho ni de azar, si confiamos en que el poema posee una estructura y que a ella se remiten la forma exterior e interior de la composición. Téngase en cuenta que la primera estrofa o mitad del texto se inspira en un avance del *no ser* hacia el *ser*, con lo que se pretende no una actitud contemplativa ni de descubrimiento, sino de participación, de ejercicio, de dominio *alcanzaré*, verbo que grafica el desplazamiento progresivo que colegimos. Ahora bien, la segunda estrofa comprende tres versos bimembres cuya característica estriba en la combinación de un rasgo negativo con uno positivo, según puede advertirse en el patrón sintáctico adversativo de los tres versos. En efecto, obsérvese que *no – sino, in (visible) – mas, no – de aire*, articulan una misma mecánica:

*no dentro de los ojos, sino fuera,
invisible, mas perenne,
si de fuego no, de aire.*

que, a juicio nuestro, concurre con el sentido de la primera estrofa: avance del *no ser* al *ser*, de la *privación* a la *plenitud*, progresiones que no se identifican históricamente como *ayer* y *hoy*, como *era* y *es* sino que se definen más bien por un concierto de atributos que califican a ese amor hacia el que se tiende y al cual se pretende conseguir, cualquiera fuese el tiempo, aunque sea más allá del límite mortal, siempre que sea un amor liberado (fuerte, indesmayable (perenne) y vivificador y circundante (como el aire). Un amor que esté más acá del encanto mágico y prerracional de las hadas y del concertado control de la técnica: simplemente humano, puro, y por lo mismo, hasta hoy –en las palabras del poeta– negado en toda época al hombre enamorado y vivo.

Los ejercicios que acabamos de ejecutar ilustran, más que una definición, acerca de qué es la estructura y cómo subyace su función en una obra literaria. Llegar a ella y revelarla es tarea que demanda un método. Enseñar éste y sus posibles usos es la más cara ambición de este curso.

Sobre la estructura y el estilo

No podemos ignorar que en el cuento de Arguedas y en el breve poema de Belli existen menciones, concretísimas, a elementos (personas, objetos, relaciones, sentimientos, ambientes, etc.) que identificamos con otros semejantes que hemos conocido y a diario encontramos en nuestro trato con el mundo en que vivimos, y que, incluso, podríamos evocar a través de más de una experiencia personal. No se nos escapará, tampoco, que en cualquiera de esas instancias carecían de esta suerte de poder sugestivo que transmiten, tan intensamente, desde los textos en cuya lectura nos hemos detenido. A qué obedece la diferencia; ¿está ella en los hechos mismos?, ¿acaso en las palabras con que son descritos?, ¿quizá en nuestra actitud de lectores?

Por aquí ronda algo de lo que suele designarse como el “misterio” del hecho artístico, como el “milagro de la palabra poética”. Pues bien, si rehusamos una explicación extrarracional, no nos queda sino analizar en detalle cuál es el deslinde que separa al conocimiento objetivo, real, vivido o escuchado, de la vivencia poética experimentada merced al texto. Precisar hasta qué grado esta alianza de sedimentos personales y de reacciones inconscientes amalgama con un modo diferenciado de percibir y de conocer el hecho estético es, pues, nuestro propósito inmediato. En nuestra experiencia docente, nunca hemos dispuesto de un auxilio más útil para esclarecer este punto, que el excelente trabajo de Johannes Pfeiffer que aprovechamos en los párrafos próximos³.

³ “Sinn und Grenze der Dichtung”. *Zwischen Dichtung und Philosophie*. Bremen, 1947.

Pfeiffer apela a una composición de J. P. Hebel que, transcrita en un resumen, con todas las traiciones que ello aparece, versa sobre el viaje que un joven alemán emprende desde una apartada aldea hasta la ciudad de Amsterdam. Al llegar al centro urbano, que lo desconcierta con su actividad, gentío y arquitectura, el joven caminante se detiene extasiado ante una espléndida residencia: las dimensiones y estilo de la construcción, las seis chimeneas que rematan el techo, las altas ventanas, las flores, etc. lo deslumbran. Todavía no repuesto de su asombro, advierte el paso de un transeúnte y lo aborda para preguntarle, respetuosamente, después de saludarlo, quién es el afortunado propietario de esa residencia. A causa de la prisa y de no entender la pregunta que nuestro personaje formula en alemán, el transeúnte responde, sin detenerse "kannitverstan". Es una secuencia de sonidos, que equivale a una expresión en holandés: "Yo no lo entiendo", sin embargo, a los oídos del joven peregrino, alemán, son como si fuera el nombre del dueño de la casa que admiraba.

De ese fortuito error derivarán, como veremos, una serie de interpretaciones también equivocadas. El joven imagina que el señor Kannitverstan es un personaje muy rico, porque de otra manera no podría poseer casa tan magnífica. Y así, después de un momento, reanuda su marcha hasta que llega al muelle. En él habla una nave, recién atracada junto a muchas otras, y de ella los estibadores descargaban multitud de cajas cuyos contenidos lo inducían a evocar un horizonte oriental y lejano. Cuando cansado de contemplar el espectáculo pudo acercarse a uno de los trabajadores y preguntarle quién era el dueño de esas mercaderías, recibió la respuesta que recibió, como la primera vez, y por las mismas razones, "kannitverstan". Entonces pensó para sí: "Tate, ya está claro, quien puede traer por mar tantas riquezas, no es un milagro que posea casa tan maravillosa". De vuelta ya, con la mirada vaga, entristecida, pensó en sí mismo como en un pobre diablo, comparándose con el comerciante más adinerado. En ese mismo instante avanzaba por la calle un cortejo fúnebre. Cuatro caballos arrastraban la carreta con el féretro recubierto por paños negros, y más atrás seguía una comitiva a paso lento y con expresión

congoja. A lo lejos repicaba una campana. Entonces lo envolvió un sentimiento de pena por el hombre muerto, al que imaginó una buena persona cuyo deceso inspiraba el dolor de los acompañantes del cortejo, y, sin explicarse cómo ocurrió, de repente, se encontró sumado al grupo de parientes y amigos que avanzaba tras del féretro. Conmovido, en silencio, caminó un trecho hasta que, advirtiendo el dolor de la persona más próxima, se inclinó hacia ella y musitó: "Debe haber sido un buen amigo de usted". "Kannitverstan" fue la respuesta.

La impresión fue tan violenta que no pudo contener primero el asombro y luego un par de lágrimas, "Pobre Kannitverstan", pensó interiormente. Y pensó que el señor Kannitverstan, a pesar de sus riquezas, ya era cadáver y no había podido esquivar al destino. Llegó al panteón, escuchó la plegaria, que aunque dicha en holandés lo conmovió más que todos los sermones que había oído en su pueblo alemán, y vio cómo descendía el ataúd con el cuerpo de su reciente conocido.

Se retiró después con la sensación de haber cumplido un gesto de solidaridad y con cierto alivio en el corazón, como si hubiese acompañado a los restos de un viejo amigo. Entró en un restaurant en el que hablaban alemán y ordenó un vaso de vino que bebió saboreando un trozo de queso. Supo entonces que si alguna otra vez se entristecía, al comparar su pobreza con la opulencia de otros hombres, el recuerdo del señor Kannitverstan, sus riquezas y su estrecha tumba lo reconciliaría, devolviéndolo a la alegría de vivir y recordándole la fugacidad de los bienes terrenos.

Con el texto de Hebel, Pfeiffer nos plantea una doble reflexión que deseamos repasar: 1) se trata de una comunicación verbal⁴; 2) esa comunicación verbal refiere una específica relación de sucesos, objetos y personas. Sin embargo hay algo que determina la diferenciación del texto frente a

⁴ Verbal entendido como fenómeno de lenguaje, esto es *simbólico*, sea oral o escrito.

una crónica o informe, y que independiza nuestra reacción frente a la posibilidad de que los acontecimientos sean verídicos o ficticios. En cuanto a lo primero, recordemos que normalmente la comunicación verbal apunta hacia un mundo de *referentes* externos, acerca de los que tenemos un cierto tipo de conocimiento previo y a los que visualizamos en una suerte de vinculación recíproca; pero lo que importa en este caso no es que la lengua reproduzca o imite una secuencia ocurrida (o imaginable) en la realidad, y que lo haga con la minucia escrupulosa del ojo de una cámara de noticiario cinematográfico; lo sobresaliente reside en que en la lengua se han plasmado ciertos rasgos esenciales que son puestos de relieve sólo gracias a ese tipo de comunicación verbal. En lo tocante al segundo, ¿qué valor tendría que no exista Amsterdam ni la casa con seis chimeneas? ¿O que nunca hubiera ocurrido a un joven alemán la experiencia relatada? En uno u otro caso, es decir, suponiendo que los referentes tengan existencia objetiva y suponiendo que no la tuvieran, lo fundamental estriba en que en el texto éstos aparecen mencionados en un cierto orden, que instituye entre todos y cada uno de ellos una determinada red de relaciones. Vale decir que no aparecen casual y arbitrariamente colocados uno al lado del otro, sino que su situación y funciones implican antecedentes y consecuentes, y que, en tanto ocurre su presencia genera una serie de modificaciones que los afectan individual y colectivamente, en la medida que una perspectiva que fluye de la articulación en que los colocó el poeta, los comprende. Aquí, en esto, es donde se apoya el significado interno, primario y genuino de la obra literaria; su auténtico sentido, que rebasa al de las partes, sean "palabras", "ideas", "figuras" o como se les quiera designar.

Así entendemos igualmente que este significado "se haga", "se vaya haciendo" en el texto y la lectura, por una indisoluble asociación de *forma* y *fondo*, que acaban por tornarse indiscernibles, y que, en la medida que construyen esa significación, ésta adquiera consistencia tan real, tan viva que nos permita hablar de una *realidad literaria*, existente sólo en virtud del texto como hecho estético, pero incorporada con él en la realidad

total del mundo y del hombre. Por ser así concebimos una responsabilidad no solamente artística en el autor, y es legítimo pretender una valoración ética y social además de la estética.

Quisiéramos insistir, a riesgo de parecer fatigantes, en la necesidad imperiosa de comprender la realidad literaria como una *porción de la realidad total*, pero no constituida por hechos u objetos con sustancia física, sino por palabras dispuestas en un particular concierto. Esta distribución, este orden o desorden, este hallazgo del creador es, en suma, su *estilo*. Sólo que entendida así tan desgastada palabrita, nada tiene que ver con el tradicional concepto de "manera de escribir concordante con las reglas gramaticales" o con los paradigmas literarios de moda. El *estilo* es para nosotros, simplemente, aquella manera con la que el autor logró componer su realidad artística, guiado por la necesidad que lo impulsó a seleccionar los medios a su alcance, a fin de lograr la cohesión que enhebra el significado profundo del texto. Por eso, toda obra de calidad manifiesta un estilo, y estudiar éste supone enfocar la obra desde todos sus aspectos, y no sólo el lingüístico estricto.

Quisiéramos también que, recordando la historia de "Kannitverstan", veamos que en ella, aparte de las menciones que aluden a una realidad verídica o ficticia, el *sentido* interno fluye de un malentendido, fruto de la incomunicación idiomática. Que sobre ese "error" se construye una línea de pensamiento poético que, por el sendero del equívoco nos encamina sutilmente al descubrimiento de una verdad, relativa al valor de estar vivo. Pues bien, obsérvese que este significado no está en los hechos objetivos que se refieren en la historia, es decir, no está o no estaría en la realidad exterior, si cupiera la posibilidad de ubicar ésta e identificarla y cotejarla con el texto. Ese significado va surgiendo de la composición artística, se hace y define en ella, como una suerte de aroma o de luz que se desprenden por el mérito de las conexiones que entabló el autor y desveló la lectura. He ahí el vigor irradiante de la obra literaria, su inagotable potencia fundadora de realidades, su incuestionable ligamen con la capacidad creativa

del ser humano. En suma, su naturaleza universal por su raíz dialógica y, como tal, humana.

El lenguaje y la realidad objetiva, en la literatura son sólo medios con los que el poeta construye el mundo de la obra, y ésta, hasta cierto punto, puede ser entendida como un objeto de particularísimo carácter. Cuando pretendemos abordar su estudio, su comprensión entera, no debemos imaginar pues que basta acometer uno o varios sectores de la realidad que se ha generado en el texto; no debemos satisfacernos describiendo los componentes aislados o la combinación que los gobierna; aquello sería siempre permanecer en la periferia del fenómeno. Esos no pueden ser sino pasos, intentos aproximativos, que valen solamente cuando nos señalan cuál es el camino por el que discurre, ennegrecedora, la luz que imaginariamente nos descubre el texto. Vale decir, el sentido profundo, las leyes ocultas de una parcela de la realidad, inmediata o remota, familiar o desconocida, pero vigente por lo que comporta de experiencia humana, de aventura y testimonio en el esfuerzo que siempre ha desplegado el hombre por enriquecer el conocimiento de sí mismo y del mundo.

Puertas de ingreso

Capítulos atrás adelantamos que la interpretación no se consigue por el uso de una plantilla ni de un cuestionario que sean aplicables, indiscriminadamente, a todos los textos. Insistamos en esta premisa porque su aceptación nos ahorrará trabajos agobiantes e inútiles; y, al recordarla aclaremos, además, que tampoco existe una manera de encarar los textos en prosa y otra reservada para comprenderlos en verso. En verdad, por lo menos hay tantas posibilidades cuantos textos pasibles de ser estudiados; y, aún más, ellas se diversifican según los intérpretes, lo que implica que lo estable y común no es un cúmulo de reglas que deben utilizarse mecánicamente, sino una teoría que fundamenta las múltiples y flexibles rutas de aproximación a la obra literaria, la riquísima gama de vías para interrogarla y asediar su misterio, hasta que alguna o varias de ellas nos allanen el acceso a su más recóndito sentido.

Alguna vez, quizás, hemos supuesto, y en ello ha contribuido, es posible, el empleo frecuente del concepto "análisis literario" o "análisis estilístico", que la crítica textual tiene por objeto descomponer la totalidad unitaria de la obra en la pluralidad heterogénea de sus componentes. Que el trabajo residía en la cuidadosa faena de "desmontar" una maquinaria y de clasificar sus partes, adjudicando a éstas o a las combinaciones generadas por ellas, nombres tomados en préstamo de la retórica tradicional o acuñados por los críticos contemporáneos. Sí, sin duda lo hemos pensado y no sería extraño que más de algún estudio presuntamente "técnico" nos haya deslumbrado con esta suerte de pedantería taxonómica. Como quiera que sea, es hora de afirmar sin regateos que nada dista más del arte de la interpretación que esos recuentos enumerativos; y que, si en algún pasaje postulamos que el texto debe ser visto como un *objeto*,

la finalidad de ese planteo responde a la necesidad de fijar la relación de lector con el texto y lo extraliterario, pero que no debe extremarse hasta el grado de convertir la obra en un producto o compuesto de elementos simples, en una acumulación estática. No, de ningún modo. La idea de estructura con la que venimos trabajando en los últimos capítulos, tengase en cuenta y de una vez por todas, no es la resultante de la suma de los constituyentes, no es una osamenta física, ni se apreciará por identificación, descripción y clasificación de los factores. La estructura es ni más ni menos, una red, un inasible juego de relaciones que se establece entre los elementos, pero que no se da en ninguno de ellos en particular ni en todos como sucesión. La estructura es descubierta de manera intuitiva o metódica, pero nos es útil sólo si somos capaces de revivirla dinámicamente. Sólo en la medida en que, a través de la lectura crítica consigamos interiorizarnos en la fluencia de correlatos y transformaciones que la fuerza del estilo consigue articular en la obra, y, de ese modo, aprehender en el texto una nueva lección con la que se enriquece nuestro conocimiento de la realidad, gracias a la iluminación que sobre ella proyecta la literatura.

Por eso, en mi experiencia de profesor y de crítico he advertido que nada es tan difícil ni ofrece mayores resistencias al novato, como el saber con seguridad si se ha acertado con el *buen principio* de la interpretación y se ha logrado, realmente, alcanzar el *final satisfactorio*. Así es, y no dejemos que nos perturben la inseguridad ni el desaliento, pues se trata primeramente de elegir entre un cúmulo de variantes o indicios que nos incitan a discutir una hipótesis o varias a la vez; sin que inicialmente estemos en aptitud de seleccionar una y descartar las restantes; o sin que advirtamos que varias de ellas son complementarias o mutuamente excluyentes. Sólo en una instancia más elaborada de la investigación, y por el mérito de criterios que a su turno habremos de exponer, el alumno podrá optar con un margen de seguridad, que no depende del azar ni de su libre arbitrio, sino de un tipo de reflexión que le permitirá sostener con coherencia su punto de vista, y demostrar la validez de la opción que seleccione.

Por eso creo que, sea figuradamente, resulta muy gráfico hablar de la puerta o puertas de ingreso al laberinto de la obra. Y que el tiempo y la práctica que se destinen a desarrollar esta habilidad serán siempre escasos y siempre muy reproductivos, puesto que si falla el ingreso fracasará, irremisiblemente, todo lo que se elabore más adelante, sobre ese presupuesto. Quisiera decir esto mismo de otra manera; esto es, que el punto inicial viene a ser como el ángulo de mira, como la ventana desde la cual se nos irá representando el paisaje; por lo mismo, el más leve desplazamiento, la más ligera modificación es capaz de recortarnos la amplitud del horizonte, de ensombrecerla o iluminarla, de poner de relieve sus más notables aristas o distorsionar su configuración real. Sin embargo, aceptado lo anterior, tendría que prevenir contra un malentendido al que, involuntariamente, podría conducir a mis lectores: no cabe sostener que sólo existe una vía de ingreso válida para interpretar un texto. Rotundamente, no funciona aquí ningún exclusivismo; toda obra ofrece un espectro de vías válidas, junto al que se podría pretender otro cúmulo de posibilidades impropias. En postrer instancia, dependerá de la sensibilidad del estudioso, de la fineza de su capacidad de observación, de su experiencia como crítico, de su formación literaria, de su estado de ánimo, el que unas se le revelen como más sugestivas que otras, o como más inmediatas y fecundas. O sea, que el factor personal juega un papel muy importante y que la habilidad técnica y la disposición subjetiva se combinan dentro de un rango de notable libertad individual. Recuérdese, sin embargo, que la opción escogida podrá más adelante ser calificada de errónea o insuficiente, gracias a verificaciones y pruebas que racionalizarán el acierto de la selección; pero ello no reniega de lo que venimos exponiendo; por el contrario, lo ratifica y rodea de garantía, pues llegado ese caso, el estudioso, el intérprete, sabrá sin ambigüedad que debe descartar el ingreso elegido y, con criterio mejor formado y honestidad intelectual, podrá lanzarse a la aventura de tentar otra entrada hacia una diferente hipótesis. Si proponemos algunos ejercicios en verso y en prosa, tendremos ocasión de advertir de manera más precisa lo que venimos sosteniendo. He aquí el primer ejemplo, "Mano entregada", de Vicente Aleixandre:

*Es por la piel secreta, secretamente abierta, invisiblemente entreabierta,
por donde el calor tibio propaga su voz, su afán dulce;
por donde mi voz penetra hasta tus venas tibias,
para rodar por ellas en tu escondida sangre,
como otra sangre que sonara oscura, que dulcemente oscura te besara
por dentro, recorriendo despacio como sonido puro
ese cuerpo, que ahora resuena mío, mío poblado de mis voces profundas,
oh resonado cuerpo de mi amor, oh poseído cuerpo, oh cuerpo sólo sonido de
[mi voz poseyéndole.*

*Por eso, cuando acaricio tu mano, sé que sólo el hueso rebúsa
mi amor —el nunca incandescente hueso del hombre—.
Y que una zona triste de tu ser se rebúsa,
mientras tu carne entera llega un instante lúcido en
que total flamea, por virtud de ese lento contacto de tu mano,
de tu porosa mano suavísima que gime,
tu delicada mano silente, por donde entro
despacio, despacísimo, secretamente en tu vida,
hasta tus venas bondas totales donde bogo,
donde te pueblo y canto completo entre tu carne.*

“Mano entregada (fragmento)
Historia del corazón, pp. 13-14

Aunque el desarrollo del poema no ofrece dificultades mayores, rico de su composición puede atraer el interés del lector desde ángulos diversos, que, en el mejor de los casos, concurren a establecer una arquitectura sólidamente integrada. A nadie escapa que la representación alude a un hecho amoroso, el que ocurre cuando el amante acaricia la mano de la amada; pero importa que, sobre la base de ese contacto, en el poema se desarrolla una suerte de teoría del amor. He aquí, verbigracia, una teoría muy amplia, que se nos ofrece en el nivel semántico del texto. O quizá legítima podría ser el conflicto que se insinúa entre “el duro hueso

insobornable” y la “carne dulce,” respecto de su aptitud para el amor, y sin omitir la consecuente espiritualización de la materia a que nos remite esta hipótesis. Véase como no menos sugestiva la variante que pretende acceder al meollo imaginario, usando como punto de referencia el ritmo lento, el efecto retardatorio que impone en el discurso poético la especial sintaxis del texto. Nótese que ésta comprende oraciones independientes o series de unidades eslabonadas sucesivamente, pero cuya unión revela al par que una fluencia, un progreso limitado por los antecedentes. En el mismo sentido podrían convocarnos las repeticiones de formas gramaticales (sustantivos, adjetivos, adverbios) o conceptos, que, aunque modifican y ensanchan al elemento determinado, retornan sobre él con ánimo de insistencia. También reclama atención el asordinado rumor inicial, digamos la fonética del texto, la que llegado un punto: “como otra sangre que sonara oscura”, avanza hasta concebir las venas de la amada como el recinto del “canto” del amante. En suma, los contrastes de ritmo y la imagen de acceso al cuerpo interior, la imagen de penetración del sentimiento a través de la piel, como el calor y como el agua, entretrejen igualmente un más elaborado punto de arranque para releer el texto. Así descubrimos en él distintas valencias que lo convierten, ya lo dijimos, en una hermosa postulación de la plenitud e imperfección, de la totalidad y límites, del gozo infinito y la dolorosa distancia que se combinan, incluso, en la más generosa exaltación amorosa. De ahí, quizás, la razón del inquietante “pero” que abre el poema y que resulta una especie de factor condicionante en la conquista y resistencia que bella, lenta e intencionalmente acontece ante nuestros ojos de lectores.

Creo que cualquiera de estas incisiones permite retornar al poema e ir penetrando en el mundo de su rica significación con mayor provecho. No vamos a debatir ese proceso, no es el momento aún; pero sí nos interesa subrayar la pluralidad de indicios que se nos ofrecen como otras tantas avenidas luminosas hacia la totalidad del texto. Hay quienes piensan que es más fácil trabajar con un texto en verso que con uno en prosa; quizá proviene esta idea de una errónea estimativa de las dificultades o

ventajas impuestas por las dimensiones de la pieza analizada. Si en verdad nuestros criterios se inspiran en una comprensión de lo esencial del fenómeno literario, en la práctica deben ser igualmente aplicables a ambos tipos de composiciones; y, en ese sentido, el ejercicio próximo nos servirá para verificar de qué modo orientamos nuestro ingreso en la interpretación de un cuento.

CORAZONADA

Apreté dos veces el timbre y en seguida supe que me iba a quedar. Heredé de mi padre, que en paz descansa, estas corazonadas. La puerta tenía un gran barrote de bronce y pensé que iba a ser bravo sacarle lustre. Después abrieron y me atendió la ex, la que se iba. Tenía cara de caballo y cofia y delantal. "Vengo por el aviso", dije. "Ya lo sé", gruñó ella y me dejó en el zaguán, mirando las baldosas. Estudié las paredes y los zócalos, la araña de ocho bombitas y una especie de cárcel.

Después vino la señora, impresionante. Sonrió como una Virgen pero sólo como "Buenos días". "¿Su nombre?" "Celia". "¿Celia qué?" "Celia Ramos". Me barrió de una mirada. La pipeta. "¿Referencias?" Dijo tartamudeando la primera estrofa: "Familia Suárez, Maldonado 1344, teléfono 90948. Familia Borrello, Gabriel Pereira 3252, teléfono 413722. Escribano Perrone, Larrañaga 3362, sin teléfono". Ningún gesto. "¿Motivo del cese?" Segunda estrofa, más tranquila: "En el primer caso, mala comida. En el segundo, el hijo mayor. En el tercero, trabajo de mula". "Aquí", dijo ella, "hay bastante que hacer". "Me lo imagino". "Pero hay otra muchacha, y además mi hija y yo ayudamos". "Sí, señora". Me estudió de nuevo. Por primera vez me di cuenta que de tanto en tanto parpadeo. "¿Edad?" "Diecinueve". "¿Tenés novio?" "Tenía". Subió las cejas. Aclaré por las dudas: "Un atrevido. Nos peleamos por eso". La Vieja sonrió sin entregarse. "Así me gusta. Quiero mucho juicio. Tengo un hijo mozo, así que nada de sonrisitas ni mover el trasero". Mucha gracia, mucho juicio, mi especialidad. Sí, señora. "En casa y fuera de casa. No toles porquerías. Y nada de hijos naturales, ¿estamos?" "Sí, señora". ¡Ula Maru

Después de los tres primeros días me resigné a soportarla. Con todo, bastaba una miradita de sus ojos saltones para que se me pusieran los nervios de punta. Es que la Vieja parecía verle a una hasta el hígado. No así la hija, Estercita, veinticuatro años, una pituca de ocai y rumi que me trataba como a otro mueble y estaba muy poco en casa. Y menos todavía el patrón, don Celso, un bagre con lentes, más callado que el cine mudo, con cara de malandra y ropa de Yriart, a quien alguna vez encontré mirándome los senos por encima de "Acción". En cambio el joven Tito, de veinte, no precisaba la excusa del diario para investigarme como cosa suya. Juro que obedecí a la Señora en eso de no mover el trasero con malas intenciones. Reconozco que el mío ha andado un poco dislocado, pero la verdad es que se mueve de moto propia. Me han dicho que en Buenos Aires hay un doctor japonés que arregla eso, pero mientras tanto no es posible sofocar mi naturaleza. O sea que el muchacho se impresionó. Primero se le iban los ojos, después me atropellaba en el corredor del fondo. De modo que por obediencia a la Señora, y también, no voy a negarlo, conmigo misma, lo tuve que frenar unas diecisiete veces, pero cuidándome de no parecer demasiado asquerosa. Yo me entiendo. En cuanto al trabajo, la gran siete. "Hay otra muchacha" había dicho la Vieja. Es decir, había. A mediados de mes ya estaba solita para todo rubro. "Yo y mi hija ayudamos", había agregado. A ensuciar los platos, cómo no. A quién va a ayudar la Vieja, vamos, vamos, con esa bruta panza de tres papadas y esa metida con los episodios. Que a mí me gustase Isolina o la Burgueño, vaya y pase y ni así, pero que a ella, que se las tira de avispada y lee *Selecciones* y *Life en español*, no me lo explico ni me lo explicaré. A quién va a ayudar la niña. Estercita, que se pasa reventándose los granos, jugando al tennis en Carrasco y desparramando fichas en el Parque Hotel. Yo salgo a mi padre en las corazonadas, de modo que cuando el tres de junio (fue San Cono bendito) cayó en mis manos esa foto en que Estercita se está bañando en cueros con el menor de los Gómez Taibo en no sé qué arroyo ni a mí qué me importa, en seguida la guardé porque nunca se sabe. ¡A quién van ayudar! Todo el trabajo para mí y aguántate piola. ¿Qué tiene entonces de raro que cuando Tito (el

joven Tito, bah) se puso de ojos vidriosos y cada día más ligero de manos, yo le haya aplicado el seogate y que habláramos claro? Le dije con todas las letras que yo con ésas no iba, que el único tesoro que tenemos los pobres es la honradez y basta. El se rió muy canchero y había empezado a decirme: "Ya veras, putita", cuando apareció la señora y nos miró como cadáveres. El idiota bajó los ojos y mutis por el foro. La Vieja puso entonces cara de al fin solos y me encajó bruta trompada en la oreja, era tanto que me trataba de comunista y de ramera. Yo le dije: "Usted a mí no me pega, ¿sabe?", y allí nomás demostró lo contrario. Peor para ella. Fue ese segundo golpe el que cambió mi vida. Me callé la boca pero se la guardé. A la noche le dije que a fin de mes me iba. Estábamos a veintitrés y yo precisaba como el pan esos siete días. Sabía que don Celso tenía guardado un papel gris en el cajón del medio de su escritorio. Yo lo había leído, porque nunca se sabe. El veintiocho, a las dos de la tarde sólo quedamos en casa la niña Estercita y yo. Ella se fue a sestar y yo a buscar el papel gris. Era una carta de un tal Urquiza en la que le decía a mi patrón frases como ésta: XX xx x xx xx XX".

La guardé en el mismo sobre que la foto y el treinta me fui a una pensión decente y barata de la calle Washington. A nadie le di mis señas pero a un amigo de Tito no pude negárselas. La espera duró tres días. Tito apareció una noche y yo lo recibí delante de doña Cata, que desde hace unos años dirige la pensión. El se disculpó, trajo bombones y pidió autorización para volver. No se la di. En lo que estuve bien porque desde entonces no faltó una noche. Fuimos a menudo al cine y hasta me quiso arrastrar al Parque, pero yo le apliqué el tratamiento del pudor. Una tarde quiso averiguar directamente qué era lo que yo pretendía. Allí tuve una corazonada: "No pretendo nada, porque lo que yo quería no puedo pretenderlo".

Como ésta era la primera cosa amable que oía de mis labios, conmovió bastante, lo suficiente para meter la pata. "¿Por qué?", dijo con gritos, "si ése es el motivo, te prometo que..." Entonces, como si hubiera dicho lo que no dijo, le pregunté: "Vos sí..., pero, ¿y tu familia?" "Mi familia soy yo", dijo el pobrecito.

Después de esa compadrada siguió viniendo y con él llegaban flores, caramelos, revistas. Pero yo no cambié. Y él lo sabía. Una tarde entró tan pálido que hasta doña Cata hizo un comentario. No era para menos. Se lo había dicho al padre. Don Celso había contestado: "Lo que faltaba". Pero después se ablandó. Un tipo pierna. Estercita se rió como dos años, pero a mí qué me importa. En cambio la Vieja se puso verde. A Tito lo trató de idiota, a don Celso de cero a la izquierda, a Estercita de inmoral y tarada. Después dijo que nunca, nunca, nunca. Estuvo como tres horas diciendo nunca. "Está como loca", dijo el Tito, "no sé qué hacer". Pero yo sí sabía. Los sábados la Vieja está siempre sola, porque don Celso se va a Punta del Este, Estercita juega al tennis y Tito sale con su barrita de La Vascongada. O sea que a las siete me fui a un monedero y llamé al nueve siete cero tres ocho. "Hola", dijo ella. La misma voz gangosa, impresionante. Estaría con su salto de cama verde, la cara embadurnada, la toalla como turbante en la cabeza. "Habla Celia", y antes de que colgara: "No corte, señora, le interesa". Del otro lado no dijeron ni mu. Pero escuchaban. Entonces le pregunté si estaba enterada de una carta de papel gris que don Celso guardaba en su escritorio. Silencio. "Bueno, la tengo yo". Después le pregunté si conocía una foto en que la niña Estercita aparecía bañándose con el menor de los Gómez Taibo. Un minuto de silencio. "Bueno, también la tengo yo". Esperé por las dudas, pero nada. Entonces, dije: "Piénselo, señora" y corté. Fui yo la que corté, no ella. Se habrá quedado mascando su bronca con la cara embadurnada y la toalla en la cabeza. Bien hecho. A la semana llegó el Tito radiante y desde la puerta gritó: "¡La vieja afloja! ¡La vieja afloja!" Claro que afloja. Estuve por dar los hurras, pero con la emoción dejé que me besara. "No se opone pero exige que no vengas a casa". Exige ¡Las cosas que hay que oír! Bueno, el veinticinco nos casamos (hoy hace dos meses), sin cura pero con juez, con la mayor intimidad. Don Celso aportó un chequecito de mil y Estercita me mandó un telegrama, que —está mal que lo diga— me hizo pensar a fondo: "No creas que salís ganando. Abrazos. Ester".

En realidad, todo esto me vino a la memoria, porque ayer me encontré en la tienda con la Vieja. Estuvimos codo con codo, revolviendo

saldos. De pronto me miró de refilón desde abajo del velo. Yo me hice cargo. Tenía dos caminos: o ignorarme o ponerme en vereda.

Creo que prefirió el segundo y para humillarme me trató de usted. “¿Qué tal, cómo le va?” Entonces tuve una corazonada y agarrándome fuerte del paraguas de nailon, le contesté tranquila: “Yo bien, ¿y usted, mamá?”.

“Corazonada”, *Cuentos...*, pp. 107-111

Doy por descontado que al lector, como a mí la primera vez que leí “Corazonada”, la lectura lo guía a través de un ambiente en el que los sucesos y personajes, de corte netamente urbano, se le aparecen desde una doble perspectiva: de reconocimiento y de revelación. En el primer caso, por percibir caracteres tipo, formas de conducta, ambientes humanos, geográficos, y giros verbales identificables, etc.; en el segundo, y precisamente en contraste con lo anterior, por intuir algunos componentes que María Bennedetti ha interpolado en el recuento de la ex criada, y que se definen como una especie de estrategia que prepara el desenlace: satisfacción irónica venganza que manifiesta hasta qué grado existe una muy fina elaboración psicológica, con la que el autor reordena los materiales sociales que acumulamos en la perspectiva del reconocimiento. En suma, diremos que la impresión de sencillez y naturalidad que desde un lado nos entra en buena parte de la historia, se integra y compensa con el elemento sorprendente con el desarrollo imprevisto de una distancia lógica, la de Celia, que coordina en su exposición dos versiones: aquella de la patrona y su grupo social, que sirve de presupuesto genérico, y la suya propia, como testimonio de extraña rebeldía, con el que subraya el conflicto de intereses concretos y el despliegue de un simpático cinismo, gracias al cual se toma una revancha que, aunque limitada por lo personal y lo individual, ilustra dos maneras de entender o encubrir las convenciones sociales.

Personalmente escogería, y quien sabe si en ello influye una mayor familiaridad ligada al trabajo profesional, el ingreso que se insinúa a tra-

de los rasgos del lenguaje. Este recrea una gama de ambientes que van más allá de la calificación léxica de educados o vulgares, formales o coloquiales, urbanos o rurales, etc., y, por consiguiente, apuntan a expresar valoraciones y actitudes que delinear el perfil de los personajes en cada situación: valgan como ejemplos el primer diálogo con la “señora”, “la vieja”; o la escena en que Celia *habla claro* con el “joven Tito” y luego con la madre, deliciosa coyuntura para sopesar el mérito de los clisés, del eufemismo, de la prepotencia verbal y económica, así como las intersecciones y saltos de una norma de lenguaje y de clase social a las otras. Por último, adviértase que el *efecto final* del cuento, que condensa todo el mordaz desquite de Celia y resume irónicamente el mérito de su hazaña, esto es, el paso de la actitud defensiva al uso de su nueva capacidad de agresión, se da en el texto no por la conquista matrimonial, sino por la explicitación verbal del nuevo lazo de parentesco: “¿y usted, mamá?”. Estos recursos podrían, pues, ayudarnos a penetrar en el mundo interior de la obra, y, con toda certeza, se irían eslabonando con otros factores igualmente dominantes en el cuento.

Pero podría ocurrir que mi sensibilidad concediera mayor atención a la vigencia ocasional de un espíritu conservador, digamos tradicional, compuesto por premisas adquiridas dentro del grupo o clase social, respecto de las pautas a observar en las relaciones interpersonales con miembros de otros sectores sociales, así como de creencias instituidas por la mezcla de supersticiones que afectan al destino y a la interpretación consecuente de los hechos cotidianos. En ese caso, el título del cuento estaría ya señalando un pórtico que se confirma en las primeras líneas del texto y que se refuerza con expresiones, como, “que en paz descanse”, “el único tesoro que tenemos los pobres”, “No pretendo nada, porque lo que yo quería no puedo pretenderlo”, etc.

Si ésta fuera la opción elegida, sin duda que penetraríamos en el meollo estético del cuento desde lo que podríamos denominar la comprensión de los aspectos socioculturales, que son, con toda certeza, una de

las bases sobre la que se ha levantado el risueño mundo de "Corazonada". Veamos que las formas de conducta de Celia y la manera en que aprecia el comportamiento de la familia de Tito, y a la inversa, constituyen un doble régimen de normas que tocan los más distintos aspectos de la vida humana, y que, en principio, parecería que se definen por su estabilidad por su valor justo y absoluto; al menos, ése sería el deseo más íntimo de la Señora. La versión en la otra orilla, en la de Celia, presiente que es una verdad injusta, pero "Después de los tres primeros días —dice— me resigno a soportarla"; pues, bien, en la fricción contrastante de ambas actitudes a la espera del conflicto, se genera una dinámica que confiere sentido a la graciosa historia con que nos obsequia el narrador. He ahí, por tanto, una vía asequible y legítima para internarnos en la realidad literaria, y desprender de ella la lección que con tanta habilidad dejó en sus cuartillas Benedita.

Sin embargo, y no nos cansaremos de insistir, los caminos son múltiples. Probemos otro: la estructura del método expositivo, para el cual apelamos al papel que compete al narrador. Lo particular aquí reside en el hecho de que estamos frente a un relato en primera persona que los acontecimientos, su progresión y trama nos llegan como en una secuencia precipitada de un relato oral del propio personaje. En el penúltimo acápite del texto *leemos* algo que Celia nos dice: "En realidad todo esto me vino a la memoria, porque ayer me encontré en la tienda con la Vieja". Es una evocación, una especie de cine interior, en el cual la secuencia de los actos se desliza engarzada con las acotaciones que el propio narrador inserta en la ficción, y es así como, en verdad, reconocemos en su recuento casi dos historias paralelas que se rechazan e integran a la vez, y sobre cuya polaridad se instituye la fuerza creadora que las hace indisolubles y reconduce a un solo fin.

Todavía en este caso se me ocurre una posibilidad más. La composición del texto traduce un esquema que se inspira en lo que entendemos por *corazonada*. Vale decir, que frente a la comprobación de ciertos hechos o datos precisos, proyectamos la factibilidad de otros hechos o datos

futuros e inciertos. Se trata, pues, de un mecanismo en dos tiempos, de una secuencia de dos partes, en la que tan sólo la primera se halla a nuestro alcance o está bajo nuestro dominio. Ahora bien, el desarrollo de la historia avanza siguiendo esa norma bidimensional: cuando parece que Celia decidió aceptar el trabajo, la entrevista con la patrona hace pensar que podría rehusarlo; cuando Celia conviene en las condiciones y se resigna a soportar a la patrona, los hechos y la toma de conocimiento de ellos por la Señora anticipan la pérdida del trabajo; cuando comunica su propósito de marcharse, empieza el período de fundamentación de su cambio de vida ("Fue ese segundo golpe el que cambió mi vida. Me callé la boca pero se la guardé"). Cuando se instala en la pensión y los vínculos con la familia deberían quebrarse, en realidad empiezan las visitas de Tito; cuando parece que la historia seguirá un cauce extralegal, se concreta la posibilidad del matrimonio; cuando éste se realiza, Estercita le envía el telegrama que la hizo meditar: "No creas que salís ganando. Abrazos. Ester". Cuando la vieja trata de "ponerla en vereda", Celia consigue su desquite. Aunque parezca forzado o arbitrario este planteo, no lo es tanto. Al igual que los anteriores, no bastaría para interpretar el cuento, recuérdese; pero, como ellos, contribuye sí a allanar nuestro acceso en el enigma de su construcción. Tanto es así que calza perfectamente con ciertos pasajes climáticos de su desenvolvimiento y con una fórmula sintáctica favorita en el texto: "Me callé la boca, pero se la guardé" [...] "y pidió autorización para volver. No se la dí. En lo que estuve bien porque desde entonces no faltó una noche"; "No pretendo nada porque lo que yo quería no puedo pretenderlo"; "Vos sí... ¿pero y tu familia?"; "Piénselo, señora" y corté. Fui yo la que corté, no ella"; "No se opone, pero exige que no vengas a casa"; y, por último: "Yo bien, ¿y usted, mamá?". En suma, ya sea por los rasgos del lenguaje, por los elementos semánticos o socioculturales, por el método expositivo o por la estructura narrativa, es decir, desde todos los ángulos, se ofrecen al lector atento incitaciones que acabarán atrayéndolo hacia el centro del universo creado por el escritor, crucero desde el cual se le revelará la entera belleza y recta significación de la obra literaria.

Segmentación

Una vez que el estudiante ha descubierto cuál puede ser la *entrada* por la que su agudeza de lector cale en la complejidad manifiesta, o en la sencillez aparente que encubre la organización privativa de su texto, a partir de ese instante la lectura crítica tiene un hito en torno del cual se irán acomodando las reacciones, las varias respuestas con las que su ánimo y conciencia contestan a la apelación permanente que les llega desde la obra. Esa apelación es una especie de desafío, a veces agresivo y otras huidizo, que induce al lector a asimilar el discurso de la pieza como una unidad. Por momentos, ésta se le insinúa a través de esos rasgos sobresalientes que, al mismo tiempo, reclaman su atención para una imagen mayor. Imagen en la que ellos se insertan y cuyo sentido depende de la capacidad con que nuestro lector aprehenda el signo que esos detalles marcan en la totalidad, en la configuración de un universo que los comprende y en el cual se justifican como porciones fundamentales.

De suerte que esta lectura crítica, distinta de aquella primera despreocupada y gozosa, ésta que suele ser siempre una relectura, atiende simultáneamente a los detalles aislados y al conjunto total, como si el ojo crítico se desplazara de manera plena, de lo analítico a lo sintético, sin postular una llana descomposición o criba de elementos. Muy al contrario, procurará sorprender, identificar relaciones entre las partes o indicios o recursos —como se les quiera llamar— y la composición entera que se le ofrece como objeto de estudio y fuente de estímulo para nuestra ansiedad de conocimiento.

Proceder en la forma sugerida no es fácil para el principiante. Antiguos hábitos fogueados por la enseñanza tradicional amenazan, a

cada instante, con romper el equilibrio —entre los parciales y la totalidad— sobre el que reposa la garantía del éxito. Mal aprovechadas versiones de los métodos filológicos o de la crítica formalista concurren en el mismo sentido, cuando el empeño se agota en rescatar un inventario de lo que pudiera llamarse componentes de la elaboración creadora. De modo que hace falta una gran severidad, tanto del propio estudiante como del profesor que lo guía, para reconocer sin ambages en qué momento frustra o distorsiona el mecanismo pendular que nos traslada, dialécticamente del todo a la parte y viceversa. Llegados a este punto de la experiencia crítica, cuanto hemos expuesto en los capítulos anteriores adquiere una importancia operativa, que, quizá, inicialmente parecía remota; pero nuestras premisas teóricas podrían ser actualizadas recordando dos supuestos básicos: 1) que el plano del contenido (lo semántico) y el plano de expresión (las formas lingüísticas y técnicas) son una realidad indisociable en la obra literaria, salvo en el transitorio proceso analítico que, como al identificarlos y aislarlos artificialmente, no persigue otra finalidad que reconocer el carácter de su función y el sentido de su valor dentro del contexto simbólico de la obra. 2) Que, en consecuencia, y entendiendo el texto como una realidad plasmada, como un sistema unitario y estructurado, en él nada existe en el plano del contenido (aquello que antes llamábamos “fondo”) que no se manifieste también en el plano de expresión (aquello que llamábamos “forma”); y, a la inversa, que nada relevante acontece en el plano de la expresión que no grave e influya en el plano del contenido.

Tengamos como nueva línea de partida ésta que acabamos de trazar y volvamos los ojos una vez más al quehacer directo con el objeto de estudio. Si el contexto que tenemos entre manos es un poema, cuando sea una composición extensa y más todavía si fuera breve, la dificultad de operar con él es mínima, pues sin mayor tropiezo podemos recorrerlo en su totalidad y compaginar con ella los rasgos que atraen nuestra atención, estableciendo sucesivamente el correlato metódico que sugerimos. Cuando la pieza que nos interesa es un cuento, el cortejo

torna menos manuable; y lo es mucho menos si trabajamos con un drama o una novela. Pero el obstáculo no es definitivo, como se apreciará en algunos ejercicios que ilustran estas páginas, puesto que, en cualquier caso, acudimos a un recurso metodológico que designamos con el nombre de *segmentación*. Entiéndase que se trata de otro artificio del que se vale el crítico para proceder al estudio de la obra. Ello no implica renegar del principio unitario que reconocemos en todo texto, ni supone que ese principio sea válido tratándose de un soneto, pero no de la *Divina comedia*, por ejemplo. Ni que funcione cuando interpretamos “Los nombres” de Guillén, pero que no rija si analizamos *El Quijote* o *El mundo es ancho y ajeno*. Expliquemos, por ello, que un soneto, como cualquier otra forma estrófica, puede ser segmentado, y así lo hará el intérprete si lo juzga conveniente, aunque a menudo —repetimos— cuando el texto es breve, la segmentación se la representa mentalmente, y no requiere establecer de manera visible las porciones o subunidades en que descompone el todo. En cambio, si el texto es extenso la segmentación es un recurso muy útil que lo ayuda a ordenar sus observaciones menudas y le permite desenvolver su trabajo con mayor precisión. Despejada esta duda se plantea, sin embargo, una pregunta importante y decisiva: ¿cómo hace el crítico para segmentar el todo y dividirlo de una manera y no de otra? ¿Con qué criterios procede? ¿Será acaso una simple división numérica? ¿Si la obra, digamos, consta de 300 páginas, le bastará dividir la totalidad entre 5, o entre 6 o entre 10? ¿Será sensato que siga la periodificación que establecen los capítulos, si es una novela, o los actos si una pieza teatral? Definitivamente, no. El crítico no debe imponer una segmentación externa al texto; si lo hace, estará procediendo de manera arbitraria, y el resultado que obtenga no sólo será inútil sino que podría ser contraproducente e inducirlo, incluso, a apreciaciones erróneas y a resultados falsos. Tampoco existe una receta aplicable en modo indiscriminado y válido para todos los casos; ni siquiera para cada género o forma estrófica. Lo que el crítico pretende es *descubrir* la articulación de las subunidades que subyacen en la construcción general de la obra; vale decir, que su tarea se limita a desvelar aquellas porciones que en el todo desempeñan una función

significativa para el contexto global. Es bien cierto que, cuando el intérprete intenta la segmentación, no dispone sino de una idea genérica sobre el texto, de una comprensión vaga que se apoya en la lectura total y el reconocimiento de una serie de rasgos indiciarios, que lo orientan en una dirección o en otra, y, que, por tanto, en las decisiones que asuma juega un papel importante su fineza intuitiva, su sensibilidad crítica, pero esto hecho no debe amilanarlo. Por el contrario, ahí, como en las operaciones previas, reside parte del reto que significa asomarse al espacio interno de la literatura y, parte también, del valor relativo, sujeto a permanente reajuste, que preside el trabajo que concluye en una interpretación.

Discurrir teóricamente sobre el margen de acierto al reconocer las subunidades que aparecen como relevantes, por satisfacer en la obra el desempeño de una función significativa, es, sin duda, más fácil que ejecutar la tarea con buen éxito. El aprendizaje en esta materia, como en otras de carácter técnico, se gana practicando; equivocándose y rectificando los errores; analizando racionalmente por qué una alternativa es más adecuada que la otra propuesta. Un consejo, aunque vago, pero de incuestionable utilidad cuando el aprendiz ya ha acumulado alguna experiencia, podría frasearse del modo que sigue: la segmentación será correcta siempre que los parciales (esto es, las subunidades) no subordinen la existencia de todo a la parte; vale decir, que no distorsionen la fisonomía del conjunto.

Veamos en qué medida extraemos provecho de las normas expuestas al plantearnos un problema concreto. He aquí el texto:

TESTAMENTO OLÓGRAFO

- 1 Dejo mi sombra,
- 2 una afilada aguja que hiere la calle
- 3 y con tristes ojos examina los muros,
- 4 las ventanas de reja donde hubo incapaces amores,
- 5 el cielo sin cielo de mi ciudad.

- 6 Dejo mis dedos espectrales
- 7 que recorrieron teclas, vientres, aguas, párpados de miel
- 8 y por los que descendió la escritura
- 9 como una virgen de alma deshilachada.
- 10 Dejo mi ovoide cabeza, mis patas de araña,
- 11 mi traje quemado por la ceniza de los presagios,
- 12 descolorido por el fuego del libro nocturno.
- 13 Dejo mis alas a medio batir, mi máquina
- 14 que como un pequeño caballo galopó año tras año
- 15 en busca de la fuente del orgullo donde la muerte muere.
- 16 Dejo varias libretas agusanadas por la pereza,
- 17 unas cuantas díscolas imágenes del mundo
- 18 y entre grandes relámpagos algún llanto
- 19 que tuve como un poco de sucio polvo en los dientes.
- 20 Acepta esto, recógelo en tu falda como unas migas,
- 21 da de comer al olvido con tan frágil manjar.

Sebastián Salazar Bondy: "Testamento ológrafo",
Poemas, p. 193.

En este ejemplo, se nos ocurre inconveniente postular una segmentación que distinga 6 subunidades menores, como a primera vista parecería natural, si se considera que hay una serie acumulativa compuesta por cinco grupos de versos que responden a una construcción bastante semejante: "Dejo... una enumeración de elementos", y que luego, hacia el fin del texto, hay dos versos que responden a otro tipo constructivo: "Acepta... etc."

- 1 Dejo mi sombra,
- 2 una afilada aguja que hiere la calle
- 3 y con tristes ojos examina los muros,
- 4 las ventanas de reja donde hubo incapaces amores,
- 5 el cielo sin cielo de mi ciudad.

- 6 Dejo mis dedos espectrales
 7 que recorrieron teclas, vientres, aguas, párpados de miel
 8 y por los que descendió la escritura
 9 como una virgen de alma deshilachada.
- 10 Dejo mi ovoide cabeza, mis patas de araña,
 11 mi traje quemado por la ceniza de los presagios,
 12 descolorido por el fuego del libro nocturno.
- 13 Dejo mis alas a medio batir, mi máquina
 14 que como un pequeño caballo galopó año tras año
 15 en busca de la fuente del orgullo donde la muerte muere.
- 16 Dejo varias libretas agusanadas por la pereza,
 17 unas cuantas discolas imágenes del mundo
 18 y entre grandes relámpagos algún llanto
 19 que tuve como un poco de sucio polvo en los dientes.
- 20 Acepta esto, recógelo en tu falda como unas migas,
 21 da de comer al olvido con tan frágil manjar.

Tenemos por más certera la posible división del poema en dos partes: una que abarca desde el verso inicial hasta el décimonoveno inclusive; y, la segunda, compuesta por los dos versos finales, separados de todo lo anterior. ¿Cómo solventamos nuestra preferencia? ¿Cuál es la argumentación a la mano, si apenas empezamos la lectura crítica, si tan sólo presentimos vagamente la lucidez sentimental que campea en el ya célebre poema de Sebastián Salazar?

TESTAMENTO OLÓGRAFO

- 1 Dejo mi sombra,
 2 una afilada aguja que hiere la calle
 3 y con tristes ojos examina los muros,

- 4 las ventanas de reja donde hubo incapaces amores,
 5 el cielo sin cielo de mi ciudad.
 6 Dejo mis dedos espectrales
 7 que recorrieron teclas, vientres, aguas, párpados de miel
 8 y por los que descendió la escritura
 9 como una virgen de alma deshilachada.
- 10 Dejo mi ovoide cabeza, mis patas de araña,
 11 mi traje quemado por la ceniza de los presagios,
 12 descolorido por el fuego del libro nocturno.
- 13 Dejo mis alas a medio batir, mi máquina
 14 que como un pequeño caballo galopó año tras año
 15 en busca de la fuente del orgullo donde la muerte muere.
- 16 Dejo varias libretas agusanadas por la pereza,
 17 unas cuantas discolas imágenes del mundo
 18 y entre grandes relámpagos algún llanto
 19 que tuve como un poco de sucio polvo en los dientes.
- 20 Acepta esto, recógelo en tu falda como unas migas,
 21 da de comer al olvido con tan frágil manjar.

Diría, en primer término, que en los 19 versos que agrupo en la parte primera no sólo advierto una correlación generada por la semejanza constructiva (Dejo + elementos), sino que además prevalece un propósito enumerativo, calcado sobre las fórmulas testamentarias; y que, también, como en ellas, al consignar la "herencia", la descripción del inventario pretende —sólo pretende— desplegar la habitual objetividad de las piezas jurídicas. En la segunda parte, vale decir, en los versos finales, la enumeración es sustituida por "esto", término que resume —con humildad— las memorias y anhelos de una vida, y, en lugar del acto de disposición que traducía "Dejo", encontramos casi un ruego: "acepta". Pero este verbo, además, téngase en cuenta, reclama un interlocutor, está dirigido a alguien; pues bien, el contexto me dice que es una mujer, e infiero que la amada. Hay, pues, una personalización en virtud de la referencia específica a la destinataria,

y dicho rasgo también apoya la división bipartita, si recordamos la tónica objetiva e impersonal de la parte primera. ¿No bastaría con estos argumentos? Vuelvo a leer el poema y me reafirmo en la hipótesis seleccionada. Ahora presento dos nuevas razones: 1) el ritmo. Véase el contraste entre el ritmo cada vez más quebrado que impone la reseña enumerativa, y, de otra parte, la disposición tri-membre en que se descomponen, con un ritmo pausado, los dos versos últimos: "Acepta esto, / recógelo en la falda como unas migas, / da de comer al olvido con tan frágil manjar". 2) El verso décimoquinto declara la inspiración que modeló la vida que nos es recontada a lo largo de esa parcela, y de la que en algún modo el "documento" hace inventario: la búsqueda "de la fuente del orgullo donde la muerte muere". En cambio, en la sección segunda, desprovista de la arrogancia que no cabe en la intimidad, y con la ternura que sólo el amor alienta, la voz del poeta admite la fragilidad del manjar con el que la amada habrá de redimirlo del perfeccionamiento de la muerte, de la frustración por el olvido. Creo que, a estas alturas, ya no vacilaría en continuar el estudio del poema tomando como punto de apoyo la segmentación bipartita; pero, si más adelante, en otros pasajes del trabajo interpretativo, descubriera razones mejores que las hasta aquí examinadas y por el mérito de las cuales debiera replantearme el análisis desde su comienzo, confieso —y debo comprometer al estudiante en ese sentido— que las reglas del juego nos obligan, a mí y a él, a desandar lo andado y a convenir, llanamente, en que nos equivocamos y que la *partida* está a punto por empezar.

Hemos preferido que el primer ejercicio fuese con un texto poético y que éste fuera breve, para que se advirtiera bien, que, hasta cierto punto, la segmentación podía o no graficarse en el papel, pues la extensión del poema permite que los razonamientos y los cortes derivados de ellos se hagan mentalmente, y que las decisiones que los sigan no demanden gran tiempo. Mas si se trata de entrenar a un aprendiz en el arte de la interpretación, pienso que se convendrá en la pertinencia y provecho de seguir los pasos metodológicos de manera puntual, y que estaremos de acuerdo

en el beneficio de su ejecución y en la fertilidad de las incitaciones que, por su mérito, se ofrecen al trabajo crítico. Si ahora avanzamos a un caso más complejo, si elegimos un poema más amplio, por ejemplo la conocida elegía de Carlos A. Salaverry "Acuérdate de mí", compuesta de nueve estrofas, tendremos una oportunidad distinta para ensayar los criterios que fundamentan una segmentación apropiada. Leamos el texto:

Oh! cuánto tiempo silenciosa el alma I
Mira en redor su soledad que aumenta:
Como un péndulo inmóvil, ya no cuenta
Las horas que se van!
Ni siente los minutos cadenciosos
Al golpe igual del corazón que adora,
Aspirando la magia embriagadora
De tu amoroso afán!

Ya no late ni siente, ni aún respira
Petrificada el alma allá en lo interno:
Tu cifra en mármol con buril eterno
Queda grabada en mí!
Ni hay queja al labio ni a los ojos llanto,
Muerto para el amor y la ventura,
Está en tu corazón mi sepultura
Y el cadáver aquí!

En este corazón ya enmudecido
Cual la ruina de un templo silencioso,
Vacío, abandonado, pavoroso,
Sin luz y sin rumor,
Embalsamadas ondas de armonía
Elevábanse un tiempo en sus altares,
Y vibraban melódicos cantares
Los ecos de tu amor.

Parece ayer!... De nuestros labios mudos
 El suspiro de "¡Adiós!" volaba al cielo,
 Y escondías la faz en tu pañuelo
 Para mejor llorar!
 Hoy!... nos apartan los profundos senos
 De dos inmensidades que has querido,
 Y es más triste y más hondo el de tu olvido
 Que el abismo del mar!

II

Pero ¿qué es este mar? ¿qué es el espacio?
 ¿Qué la distancia, ni los altos montes?
 ¿Ni qué son esos turbios horizontes
 Que miro desde aquí,
 Si al través del espacio y de las cumbres,
 De ese ancho mar y de este firmamento
 Vuela por el azul mi pensamiento
 Y vivo junto a ti?

III

Sí: yo tus alas invisibles veo,
 Te llevo dentro el alma, estás conmigo,
 Tu sombra soy, y adonde vas te sigo
 De tus huellas en pos!
 Y en vano intentan que mi nombre olvides,
 Nacieron nuestras almas enlazadas,
 Y en el mismo crisol purificadas
 Por la mano de Dios!

Tú eres la misma aún: cual otros días
 Suspéndense tus brazos de mi cuello,
 Veo tu rostro apasionado y bello
 Mirarme y sonreír:
 Aspiro de tus labios el aliento
 Como el perfume de claveles rojos,
 Y brilla siempre en tus azules ojos,
 Mi sol, mi porvenir!

IV

Mi recuerdo es más fuerte que tu olvido.
 Mi nombre está en la atmósfera, en la brisa.
 Y ocultas al través de tu sonrisa
 Lágrimas de dolor,
 Pues mi recuerdo tu memoria asalta,
 Y a pesar tuyo por mi amor suspiras,
 Y hasta el ambiente mismo que respiras
 Te repite ¡mi amor!

V

Oh! cuando vea en la desierta playa,
 Con mi tristeza y mi dolor a solas,
 El vaivén incesante de las olas
 Me acordaré de ti,
 Cuando veas que una ave solitaria
 Cruza por el espacio en moribundo vuelo,
 Buscando un nido entre la mar y el cielo
 ¡Acuérdate de mí!

VI

"Acuérdate de mí", *Poesía*, pp. 47-49.

Para un análisis menudo de las causas que apoyan la división en seis subunidades, remito al estudiante a un anterior trabajo mío sobre el conocido romántico peruano.

En síntesis, diremos que las tres primeras estrofas articulan un grupo distinguible por un común tono de soledad y desengaño, por una percepción desvalorizada del tiempo y de la vida, y, en suma, por una representación sombría de la realidad. En esta ocasión han sido indicios recogidos del léxico, de las series de palabras utilizadas por el escritor, así como los esquemas rítmicos, acentuales y los tipos de rima, los que nos han determinado a marcar la línea divisoria después de la tercera estrofa. La siguiente, la cuarta, constituye por sí otra parcela, pues se diferencia de los versos que la anteceden o la continúan gracias a un juego temporal

y función. Pero todas, por igual, coadyuvan a orquestar la sola resonancia que domina en la pieza y la ensambla en sólido acuerdo de medios objetivo. En el estudio de la segunda obra distinguimos: a) una estancia introductoria en que aparecen los personajes y elementos sustantivos para la configuración de la trama; b) la historia que es recordada por el personaje central dentro del marco interno de la narración, y que bien podríamos fragmentar en tres etapas: 1) el período que antecede a la cita 2) los incidentes que ocurren en la reunión social, y 3) las decisiones que llega el personaje como consecuencia de su infeliz aventura en casa de la familia Boccardo. La porción final del cuento, la que llamaríamos c), funciona como el epílogo que decanta la lección que se desprende del texto. En la parcela introductoria destaca la carga de ironía con que el autor caracteriza a las personas y nos representa la figura y textura de la corbata, elemento que servirá de motivo y se convertirá luego en símbolo. A su turno, el tiempo verbal contribuye a diseñar el ciclo que es revivido en la versión del personaje; la soltura y desenfado en la percepción de las situaciones grotescas y habilidad para ridiculizarse a sí mismo entretejen un mundo de *situaciones* y detalles sobre el que se organiza el desarrollo de la fiesta; mientras que en la fase posterior a ella, en la confusión alucinatoria que posee a Idiáquez, reconocemos una *dinámica* rastreada en los medios gramaticales y en la visualización del movimiento que traduce la ambición del personaje, quien, en suma, no sólo modifica el concepto de la moda y las corbatas, sino también, y como reflejo de ellas, sus opiniones acerca del éxito, la vida, el amor y la felicidad, en un vértigo que suprime los distinguos entre lo *aparente* y lo *esencial*. El epílogo deslinda por su identificación con el tiempo presente, desde el cual el narrador enjuicia la situación actual cotejándola con la ya vieja aventura juvenil. En esa suerte de balance se instituye una transmutación simbólica en virtud del código establecido a lo largo de la pieza, en el que, a pesar de las distintas relaciones en que cifra sus elementos significativos, prevalece una constante sentimental que sale a luz en la recapitulación.

En "El alfiler" nos inclinamos a postular dos secciones cuya frontera se establece por una pausa de siete meses sin que se reanuden los contactos

entre ambas haciendas. Pero, además, cabría señalar que mientras en la etapa primera el autor diseña una visión física de los escenarios simultáneamente acopia indicios de un ordenamiento psicológico-cultural, el mismo que nos define un régimen de vida que vamos a reconocer por sus características semif feudales y por el perfil patriarcal de D. Timoteo. La estancia segunda viene a ser la explicitación de esos antecedentes, la puesta en funcionamiento de los mecanismos sociales que encubiertos bajo los signos visibles de ternura y rudeza, de barbarie y justicia, se organizan en torno de un concepto de la "honra". Este ideal aparece en una versión cruel, pero embellecida por el signo heroico, caballeresco, el mismo que se acompaña con la asordinada añoranza de un *tiempo* remoto, regido por tablas absolutas, y cuya imagen se instala figuradamente en la realidad "actual" del texto narrativo.

En su estudio sobre *El caballero Carmelo*, Armando Zubizarreta nos ofrece un ejemplo valioso para el examen de la secuencia de los acontecimientos que aparecen en el texto. Al examinar la técnica narrativa de Valdelomar y apoyándose incluso en el cotejo de versiones distintas de la misma obra, el crítico señala una vacilación reveladora en el deslinde y numeración de los capítulos. La alternativa por la que opta Zubizarreta refleja con toda eficacia el papel de la introducción, pues en la reseña autobiográfica nos obsequia la figura del gallo, junto a una serie de regalos; y, el del resumen final, sirve de broche a la historia y confirma el papel sustantivo del héroe. La importancia de éste, a su juicio, permite articular la función de los capítulos 'dos' y 'tres' de un lado, con los tres siguientes, y, otra, sirve de fundamento al valor unitario del proceso expositivo. En efecto, merced a la fuerza interior nos conduce, desde la pura evocación al reconocimiento de una imagen del mundo rural que es desplegada en torno a la aventura del personaje.

Para el estudio de las novelas quisiera considerar dos casos que, según parece, podrían servir de ejemplos antipódicos. De un lado pienso en la posibilidad de entender *Yavar fiesta* como un desarrollo lineal lo que

nos permitiría intentar cortes perpendiculares en un proceso continuo. Pero recuérdese que ese proceso no sólo tiene que ver con la técnica constructiva con el arte de la composición literaria, sino también con el desenvolvimiento semántico en el planteo de la historia novelesca. Como modalidad de una variante opuesta se me antoja *La casa verde*. Digamos primero que en este libro hay que admitir, a riesgo de desnaturalizar su sentido artístico, que el método de exposición, basado en quiebras y suturas interminente del relato y en la pluralidad de historias presentadas es uno de los recursos expresivos que cuenta en la configuración de la novela. Pues bien, si es así, debemos aceptar que la segmentación que no sería útil no puede practicarse teniendo como apoyo la secuencia o colindancia física de las diversas secciones de obra. Quizá, en cambio, las referencias de *espacio* y *tiempo* que entrecruzan las historias, y los modos a que éstas se integran, puedan valernos de hitos referenciales para trabajar simultáneamente en la comprensión del “todo” y de las “partes”.

Finalmente, quisiera prevenir al lector de supuestas frustraciones que podrían reservarle obras del tipo de “Isabel mirando llover en Macondo”, de García Márquez. En este cuento, sólo con argumentos muy forzados se podría postular una división de dos secciones (el corte sería a partir del miércoles, día en que empieza a diluirse la percepción temporal). Cuando nos hallamos ante un fenómeno de esta suerte, que por lo común no ocurre en la novela, pero sí en poesía y cuento, el hecho debe ser entendido como un claro índice de la extraordinaria concentración de la obra, de su desarrollo en torno de un elemento que habremos de desvelar más adelante. En tales casos la actitud más sensata sería aceptar la unidad total, la necesidad de comprenderla, y trabajar con ella partiendo de la premisa que, más que segmentarla, importa recopilar los indicios que nos guíen hasta el núcleo. Entrevisto éste gracias a otros procedimientos metodológicos, intentaremos la interpretación del “todo” elaborado en su alrededor.

Indicios

Cuando se piensa sobre qué complicada arquitectura se asienta la realidad de la obra literaria; cuando se advierte la urdimbre de elementos, significados, relaciones, figuras, enlaces, sonidos, etc., que intervienen en su configuración, nos asombra que tal pluralidad de constituyentes se organice de un modo tan trabajado, tan resueltamente solidario, al extremo que —salvo expresa voluntad de análisis— la existencia de la obra se nos impone por su carácter unitario. Demanda un esfuerzo especial aislar los rasgos y extraerlos del contexto, ensayar conexiones a menudo invisibles, enhebrar resonancias que podrían adjudicarse al azar, o que también podrían emerger en virtud del exclusivo arbitrio del estudioso, quien, si no tiene conciencia del riesgo de la aventura crítica, desmontará sin tino y sin concierto lo que el talento del creador fundió bajo el gobierno de una secreta y armoniosa dependencia. Hemos procurado explicar etapas del trabajo crítico que denominábamos “la puerta de ingreso” y “la segmentación”; en ambas partíamos del enfrentamiento del lector con el texto y de su reacción personal ante la lectura, la cual le entrega el perfil unitario de la obra. En ambos intentos confiamos en la eventualidad de una posible gama de reacciones individuales, de actitudes que revelan algunas preferencias, y en el natural juego de dosis variables de sensibilidad para responder a las incitaciones que sobrevienen después de la lectura. Cualquiera fuese el resultado, en ambos casos pretendemos sorprender un hilo que nos sirva para revivir la realidad total de la obra artística, a través del avizoramiento de la plenitud de su significación poética. Dijimos, sin embargo, que no siempre sigue al hallazgo de “la puerta de ingreso” el descubrimiento de una “segmentación” pertinente; pero que cuando esto ocurre, la falta del segundo instante metodológico no frustra nuestra búsqueda de una interpretación. En esta circunstancia, concedemos que

lo que llamábamos la *puerta de ingreso* vale como una suerte de punto de encuentro, de cruce afortunado desde el que nuestro interés se excita y alerta ante la representación que nos obsequia el texto. Presentimos que, desde una motivación que puede ser de cualquiera índole, recuérdese de cualquiera índole, a saber psicológica, lingüística, conceptual, formal, semántica, política, de reacciones de identidad, de discordia, etc., se nos aproxima algo que nos convoca hacia el texto, que nos invita a reconocer cierto rasgo como singular y, por ello, sobresaliente en la textura de la composición, siempre respecto al mirador en que nos sitúa la experiencia. Cuando la segmentación se ha ejecutado, dentro del horizonte general del texto se delinearán áreas más reducidas que, sin despojarnos de la visión completa, nos ayudan a restringir pasajeramente nuestro ámbito de observación; pero cuando desistimos de segmentar el *continuum* de la obra, imperiosamente deberemos mantener a éste como campo global en el que se aplicarán los procesos posteriores de trabajo. Sin embargo, para una u otra alternativa la fase inmediata es común: aquellos rasgos que nos impresionaban y retenían deben ser entendidos como *indicios* que nos proponen caminos a recorrer. Puede ocurrir que los indicios se acumulen por converger todos en una dirección, vale decir, por poseer todos ellos la misma naturaleza (por cierta función rítmica, o responder a un determinado parentesco semántico, o reforzar la caracterización de un personaje, o calzar con una fórmula retórica, etc.); puede suceder que los indicios revelen una naturaleza o estructura formal diversas, pero coadyuvan a construir una línea de pensamiento poético, o fundar un mecanismo expresivo, o proponer una problemática ideológica, etc. En suma, quisiera decir que ya sea por razón de una eventual coincidencia o por una semejanza evidente, los indicios pueden ser agrupados. Cualesquiera sean las causas que nos indujeran a detenernos en ellos, la posesión de esos rasgos indiciarios nos brinda la oportunidad de formular una hipótesis de trabajo. Por hipótesis de trabajo entiendo la formulación de un planteamiento que propone reinstalar la significación de los indicios dentro de un marco de comprensión que abarque a toda la pieza. Esto es, la apreciación de los indicios debe servirnos para que nos ilumine la percepción de

totalidad del texto, y ésta debe entenderse reforzada y esclarecida por el mérito de los rasgos aislados, coincidiendo totalidad y detalles en el relieve de una misma figuración expresiva, de una idéntica finalidad simbólica.

La primera lectura de un texto tan rico en correspondencias e incitaciones como el "Monólogo del viejo con la muerte", de Enrique Lihn, podría sugerir, entre otras hipótesis, una que postule como nervio de la poesía, el ensayo por *desmitificar* la proximidad de la muerte; que perciba el poema como un llamado a aceptar esa experiencia con naturalidad y sin temor, casi como una liberación en la perspectiva cristiana. Concurrirían en apoyo de la hipótesis: a) el fraseo literal del título; b) el carácter de resumen y conclusión del verso introductorio; c) el poco éxito reconocido en las distintas etapas vitales del anciano, y, d) la secuencia de los cinco últimos versos. Leamos nuevamente el texto:

Y bien, eso era todo.

*Aquí tiene la vida, mírese en ella como en un espejo,
empáñela con su último suspiro.*

*Este es Ud. de niño, entre otros niños de su edad;
¿se reconocería a simple vista?*

*Le han pegado en la cara, llora a lágrima viva,
le han pegado en la cara.*

*Allí está varios años después, con su abuelo
frente al primer cadáver de su vida.*

*Llora al viejo, parece que lo llora
pero es más bien el miedo a lo desconocido.*

El vuelo de una mosca lo distrae.

*Y aquí vienen sus vicios, las pequeñas alegrías de un cuerpo
reducido a su mínima expresión,*

quince años de carne miserable;

y las virtudes, ciertamente, que luchan

con gestos más vacíos que ellas mismas.
 Un gran amor, la perla de su barrio
 le roba el corazón alegremente
 para jugar con él a la pelota.
 El seminario, entonces,
 le han pegado en la cara. Ud. pone la otra;
 pero Dios dura poco, los tiempos han cambiado
 y helo aquí cometiéndolo una herejía.
 Véase en ese trance, eso era todo:
 asesinar a un muerto que le grita: no existo.
 Existen Marx y el diablo.

Recuérdese, ese es Ud. a los treinta años;
 no ha podido casarse
 con su mujer, con la mujer de otro.
 Vive en un subterráneo, en una cripta
 de lo que se le ofrece, sin oficio,
 esqueléticamente, como un santo.
 Del otro mundo viene ciertas noches
 a visitarlo el padre de su padre:
 —Vuelve sobre tus pasos, hijo mío, renuncia
 al paraíso rojo que te chupa la sangre.
 Total, si el mundo cambia a cañonazos,
 antes que nada morirán los muertos.
 Piensa en ti mismo, instala tu pequeño negocio.
 Todo empieza por casa.

Mírese bien, es Ud. ese hombre
 que remienda su única camisa
 llorando secamente en la penumbra.
 Viene de la estación, se ha ido alguien,
 pero no era el amor, sólo una enferma
 de cierta edad, sin hijos, decidida a olvidarlo

en el momento mismo de ponerse en marcha.
 Ud. se pone en su lugar. No sufre.
 ¿Eso era el amor? Y bien, sí, era eso.
 Tranquilo. Una mujer de cierta edad. Tranquilo.
 Mírela bien, ¿quién era? Ya no la reconoce,
 es ella, la que odia sus calcetines rotos,
 la que le exige y le rechaza un hijo,
 la que finge dormir cuando Ud. llega a casa,
 la que le espanta el sueño para pedirle cuentas,
 la que se ríe de sus libros viejos,
 la que le sirve un plato vacío, con sarcasmo,
 la que amenaza con entrar de monja,
 la que se eclipsa al fin entre la muchedumbre.

Y bien, eso era todo. Véase Ud. de viejo
 entre otros viejos de su edad, sentado
 profundamente en una plaza pública.
 Agita Ud. los pies, le tiembla un ojo;
 lo evitan las palomas que comen a sus pies
 el pan que Ud. les da para atraérselas.
 Nadie lo reconoce, ni Ud. mismo
 se reconoce cuando ve su sombra.
 Lo hace llorar la música que nada le recuerda.
 Vive de sus olvidos
 en el abismo de una vieja casa.
 ¿Por qué pues no morir tranquilamente?
 ¿A qué viene todo esto?
 Basta, cierre los ojos;
 no se agite, tranquilo, basta, basta.
 Basta, basta, tranquilo, aquí tiene la muerte.

“Monólogo del viejo con la muerte”,
 La pieza oscura, pp. 23-25.

Pero una hipótesis, cualquiera que sea, sirve mientras se le toma como punto de partida cuya validez debe ser comprobada. He aquí una insoslayable exigencia de método, pues nada acarrea más peligro que la adhesión definitiva del crítico a las conclusiones provisionales, que se aferran con confianza al necesario acierto de los "golpes intuitivos" inspirados en algunos indicios.

No siempre ocurre que los elementos indiciarios que recogimos nos lleven a postular una hipótesis adecuada. He aquí un problema frecuente: ¿Cómo dilucidarlo? Hay para este caso una especie de prueba del nuevo carbono 14, cuyo manejo es muy simple: si la hipótesis es falsa, el planteo elaborado en base a los indicios que seleccionamos no concuerda con la organización global del todo, la resiente; se nota una resistencia del todo que sólo sería superada si se fuerza la posible interpretación. Esto no debe hacerse jamás. Aquí reside la eficacia del llamado *círculo hermenéutico*, premisa fundamental en la crítica que cultivamos. Así como los rasgos deben contribuir a explicarnos el todo, éste debe permitirnos entender el sentido funcional de los detalles. Si no se da esta concordancia, la hipótesis no sirve, e, inexorablemente, debemos convenir en el fracaso transitorio de nuestro intento. Lo que equivale a reconocer que debemos construir una nueva hipótesis y confrontarla otra vez con el *círculo hermenéutico*. Ahora bien, precisa distinguir dos situaciones diversas: a) que los indicios elegidos sean pertinentes, vale decir que sean rasgos que desempeñan una función relevante, significativa, en la obra, y que ha sido la postulación de la hipótesis la imperfecta. En este caso, con los mismos elementos podremos probar una postulación diferente y comprobar su viabilidad recurriendo al cotejo con el todo; b) que los indicios elegidos no sean pertinentes, esto es, que haya que desecharlos, porque no satisfacen dentro del contexto de la obra una función significativa, porque no son un medio expresivo estructural, y, en consecuencia, no es factible ascender desde ellos hasta una hipótesis que pretenda echar luz sobre la totalidad de la obra. En este caso habrá que abandonarlos y aprovechar otros registrados, o releer el texto hasta descubrir nuevas posibilidades que

incorporadas en una hipótesis diversa, nos dejen la oportunidad de recurrir, nuevamente, a la prueba del círculo hermenéutico.

Volvamos al texto de Lihn. Reiniciemos la lectura. Nuestra hipótesis se desdibuja y empieza a mostrarse insuficiente, quizá errónea. Hay otros indicios que de pronto se nos revelan y confunden, pues no atinamos a concertarlos con los precedentes, y no calzan del todo en el marco de la hipótesis. En primer término, se nos ocurre que existe una suerte de *disonancia* entre el curso del monólogo, que antes lo escuchábamos como una letanía solemne, y una creciente actitud *sarcastica* que subraya oposiciones (entre lo humano y lo deshumanizado) hasta un grado que linda en lo grotesco ("El vuelo de una mosca lo distrae... y las virtudes, ciertamente, que luchan / con gestos más vacíos que ellas mismas", "... le roba el corazón alegremente / para jugar con él a la pelota"), actitud que comprende inclusive a las referencias religiosas ("El seminario, entonces, / le han pegado en la cara. Ud. pone la otra"; "Pero Dios dura poco... / asesinar a un muerto que le grita: no existo"). En segundo lugar advertimos otra constante, por mérito de la que se relleva la dificultad para distinguir la figura, la identidad ("¿se reconocería a simple vista?"; "Ya no la reconoce"; "la que se eclipsa al fin entre la muchedumbre"; "Nadie lo reconoce, ni Ud. mismo / se reconoce cuando ve su sombra"). Esta disolución de los perfiles acaba imponiéndonos el imperio de las apariencias, ("parece que lo llora"; "con gestos más vacíos que ellas mismas"; "con su mujer, con la mujer de otro"; "Lo hace llorar la música que nada le recuerda"), hasta, finalmente, desembocar en el vacío, en la inexistencia: "vive de sus olvidos". La negación se enseñoorea en el discurso: la serie de imperfecciones, de fracasos, de solitario abandono, de ausencias ("vive esqueléticamente, como un santo", "lo evitan las palomas que comen a sus pies / el pan que Ud. les da para atraérselas"), se afirma y torna dominante. Se ha desvalorizado la vida, no la muerte. Lo vivido, a tenor de este nuevo planteo, ha sido como un estar muerto. El "temblor del ojo" es la culminación de una constante ceguera, de una incapacidad para verse y ver (vale decir, ser) entre y con los demás y la realidad. Por eso, la indicación

de "cierre los ojos" equivale al puente de una ceguera, de una oscuridad a otra. No es una liberación ni un paso a "otra vida", ni fugaz ni eterno. Y, sin embargo, el anciano se resiste y por eso la versión de los últimos versos tiene que entenderse de manera distinta de como lo hacíamos en la hipótesis inicial. El hilo conductor del poema se nos descubre ahora en una descarnada y amarga reseña de un vivir inútil y vacío, desprovisto de la vitalidad que lo distancia de la extinción, de la muerte. Nada nos impide reordenar dentro de esta hipótesis los indicios que nos sirvieron para formular la primera; pero, en la medida que ellos se subordinan al marco global que postulamos, adquieren un nuevo signo y destacan la notable riqueza de la bella lección del poema. Ella nos previene no contra la muerte sino contra una forma de vida subterránea, sombría, que no vale la pena defender, que sería engañoso preservar, que sólo en apariencia es vida humana; por eso en el texto la ironía nos golpea con más fuerza que la decepción.

Cuando nos referimos al círculo hermenéutico no sólo pensamos en un procedimiento de prueba o verificación, como hasta aquí lo hemos hecho por razones pedagógicas. En concreto, su validez y operatividad son mucho más amplias, puesto que se trata de una conceptualización de un modo de razonamiento que mantiene perfectamente articulados la visión de conjunto y el reconocimiento de los detalles. Su mérito estriba por tanto, en reclamar un proceso sistemático que avanza a la vez desde la periferia de los indicios hasta la constelación unitaria, como desde el centro de ésta hacia la singularidad de las formas de relieve o recursos que exteriorizan la visión entera de la obra. Este ejercicio simultáneo, en el encuadre de ambas aproximaciones es leal al sentido y esencia de la lectura: tanto a la percepción del lector desde el primer encuentro con el texto, como a la manera individual de internarse en él, de interiorizar la complejidad de la obra a través de las vías personales y culturales que le allanan el ingreso. El predominio o preferencia en la opción por una u otra esfera se define en cada caso como una eventualidad metodológica, pero la integración de ambas percepciones es requisito imprescindible para el logro de una recta interpretación.

Hemos insistido en lo descabellado de suponer un patrón único al cual debiera ceñirse la tarea interpretativa. Se advierte ahora nítidamente cuáles y cuán decisivas son las razones en que nos apoyamos, y se comprenderá que, sin contrariar lo dicho, busquemos un ordenamiento que no persigue otra meta que ilustrar al estudiante sobre el nutridísimo inventario teórico de posibilidades discernibles al trajinar por la intrincada organización de una obra literaria. Hay sin duda más de una forma de agrupar o establecer una tipología de los rasgos que a menudo utilizamos como indicios, y, en definitiva, cualquiera serviría igualmente para la finalidad que buscamos. Desde nuestro punto de vista tenemos por conveniente deslindar entre un nivel de *representación verbal de la realidad* y otro nivel, que llamamos *simbólico*, o de manera más explícita, de *simbolización trascendente de la realidad verbal*. Sin ánimo de esgrimir teorizaciones que desvíen el objetivo pedagógico y práctico de este manual, quisiera anticipar que el primer nivel comprende lo que podríamos calificar el *sistema* de elementos significativos o complejo de *medios* que ha usado el escritor para componer su obra; en cambio, el segundo nivel está constituido por la *estructura* simbólica que, vista desde el ángulo del lector, emana de la obra y la trasciende, y que, observada desde dentro del propio texto, constituye la inasible corriente que cohesionan al sistema, y le confiere un sentido que se proyecta más allá de la articulación de las partes con el todo. Si el crítico no trabaja en ambos niveles, o si su estudio no presenta la relación entre ambos, o si es insensible a la realización simbólica, la tarea del intérprete se habrá malogrado. Acto seguido digamos que en el primer nivel, o sea en el de la representación verbal de la realidad, incluimos cuatro aspectos que se refieren a otras tantas clases de fenómenos. Estos fenómenos los hemos venido utilizando como rasgos o indicios en los diversos ejercicios practicados en el libro, y ahora solamente ensayaremos clasificarlos atendiendo a criterios muy sencillos. Citaremos así: a) el estrato de la sonoridad; b) el estrato gramatical, o área de la palabra o combinación de palabras desde el plano lingüístico; c) el estrato semántico-cultural, o aspecto referencial de los conceptos y sus desarrollos ideológicos o culturales, y, d) el estrato de la composición o manejo de las figuras retóricas o técnicas expositivas.

Estratos I y II

En vez de proceder a una descripción de los tipos de sonidos (de fonos) identificables en la tabla fonética del español, materia sobre la que existe bibliografía especializada que el estudiante puede revisar con la guía del profesor, y para lo que en todo caso servirá de introducción la bibliografía anexa, quisiéramos puntualizar cuán inmediata y efectiva es a veces la versión sonora que se eleva desde el texto, y en qué medida ella acondiciona nuestro reconocimiento de la configuración que la lectura nos va entregando de la pieza. Ciertos poemas o pasajes en prosa tienen la cualidad de revelarnos una consistencia sonora que repercute, que *resuena* inmediatamente en el lector, y que subraya el delineamiento de los constituyentes semánticos, los que realizan de este modo su significación. Citaré un ya célebre verso del primer libro de César Vallejo, cuando refiriéndose a la figura de la madre, concebida como paradigma de bondad y ternura, escribe: “Está ahora tan suave, / tan ala, tan salida, tan amor” (134), ejemplo en el que la feliz *aliteración* de la *a* sirve de horizonte al despliegue de la imagen materna, y apoya la memorable gradación con que es calificada. De manera análoga, en *Himno a los voluntarios de la república* destaca Meo Zilio varios casos de *armonía imitativa* y *onomatopeya*, con los que Vallejo logra notable eficacia expresiva: “antiguo, lento, colorado, el día”, en donde la vocal cerrada contrasta el tono grave que prevalece en el verso, y, “transmitidos por incesantes briznas”, en el que la repetición de la sibilante apuntala con su sonoridad el efecto del desarrollo semántico. Recuérdese, finalmente, el entusiasmo con que Dámaso Alonso ponderaba aquellos versos de la *Égloga tercera* de Garcilaso: “En el silencio sólo se escuchaba un susurro de abejas que sonaba”. Volvamos a leerlos. Es evidente que el estrato de la sonoridad influye decisivamente en la belleza del trozo y en la captación del cuadro así construido. Ciertamente que este fenómeno se aprecia mejor en la lírica, pero

ello no equivale a descontar su vigencia en el cuento o la novela. Mientras estudiaba *La serpiente de oro*, tuve la permanente sensación de que en una serie de pasos del libro se podía *escuchar*, sí, no leer sino escuchar, el rumor del Marañón o la doméstica sinfonía del trajín cotidiano en Calemar. Años más tarde, Margot Arce me confió que don Tomás Navarro solía ponderar la dimensión sonora de esa novela, y que en este nivel de realización percibía una de las cualidades más altas del texto de Alegría.

Sin embargo, y sentada la premisa general, tendría que anticipar el riesgo de algunas confusiones lamentables. La difusión de piezas tan famosas como el soneto de Rimbaud a las vocales, o citas que van desde Platón hasta Jünger inducen, o mejor dicho, pueden inducir a que se piense en un simbolismo de los sonidos, que sería inherente a la naturaleza sonora de los fonos o asociaciones de tipo plástico que necesariamente se desprenderían de ella. Digamos enfáticamente que ningún fono posee significado propio, en ninguna lengua; a lo sumo, el efecto que fluye de estrato sonoro se adosa o complementa, sirve de relieve o refuerzo a un desarrollo semántico del que la sonoridad no es sino un componente entre otros; no se olvide. Pero digamos además que, por encima de un inventario de sonidos que existe en la lengua, también en todas las lenguas hay una estructura fonológica que reduce el amplio número de elementos sonoros a un limitado grupo de unidades distintivas, cuya identificación y funciones derivan no de su realidad acústica o de su peculiaridad articulatoria, sino de la red de oposiciones en que están comprendidos, por referencia a las restantes unidades significativas existentes en la lengua concreta. Esto quiere decir que hablantes de diferentes lenguas reaccionan de manera distinta ante los contrastes de sonidos que incluso, ortográficamente pueden ser representados por las mismas letras pero cuya perceptibilidad está determinada lingüísticamente por la naturaleza de los rasgos fonéticos sobre los que se funda la fonología de su propio idioma. Por tal razón es muy útil que el estudiante y el profesor entiendan la importancia que en el estudio de la literatura tiene el claro distinguirse entre lo que es la *letra* y lo que es el *sonido*, conciencia que se gana sistemáticamente con una ordenada revisión de la fonética de la lengua en la que trabajamos, que por lo común, o cuando menos en una primera

etapa, es la materna. Este afán debe ser coronado con una comprensión de la diferencia importantísima entre la fonética y la fonología, vale decir entre los sonidos como elenco de fenómenos físicos y el inventario de unidades funcionales, con capacidad diferenciadora, que se abstrae sobre la base de la realidad fonética. Aun cuando se trata de cuestiones técnicas, que corresponden al campo de la lingüística, son en el fondo temas sencillos acerca de los que el crítico debe estar enterado, no para operar como un especialista, pero sí para sacar provecho de esta información, que quienes trabajan primariamente en el análisis lingüístico ponen a nuestro alcance en obras especializadas que, de ser preciso, debemos manejar con habilidad.

METRO Y RIMA

No es capítulo ameno el que presenta los fundamentos de los sistemas de métrica versal, y quizá haya que renunciar a la idea de exponer en clase una visión exhaustiva de la tipología y aspectos saltantes de la versificación. Sí juzgo de importancia que el alumno comprenda hasta qué grado la medición y contabilidad que supone la métrica están íntimamente ligadas a rasgos internos de la lengua; que, por ejemplo, la diferencia entre el verso latino y el español en lo que toca a este punto, está determinada por la unidad con que se mide: en latín el rasero es la cantidad silábica, es decir, la duración, según el núcleo silábico fuera largo o breve; mientras que el español se apoya en el isocronismo silábico, es decir, en una premisa para la que todas las sílabas se perciben como unidades de igual duración, y, en consecuencia, sólo su número es el importante. De otro lado, el cotejo entre un sistema germánico como el inglés y otro romántico como el español, por ejemplo, echaría luz acerca del régimen acentual del primero en contraste con el patrón silábico que distingue al verso hispánico. Al respecto resultará muy instructiva la lectura del cap. 69, sobre "Lingüística y literatura", de *Introductory Linguistics*, de Robert Hall, jr. (1964).

Pero no basta con entender lo anterior. No basta con saber que son propiedades inherentes a la naturaleza de cada lengua las que influyen en la constitución de su sistema de métrica, y que, por ende, de lengua a lengua debemos esperar variaciones que se explican por tal causa. Además,

el alumno deberá conocer que, si bien puede encontrar en un manual cualquiera la lista de formas métricas, el inventario de versos usado en una lengua es fruto de un proceso histórico en el que ciertas etapas de ciertos autores han preferido difundir o imponer algunas de ellas. De donde se desprende que la clasificación general, digamos en versos *métricos y amétricos, monorrítmicos y polirrítmicos, simples, compuestos, fluctuantes, libres, alejandrinos, endecasílabos*, etc., no ha tenido ni tiene un valor desligado de su uso concreto ni de la estética dentro de la que se aplican. Que, por ende, sería equívoco asignarles funciones artísticas absolutas que nos relevaran de entenderlos o lo que son realmente, vale decir, formas sometidas a la concepción y finalidad del texto específico que estudiamos. Cosa igual cabe decir con la *rima*, la que es otra manifestación de la búsqueda de equilibrio en el verso, en tanto contribuye a ordenar las palabras dentro de un marco de concordancia sonora. Es también el establecimiento de una sistemática para fijar las secuencias en el desarrollo de la estrofa y en la progresión temporal. Solemos reconocer varios tipos de rima: *consonante, asonante, final, medial*. Cuando los versos no riman se les llama *sueltos* o en *blanco*. Si la rima no enriquece la imagen acústica del verso, es pobre, y en ese caso la debilita y le resta calidad. Aparte de los capítulos que los manuales clásicos dedican a la versificación sugeriría, a quienes se interesen por el tema, revisar la bibliografía anexa, la que el orden en que aparecen los títulos indicará una gradación de informativo y simple a lo especializado y complejo.

Conviene subrayar, para que estas lecciones resulten provechosas, que la frecuente distinción que establecemos al hablar de asuntos literarios trazando un deslinde entre *prosa y poesía*, encubre una arriesgada imprecisión. En verdad, cuando nos expresamos de ese modo 'estamos más bien contrastando *prosa y verso*. Nuestra experiencia nos ha habituado a imaginar la prosa como una manera de escribir sin conceder atención a la medida de las palabras o unidades superiores a ella, sin esperar la rima ni la estrofa, etc. Si alguien arguyera que el versolibrismo ha proscrito esos caracteres, lo admitiríamos, sí; pero habría un punto que en este momento se nos hace difícil explicar, pues quisiéramos decir que aun en el verso libre, por detrás de su rebeldía frente a la métrica y la rima, percibimos la vigencia de ciertas constantes que nos permiten distinguir —en

respecto— incluso entre las obras de un mismo autor, pongamos por ejemplo, entre un poema y un cuento de Rubén. Vayamos un tanto más en el esclarecimiento que nos urge: se trata de no identificar la poesía o lo poético con el verso. Croce insistía con plena razón en que lo opuesto a *Poesía* era la *no-Poesía*, si por poesía o por poético entendemos una suerte de intensidad interior que plasma una realidad y la convierte en expresión. De ser así, la poesía y lo poético son independientes de la apariencia externa que adquiera el texto, sea este en prosa o en verso. De donde sigue que lo que nuestra experiencia deslindaba era, más bien, de un lado, una secuencia verbal en la que hay algo que se repite y que culturalmente identificamos, antes que nada, con el metro y la rima, aunque no sean estos los únicos factores, y, aunque en última instancia tengamos que aceptar que en el verso se organizan dichos elementos de una manera unitaria, pero dentro de porciones o miembros relativamente breves, que por lo general llamamos estrofas. La prosa, de otro lado, no carece de cierta musicalidad y no es imposible descomponerla del modo en que podríamos proceder con el verso, pero se nos torna evidente que la prosa conjuga sus elementos dentro de un plano sintáctico que no tiene la misma validez para el verso, y que la figura unitaria de la prosa alcanza una dimensión mayor que, por lo menos, es el período. En español, Amado Alonso y Anderson Imbert han dedicado páginas muy lúcidas y didácticas a discutir este problema, y a ellas remito al lector, no sin antes insistir en que el verso presupone una unidad de medida, que es por tanto una manera de medir el tiempo; nada de ello, en cambio, ocurre en la prosa. Pero en ambos se nos puede dar o no dar la poesía.

RITMO

Nadie carece de una idea, aunque le resulte difícil precisarla, acerca de lo que es el ritmo. Al contemplar el océano, al escuchar una sinfonía, al observar el desplazamiento de un cuerpo de ballet o al adaptarse a la pareja en un baile, al presenciar el desfile de los atletas o una exhibición de modas, en todas y éstas y en muchas otras circunstancias sabemos cuán activa es la función de aquello que entendemos por ritmo. Nadie confundiría el ritmo

del vals criollo con el del bolero, la marinera o el surf. Se nos ocurre, pues, que cada quien intuye una continuidad sonora que se organiza sobre alternancia de elementos tónico y átonos, sobre la combinación de silencio y sonido, de su mayor o menor velocidad, de la distribución de pausas periódicas, y que todo este conjunto se extiende en un tiempo que, por efecto de la articulación de los factores recurrentes y, por la manera cómo combinan, nos produce una imagen de *movimiento*. ¿No es verdad que, si nos damos cuenta, seguimos el ritmo tamborillando con los dedos, o con el pie? ¿Que el niño, súbitamente convertido en director de orquesta, por obra de la gracia de su fantasía, toma una regla y con ella hace los gestos que marcan el ritmo y lo reconocemos con evidente facilidad, hagamos el esfuerzo de explicarlo racionalmente. Por lo menos ensayemos una primera averiguación a fin de saber si el ritmo de la literatura tiene algo en común con ese otro que ya nos resulta familiar.

Leamos varios textos en voz alta, escuchemos con la mayor atención y, si es posible, intentemos comparar las distintas versiones de acuerdo al ritmo que en ellas distingamos:

- I. *No hay nadie, allí, que mire; están los ojos
a sueldo, en oficinas.*

*Vacío abajo corren ascensores,
corren vacío arriba,*

*transportan a fantasmas impacientes:
la nada tiene prisa.*

*Si se aprieta un botón se aclara el mundo,
la duda se disipa.*

*Instantánea es la aurora; ya no pierde
en fiestas nacarinas,*

*en rosas, en albores, en celajes,
el tiempo que perdía.*

*Aquel aire infinito lo han contado;
números se respiran*

Pedro Salinas, "Civitas Dei, 2 (fragmento)",
Poesías completas, p. 325.

- II. *Como el toro he nacido, para el luto
y el dolor, como el toro estoy marcado
por un hierro infernal en el costado
y por varón en la ingle con un fruto.*

*Como el toro lo encuentra diminuto
todo mi corazón desmesurado,
y del rostro del beso enamorado,
como el toro a tu amor se lo disputo.*

*Como el toro me crezco en el castigo,
la lengua en corazón tengo bañada
y llevo al cuello un vendaval sonoro.*

*Como el toro te sigo y te persigo,
y dejas mi deseo en una espada,
como el toro burlado, como el toro.*

Miguel Hernández: "El rayo que no cesa", 23,
Obra escogida, p. 130.

- III. *Córdoba.
Lejana y sola.*

*Jaca negra, luna grande,
y aceitunas en mi alforja.*

*Aunque sepa los caminos
yo nunca llegaré a Córdoba.*

*Por el llano, por el viento,
jaca negra, luna roja.
La muerte me está mirando
desde las torres de Córdoba.*

*¡Ay qué camino tan largo!
¡Ay mi jaca valerosa!
¡Ay que la muerte me espera,
antes de llegar a Córdoba!*

*Córdoba.
Lejana y sola.*

Federico García Lorca: *Libro de poemas.*
pp. 173-174

Si convirtiéramos a palabras muy simples la impresión que el ritmo de cada uno de los textos nos produce, diríamos posiblemente que primero nos parece más apresurado e insistente, con mutaciones de velocidad y con alternancias de intensidad que, de algún modo, traducen un ánimo desasosegado. Que el segundo se nos antoja, en este respecto, contradictorio del anterior, pues percibimos un equilibrio constante, aunque ello no le resta fuerza ni lo torna monótono. El tercero, en fin, se nos ocurre una combinación de los anteriores, en tanto y en cuanto alterna compases y períodos breves y rápidos, con otros más dilatados y lentos. ¿Cuánto hay de cierto en este testimonio? Reléase los textos y se concederá que no es tan arbitrario. Tradúzcase cada uno de ellos a lo que llamamos el esquema rítmico, intento que grafica de manera imperfecta la complejidad y fluidez del fenómeno que nos preocupa, y veamos dónde se puede fundamentar prudentemente nuestra aseveración.

I.

— / — — — — / — — — — / — —	2 6 10
— / — — — — / — —	2 6
— — — — / — — — — / — — — — / — —	4 6 10
— / — — — — / — —	1 6
— / — — — — / — — — — / — —	2 6 10
— / — — — — / — —	2 6
— — — — / — — — — / — — — — / — —	3 6 10
— / — — — — / — —	2 6
— — — — / — — — — / — — — — / — —	3 6 10
— / — — — — / — —	2 6
— / — — — — / — — — — / — —	2 6 10
— / — — — — / — —	2 6
— — — — / — — — — / — — — — / — —	3 6 10
— / — — — — / — —	1 6

II.

— — — — / — — — — / — — — — / — —	3 6 10
— — — — / — — — — / — — — — / — —	3 6 10
— — — — / — — — — / — — — — / — —	3 6 10
— — — — / — — — — / — — — — / — —	4 6 10
— — — — / — — — — / — — — — / — —	3 6 10
— / — — — — / — — — — / — —	1 6 10
— — — — / — — — — / — — — — / — —	3 6 10
— — — — / — — — — / — — — — / — —	3 6 10

construcción sonora por cuya virtud descubrimos o perdemos el sentido de la figuración poética. Pruebe el estudiante a leer un poema o varios párrafos de una novela usando el mismo ritmo: lo primero que notará pese a su empeño, habrá de ser que el experimento le resulta enojoso que le exige un vigilante esfuerzo para no modificar inconscientemente la pauta que eligió y que quiere mantener como norma a lo largo del texto; lo segundo, que una lectura de ese tipo atropella matices y variantes reclamados por la composición de la obra, y cuyo descuido influye en la sensación de monotonía o sinsentido que irremediablemente se le entrega. Desde un punto de vista técnico, no debemos callar cuán superpuestos van en este ejercicio el concepto de ritmo y el de esquema entonacional pero, para los menesteres del intérprete de textos literarios, ambas nociones pueden unificarse pues el basamento de la segunda lo encontrará de manera más directa y más accesible al análisis a través del patrón rítmico. No se crea pues que el valor rítmico de un texto es algo así como una camisa de fuerza, que es algo rígido, necesariamente simétrico; muy al contrario, éste se alerta para aceptar combinaciones, variables, para encontrar el papel exacto de la puntuación, de las pausas y los encabalgamientos que, prolongando la línea melódica y conceptual, bien podrían introducir modificaciones sustantivas en la lección que nos da la lectura. Veamos un caso particularmente rico e ilustrativo a este respecto, la primera estrofa del "Himno a los voluntarios de la república

*Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial, no sé verdaderamente
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
a mi pecho que acabe, al bien que venga,
y quiero desgraciarme;
descúbrome la frente impersonal hasta tocar
el vaso de la sangre, me detengo,
detienen mi tamaño esas famosas caídas de arquitecto
con las que se honra el animal que me honra;*

*refluyen mis instintos a sus sogas,
humea ante mi tumba la alegría*

*y, otra vez, sin saber qué hacer, sin nada, déjame,
desde mi piedra en blanco, déjame,
solo,
cuadrumano, más acá, mucho más lejos,
al no haber entre mis manos tu largo rato extático,
quiebro contra tu rapidez de doble filo
mi pequeñez en traje de grandeza!*

"Himno a los voluntarios de la república (fragmento)"

Obra poética completa, p. 321.

La alternativa rítmica nos llevaría a decir que en la estrofa hay cinco ciclos, cada uno con un *tempo* que contrasta con los del antecedente y consecuente; la misma distribución nos ayudaría a apreciar el entusiasmo y dramatismo desconcierto, la reverencia y desasosiego, la fibra personal e íntima y la perspectiva genérica e histórica que, por una serie de vertientes, dan forma al exordio del Himno. Como por un proceso de ósmosis, la matización rítmica de velocidad y lentitud nos convoca y cautiva, aunque el relativo hermetismo del desarrollo semántico nos priva de una clara comprensión de lo significado, que se nos escapa y rehúye en gran medida. En años sucesivos, he propuesto a mis alumnos de San Marcos la lectura de esta estrofa, pidiéndoles que contestaran por escrito qué entendían, si les gustaba o no, y por qué. Las respuestas, abrumadoramente, eran positivas en el sentido de que sí les gustaba; pero nunca contestaron de manera satisfactoria las otras cuestiones.

Aunque parezca banal la advertencia, me atrevo a repetir que no es sólo por el ritmo que la estrofa expresa lo que expresa; pero, igualmente, insisto no sólo en que a través de él se exterioriza un pensamiento poético preñado de sugerencias, sino que el ritmo es, en este caso, el más acusado perfil de esa original vertebración de todos los componentes a que apela Vallejo.

En cuanto a la prosa, no se acepte el prejuicio que relega al ritmo, en ésta, a un plano secundario. A propósito de los cuentos de Darío, Raimundo Lida hace hincapié en que “es justamente en el movimiento semántico y rítmico donde mejor se advierte la renovadora aportación de *Azul...* a la prosa castellana moderna”. (“Los cuentos de Rubén Darío”, p. 233; especialmente las pp. 233-240). En un autor como Valle Inclán, Amado Alonso explicita su concepción del ritmo prosario a la vez que, apoyándose en éste, ilustra no sólo la renovada búsqueda de un ideal de prosa por el creador de *Tirano Banderas*, sino que piensa que desde él se ilumina la actitud de Valle Inclán ante el arte y la vida. Pero no se crea tampoco que el ritmo interesa exclusivamente en los llamados “modernistas”, aunque, como Zamora Vicente recordaba y también a propósito del autor de las *Sonatas*, “modernista es el afán de musicalidad por sí misma. Al extremo que muchas de las poesías de Rubén no son otra cosa que un sacrificio al ritmo, un anhelo de sonoridad”, y ya sabemos cuán difusa es en Darío la frontera entre prosa y verso. Téngase en cuenta que en escritores de tan diferente inspiración como Borges y Rulfo, el análisis del ritmo podría desvelar en el mundo del primero un recurso que, vinculado a las construcciones parentéticas y a las expresiones de la duda y la conjetura, desdobra los tempos y disocia los niveles de significación y de realidad; en tanto que, en el segundo, el universo del personaje se levanta sobre una progresión lineal que desovilla la perspectiva del recuento, y encubre así la aparente pasividad con que el estilo exalta la tragedia (Ver “Talpa”).

En suma, en verso y prosa el ritmo puede ser objeto de estudio y elemento valioso para el trabajo interpretativo. Aunque en general debe aceptarse que es uno de los campos menos atendidos por los investigadores literarios y lingüísticos, ello no debe amedrentar al alumno ni al profesor, y, por el contrario, cada vez que el ritmo aparezca en el texto con un vigor significativo, este desafío debe retener nuestro interés, habida cuenta de la necesidad de profundizar en la materia y en criterios que satisfagan un marco conceptual sobre el que se irá depurando cada día un más completo aparato metodológico. Recuérdese que desde la antigüedad ha permanecido inalterada la definición clásica según la cual *el ritmo es el orden de movimiento*, y que en el objeto literario esa dimensión dinámica cautela buena parte del quehacer creativo y de la aventura del lector.

ESTRATO GRAMATICAL

Nos toca ahora revisar un cúmulo de indicios que agrupamos por referencia a las características gramaticales del lenguaje que usa el escritor. Sabemos que aparte de la Fonética y la Fonología, todo idioma tiene un sistema de formas que se denomina Gramática; pues bien, al hablar como al escribir, la persona hace uso de ese depósito común y convencional del que participan todos los miembros de una comunidad lingüística, sea ésta la española, japonesa, francesa o cualquier otra en general. Lo que importa señalar claramente es que la Gramática viene a ser una especie de código que permite a sus usuarios cifrar los mensajes que transmiten (orales o escritos) y descifrar los mensajes que reciben. De modo que autor y lector poseen ambos la capacidad de ese ejercicio, y, por ese hecho, es posible, entre ellos, la comunicación. Pero, y he aquí un suceso interesante, toda persona, y en particular los escritores, al emplear ese instrumento común que es el lenguaje, disponen de un margen de libertad gracias al cual imprimen —según frase feliz de un estudioso— sus huellas digitales en el instrumento colectivo. Con esto queremos subrayar que nadie usa el lenguaje de una manera tan neutral, tan impersonal, como para que sus preferencias, inquietudes, afectos, intenciones, antecedentes biográficos, prejuicios, etc., no operen como una suerte de energía selectiva que criba entre el espectro de opciones que es de por sí el lenguaje. Ya vimos en capítulo previo que dicha libertad entraña a la vez ciertos límites, pues la gramática es un código que fija reglas inviolables, aunque junto a ellas ofrece una variedad de posibilidades abiertas al criterio, gusto o necesidad del escritor. Pues bien, al trabajar con un texto literario no es raro que advirtamos el predominio de ciertos rasgos gramaticales, la aparición de formas o construcciones infrecuentes, derivaciones o giros acuñados por el escritor, que notemos la evasión o sistemático evitamiento de determinados recursos, la omisión notoria de formas que por lo común serían esperables, etc. En suma, que sobre el fondo de la gramática de la lengua percibimos indicios de un modo individual en el manejo del instrumento lingüístico.

Si acudiéramos a un texto gramatical como el de Bello, por citar un libro que pese a su antigüedad sigue siendo utilísimo y respetable, encontraríamos un elenco de las clases formales, de las partes de la oración, y el recuento de

las características internas según las que se compone ésa, así como una descripción de las funciones que desempeña cada una de ellas cuando entra en relación con otras para articular frases, oraciones y unidades mayores. Es imprescindible, pues, que el alumno tome conciencia de cuán importante es para su tarea de crítico, de intérprete literario, que conozca con familiaridad los mecanismos del funcionamiento de la lengua. Y tiene que ser así, porque de otro modo le resultaría imposible distinguir y aprehender las variantes o recursos que dentro del plano gramatical emplea el escritor en la composición de su estilo, que, a la postre, ya lo dijimos, no es sino la actualización de la realidad que plasma en el texto, a través del dominio que logra sobre el lenguaje. De modo que, si el alumno conoce lo habitual, lo regular, lo que corresponde al sistema, estará en aptitud de detectar lo que en el *habla*, en el uso concreto del escritor, es caracterizable como su modo de utilizar el sistema para dar forma privativa, sello individual a su creación. Nunca podrá imaginar el principio de cuán rica, cuán insospechablemente amplia y diversificada en esta vertiente de quehacer crítico, pues de antemano lo perturba una falsa imagen de la Gramática y una aberrante experiencia en el estudio de la lengua materna. Pero la aridez que supone en el tema, la arbitrariedad o caos que presume en el uso lingüístico, la pobreza que sospecha en el cotejo que proponemos no son sino prejuicios nutridos en un planteamiento inadecuado, antiguo o moderno, pedantemente prescriptivista o taxonómico, ya torpemente estilístico. Un sereno análisis de la cuestión y la ayuda del profesor le harán advertir que, a pesar de que en apariencia todos nos sometemos a las mismas reglas y acudimos al mismo diccionario, el fenómeno maravilloso de la literatura consiste en que el poeta, esto es, el artista de la palabra, en prosa o verso, es capaz de decir con los mismos medios lo que nadie como él puede decir. Y sólo este argumento debería animarlo a emprender el estudio del sistema gramatical y conferirle atención prioritaria al sesgo que en la obra se insinúa tras el uso de la gramática. El temor de ser malentendido me lleva a una enojosa precisión; no se pierda que sugiero que el texto literario sea motivo de una práctica de análisis gramatical; no, por Dios. Recuérdese que para este estrato, como para los restantes, rige la misma exigencia que inserta los elementos indiciarios dentro de una función significativa que calza con una hipótesis que debe verificarse. De modo que no es cuestión de inventariar las clases de sufijos o de palabras, las partes de la oración, los tipos de oraciones, etc., por afán de ejemplificar la Gramática Española con la obra que investigamos. No. Se trata, simplemente, de averiguar

si en el plano de la Gramática nos es dable recoger indicios que nos ayuden a postular o comprobar una hipótesis interpretativa. Tampoco se crea que propongo la estéril faena de “corregir” con criterio académico cuáles son las “faltas” con las que el escritor contraviene las reglas del “correcto” uso de la lengua. Nada más alejado de mi propósito, y, por el contrario, podré citar como ejemplo de lo que no aconsejaría a ningún alumno mío, un curioso libro de Julio Casares, *Crítica profana*, del que bastaría leer los capítulos dedicados a Valle Inclán para percibir el sinsentido de esa crítica. En cambio, apelaré a ciertos ensayos muy citados en el mundo hispánico y cuyo conocimiento estimo saludable, para que el alumno confronte varias maneras de extraer provecho del estrato gramatical. Por ejemplo, los ya célebres estudios de Dámaso Alonso sobre San Juan de la Cruz (1942 y 1950), el de Amado Alonso sobre Neruda, y el de Spitzer sobre Salinas, por referirme a trabajos que han alcanzado enorme difusión.

Hagamos un ejercicio con un trozo de *La casa de cartón*, bello y poco conocido libro de Martín Adán.

Ella tenía una blusita parroquial y un dedito índice muy cortés. Maestra fiscal. Veintiocho años. Salud cabal. Resignación cristiana a la soltería. La carita, muy blanca. La naricita, muy frágil. Y unos lentecitos que ataba a la oreja derecha una levisima cadenita de oro. Y, sobre todo, jabón de Reuter—olor blanco y pedagógico—. La piel de ella en la nariz era más fina y sensible que en cualquiera otra parte de su cuerpo, aunque esto nadie pudo llegar a comprobarlo. Pero, ¡bah!... también todo el mundo sabía que ella no se casaría nunca, y esto nadie podía comprobarlo de antemano, y, sin embargo, ello era verdad. ¡La verdad...! —un entusiasmo de fraile misionero, un tema de cornudo frenético, lo malo de un libro bueno, lo que sea, pero no la piel de una pedagoga de veintiocho años ¿verdad? La nariz de ella la llenaban los lentes de dificultades: ellos eran un falderillo que ladraba reflejos. También las costumbres modernas y las noticias de “La Prensa” fruncían su nariz, pero menos, menos... A las siete de la mañana, florecía la cara de ella —insólita, inesperable flor— una mata de begonias de una maceta verde en su ventana, en el alféizar de su ventana, en su casa, en su casa. —Pin, pin, San Agustín...—. Después la cara de ella acababa por arriba un cuerpo largo, seguro, firme, de ángel guardián, de virgen prudente, de soltera voluntaria.

En un torpe revolotear de sábanas en su alcoba —tonto aleteo inútil de ganso de jaula— se iniciaba la cotidiana vida de la señorita Muler, negación del Fisco, mujer de su casa, doméstica, longa, blanda, íntima y fría como una almohada de cama a las seis posmeridiano. La señorita Muler todo lo hacía bien, con silencio, con indiferencia, con desgana. La taza, en el desayuno, la cogía ella con el dedo pulgar y el índice, como en una cita, y toda la mano se la hacían unas tenazas vitales, duras, inteligentes. Y su dedo índice, más curvo que nunca, tenía entonces virtud, exotismo, sonrisa, tristeza de ex duque ruso, camarero en Berlín. A las nueve de la mañana la señorita Muler con la campanada del reloj se volvía en un instante maestra fiscal, instrucción elemental, sostén del estado; decía que no, y abolaba las manos. En la tarde se sometía la señorita Muler a los rumores, a los colores y a los olores, y se tejeía poesía con los palillos de sus piernas y de sus brazos, marfiles siempre nuevos como en las encías de un elefante. Posibles disparates de solteronica: ubicuidad, corona y cetro, un prado celeste, ser un pájaro con cabeza de clavel, morir como una santa, ir a París... Dormida, soñaba ella con Napoleón jinete en un caballo verde y con Santa Rosa de Lima. Ella solamente lloraba con pañuelo. Decía: "Bon Dieu", y se reía en escala, sin ganas. No comprendía a Eguren, pero le conocía de vista. Murmuraba: "De ninguna manera con los ojos alejadísimos. Y: "con mucho gusto". Y: "Jesús, Jesús..." Por un dedo medio y perpendicular sobre la página del libro que leía. Etcétera. La señorita Muler soñó con él una noche, a los tres días de haberle conocido. Antecedía a Ramón en el turno, un coronel que ganaba una Guerra en el Pacífico —un sueño patriótico, de texto escolar nacionalista—. Al fin penetró Ramón en la subconsciencia de la señorita Muler; y una noche mi amigo predilecto se metió a fraile; él venía de Palestina, a lomos de mister Kakiso. Lima se hizo un ovillo de torres; campanadas caían como piedras en un laberinto de terrones; un ángel italiano cantó en latín; una trompeta de "boyscout" llamó sólo a los hombres de buena voluntad; el Jordán escapaba riendo al cielo por el mediojo del puente bonachón del virrey Superuno. Ramón, en hábito de mercedario y con la luna de Barranco en las manos, apaciguaba los elementos y tosía horriblemente. La señorita Muler se enamoró de Ramón. Ramón no se enamoró de la señorita Muler. La señorita Muler tenía veintiocho años; Ramón, dieciocho, pero a pesar de todo, Ramón no se enamoró de la señorita Muler. Desde un millón de puntos de vista, en un tango largo como un rollo de película, filmaba una victrola

cámara lenta el balneario amarillo y desolado como un caserío mejicano en un fotofolletín ganaderesco de Tom Mix—. Y, detrás de todo, el mar inútil y absurdo como un quiosco en la mañana que sigue a la tarde de gimkana. Y un triángulo de palomas vulgares se llevaba los palotes de la señorita Muler en el pico, románticamente.

La casa de cartón, pp. 41-45.

Que no pase inadvertida la serie de palabras que, por el empleo del diminutivo, nos invitan a imaginar con intención nada seria al personaje que más adelante nos es presentado como la Srta. Muler. Tómese nota: *blusita, dedito, carita, naricita, lentecitos, cadenita, solteronica*; ellas de algún modo destilan una dosis de ironía que habrá de contribuir activamente en el trazo del perfil que nos diseña el narrador. Para abundar en el punto, y como prueba de lo dicho, véase que cuando las mismas palabras reaparecen en el texto, pero sin el diminutivo, no nos producen la misma impresión y, posiblemente, sirven a otro propósito caracterizador. Puesto de lado este fenómeno morfológico, llama la atención, por su riqueza de sugerencias y por lo insólito del criterio con que se les selecciona, el papel que juegan los adjetivos: *blusita parroquial, dedito índice muy cortés*, sin embargo, al avanzar en la lectura caemos en cuenta de que este rasgo no se limita al despliegue de los adjetivos entendidos como palabras, sino que estamos en presencia de un sistema más amplio de calificaciones con el que se modifica insistentemente al sujeto: "Maestra fiscal. Veintiocho años. Salud cabal. Resignación cristiana a la soltería". Al mismo tiempo se nos hace claro que prevalece un cierto rechazo al uso de los verbos, puesto que en lugar de "Era maestra fiscal, tenía veintiocho años, gozaba de salud cabal y estaba resignada a la soltería" el autor los evita y nos entrega sendas oraciones cuyo enlace sintáctico se basa en el ordenamiento y en la línea melódica de la entonación. Las tendencias que hemos detectado se revelan también en construcciones del tipo: "La carita, muy blanca. La naricita, muy frágil"; e, igualmente en el caso de: "Y unos lentecitos que ataba a la oreja derecha una levísima cadenita de oro"; vemos que la cláusula iniciaba por *que* funciona como modificante de "Y unos lentecitos". Pero observamos además que luego sigue otra oración introductoria por *Y*: "Y, sobre todo, jabón de Reuter —olor blanco y pedagógico". Si bien la frase entre guiones es un atributo de *jabón de Reuter*, toda la oración opera como

un modificante de la primera imagen de la Srta. Muler: "Ella tenía una blusita parroquial y un dedito índice muy cortés". Es decir, que aparte de los diminutivos, de la capacidad de sugerencia de los adjetivos, del rechazo a los verbos, de la construcción paratáctica, del empleo de "y" como partícula introductoria, de las oposiciones, hay un predominio general que podríamos identificar por una *finalidad modificatoria eslabonada*, de manera que el estilo eminentemente nominal, busca poner de relieve un cúmulo de atribuciones que singularicen la personificación que nos alcanza el retrato.

La porción hasta aquí leída puede servir de patrón para que el alumno ensaye continuar el análisis. Si lo hace apreciará que el narrador va *desempeñando* sucesivamente calificaciones que complementan, de modo imprevisible pero siempre con ánimo sarcástico, la presentación esbozada por una omisión principal, a la que se añaden, en constelación, versiones laterales que acopian rasgos pintorescos que, si no fatigan ni empañan la figura de la maestra caricaturizada, y de ahí su mérito, ello se debe al sentido plástico de la descripción y el ágil ritmo de la prosa. Conforme avanza el relato, nos bastan a Martín Adán los medios ya clasificados: apela entonces, como operador de una cámara filmadora, a prodigar los ángulos de encuadre: "un entusiasmo de fraile misionero, un tema de cornudo frenético, lo malo de un libro bueno, lo que sea..."; "florecía la cara de ella —insólita, inesperable flor— una mata de begonias de una maceta verde en su ventana, en el alféizar de su ventana, en su casa, en su casa, en su casa". Y entonces, sobre las unidades sintácticas se va dibujando más nítidamente un esquema entonacional que pugna por trizar la simetría, pero que cede al predominio de ocultas asociaciones y restablece el equilibrio por la reiterada destrucción de la armonía, a través de la silenciosa ligazón que rige lo incontinente de las enumeraciones: "Posibles disparates de solteroncita: ubicuidad, corona de cetro, un prado celeste, ser un pájaro con cabeza de clavel, morir como un santo, ir a París..." Hacia el final, el ritmo se aquieta; la ausencia de verbos impone la impresión de lentitud y hastío, y el sistema de modificantes no deja claramente una visión crítica que desnuda la vaciedad de un puercuismo romántico, en un marco de referencias apresado merced a sus detalles cursis, a su empequeñecimiento vital, a su absurdo trastrueque de la realidad. Y aquí ya entrevemos una posible hipótesis de trabajo.

Estrato semántico-cultural

El hombre recibe *biológicamente* un tipo de herencia que lo filia dentro de un determinado grupo humano, pero en ella no tiene cabida ningún elemento de orden cultural. La cultura es siempre una adquisición que ejecuta la persona a través de su contacto con la comunidad (Beals y Hoijer, 1963); se podría decir que es una *herencia social* transmitida a lo largo de generaciones, en virtud de un proceso de acondicionamiento; proceso que contrasta en forma radical con la herencia biológica, determinada por los genes. De algún modo, que no es difícil de imaginar, la cultura traduce la relación entre el mundo objetivo y el mundo subjetivo del hombre; hecho que explica la pluralidad cultural, según las distintas sociedades, y, al mismo tiempo, el sentido unitario de la cultura, a pesar de la diversificación aludida. Lo *unitario* se funda en la urgencia del ser humano, de todas las épocas, por resolver las necesidades que le impone la tarea de sobrevivir en el mundo y de actuar en relación con otros seres, mientras lo *plural* deviene de los múltiples modos cómo han sido resueltas esas relaciones en el campo de la tecnología, la economía, la organización social, la religión y la creación simbólica. Las soluciones y respuestas han variado y varían en la historia y el espacio, pero la intención y las funciones de aquellas creaciones o potencialidades mantienen un signo que nos permite concebir una *condición humana* por encima de las divergencias particulares. De ahí la dimensión acumulativa de la experiencia humana y la base sicosocial, tanto de la vida comunitaria como de la personalidad individual del ser humano; de ahí también el extraordinario valor del lenguaje como instrumento de comunicación y como efectivo medio de creaciones simbólicas y transmisión cultural. En la medida que el hombre ha sido capaz de dominar la naturaleza y desarrollar la vida en sociedad, de producir diferentes imágenes del mundo y de sí mismo, de concebir

sus relaciones con los otros seres y con lo desconocido (en vez de adaptarse mecánicamente a una realidad objetiva dada, concluida e inmodificable), en esa misma medida se han constituido diferentes tradiciones culturales, y éstas deben ser entendidas como rasgos caracterizadores de las diversas sociedades y épocas. Esto no significa que, en un momento específico del desarrollo de una determinada sociedad, todos los miembros que la integran piensen y actúen obligadamente de manera idéntica, y que la noción de personalidad sea aniquilada por el concepto de cultura. Significa tan sólo que esa personalidad está enraizada en un proceso de aprendizaje que se ha producido dentro de la comunidad y que, de hecho, ha generado en la persona una conciencia de adscripción que existe, a pesar del eventual empeño de renegar de ella que pudiera aparecer en el sujeto. Esto es, que entre personalidad, sociedad y cultura existe un íntimo e ineluctable ligamen: una sociedad no es un conglomerado de individuos que fabrican aisladamente una cultura, no; es más bien una comunidad que se define por el mérito de ciertas matrices y tablas de valores comunes, de acuerdo con una serie de variables entre las que edad, sexo y clase social juegan un papel de primer orden. No hay duda, pues, acerca del influjo que las experiencias en el proceso de socialización ejercen para el desarrollo de la estructura de la personalidad; pero a la vez, tampoco debe malentenderse el concepto de cultura, puesto que éste es una abstracción elaborada sobre las normas y valores concretos, conscientes e inconscientes, que habitualmente esperamos que realice o practique el miembro de una determinada comunidad. Las tres nociones: personalidad, sociedad y cultura son, pues, interdependientes y, en ese sentido, deben apreciarse y estudiarse como interrelacionadas y determinantes, de manera recíproca; como expresiones de la situación del hombre frente a su realidad total.

En el capítulo V sosteníamos que la comprensión dialógica de la obra literaria no debía limitarse al plano lingüístico, sino que debería ser lo suficientemente flexible para incluir junto a éste el diálogo temporal y el diálogo cultural. Ahora es posible notar con mayor transparencia

que entonces sugeríamos, esto es, que se comprenda hasta dónde la relación lector-texto-autor suele ser modificada por un eje histórico, que demanda una toma de conciencia pronta de parte del crítico, y por otro eje de índole cultural, ya dentro del mismo sistema, pero en diferente período, ya por una dimensión intercultural.

Trataré de razonar este planteo con argumentos menos abstractos. Parece obvio que si el texto que estudio pertenece a otra época, por ej., si es el *Mío Cid*, ya desde el nivel lingüístico tropiezo con dificultades y se me impone la necesidad de familiarizarme con la lengua española del siglo XII, además de requerir información sobre un mundo de objetos, conceptos, valores, figuras, etc., que están directamente endeudados con la cultura del medioevo peninsular. Pero quizá el *Cid* es un ejemplo demasiado remoto: pensemos en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso y la situación será análoga, variando tan sólo la época, siglos XVI, XVII y el horizonte cultural, que esta vez será el del Renacimiento de una parte, y la visión de la conquista del incario por las huestes hispánicas, de la otra.

Creo que enfrentados con casos tan claros no se objetará que el nivel lingüístico resultaría insuficiente si se pretendiera ahondar en el sentido total que anida en esos textos, puesto que el lector no puede situarse ante esas obras con la actitud cultural que le es propia, y desconocer que corre el riesgo, aunque sea involuntario, de distorsionar el sentido de la lectura. En estos casos, alguien decía que el quehacer filológico nos coloca frente al texto, vale decir, que entre el crítico y el texto está de por medio una perspectiva que implica los diálogos histórico y cultural. Dejemos a un lado los textos remotos y concentrémonos en el campo de la literatura contemporánea, ya que es para este período que se dedica el manual que ofrecemos. He aquí otros casos: las *tradiciones* de Palma son reconocidas unánimemente como obra lograda y de poco común calidad, sin embargo, los juicios, al margen de *parti pris* interesado, no coinciden cuando se trata de fundamentar su sentido en la menguada literatura peruana del siglo XIX; diríase que no sólo divergen, sino que se contra-

rían. ¿Qué es lo que ocurre? ¿Por qué, para un sector de la crítica, el escritor de las *tradiciones* vale como un glorificador de la colonia y eminentemente abanderado de una posición pasatista, mientras que, para otro sector, Palma se mofa del período colonial y lo ridiculiza con eufemístico rechazo? Véase que el margen de variación entre una y otra postura crítica es nada menos que de 180 grados, y una alteración tan radical en el juicio debe haber sido explicada con buenas razones. El mero recuento de los personajes, asuntos y de las fuentes (si coloniales o republicanas) no podría sustanciar con eficacia una interpretación, ni tampoco bastaría el análisis del léxico, la retórica ni las formas de ironía en que es pródiga la prosa palmista. A juicio nuestro, sólo el triple enfoque lingüístico, histórico y semántico-cultural nos revelará cuán profundo es el ligamen de las tradiciones con la problemática de la sociedad peruana que vivió el desconcierto de las primeras etapas de la república, y hasta qué grado la tensión pasado-presente sirve de cañamazo al arte verbal que transmutó la ilusión y desencanto de nuestro siglo XIX, en la prosa amable y la belleza irónica de las *tradiciones*. He ahí un ejemplo a todas luces convincente. Pero pasemos a otros más próximos: la poesía de Lorca, o la de Alberti, están inscritas en la línea más intensa y depurada de la lírica española contemporánea, y ésta, en términos generales, ocupa sitio de privilegio en la poesía europea que procede del simbolismo. Sin embargo, resultaría difícil explicar la renovación estética que Lorca y Alberti encarnan si, en el estudio de su estilo y en la apreciación de su mundo simbólico, omitiéramos reconocer el *sustratum* del romancero popular, cuya huella resplandece en las zonas más íntimas de su poesía excepcional. No pretendemos que este factor haya operado de manera mágica sobre la inspiración, la facultad artística o el proceso creativo de aquellos autores; ni explicación alguna que se compare a un cuento misterioso como 'la esencia' de lo poético, no. Para nosotros, en todos estos casos hay de por medio la revelación de los elementos culturales que han sido asimilados al nivel de rasgos o componentes, pero cuyo carácter, o mejor dicho, el que insuflan en el texto, plantea un nivel dialógico que, sin cancelar la vigencia del nivel lingüístico ni la validez hermenéutica de la forma, constituyen rasgos de

un estrato estructurado cuya aprehensión íntegra ocurre sólo gracias al diálogo cultural. Si un alemán, un francés o un japonés trabajasen con los textos de estos autores, ese diálogo habría de producirse en una dimensión intercultural, puesto que tales críticos deberán ser conscientes de que su juicio será presionado fuertemente por su propia cultura, que es distinta de la que subyace en los textos y de la tradición en la que ellos se inscriben. Si en cambio, gente como nosotros, hispano-hablantes, nos dedicáramos al mismo estudio, el diálogo será intracultural, debiendo, sin embargo, tenerse en cuenta la posibilidad de que provengamos de subculturas del mundo hispánico. Y, salvo una absoluta contemporaneidad entre la crítica y el texto, en toda otra circunstancia desempeñará un papel importante el eje temporal que distancia al lector de la obra (tanto en lo cultural como en lo lingüístico) y que una crítica consecuente no puede soslayar, sino, por el contrario, introducir en el aparato metodológico con el que se plantea el estudio de la obra.

Durante las últimas décadas, los estudios literarios han sido campo de una serie de querellas técnicas cuyo proceso podría explicarse cotejando la posición de un teórico, o de una corriente, con las posiciones y postulados de otro autor cabeza de grupo o de quienes respaldan esa otra escuela o tendencia crítica, en una suerte de reacciones periódicas, y con frecuencia exageradas, a causa del apasionamiento dialéctico. Sin embargo, esta variedad de doctrinas y programas podría reagruparse en dos líneas básicas de argumentos y de procedimientos de trabajo, que, en puridad de verdad, no son ni características ni privativas del estudio de la literatura. En efecto, la disyuntiva entre el predominio de lo formal o el predominio de lo ideológico, como pilares de la apreciación y valoración de las obras artísticas y, en general, de todo el comportamiento social y de las creaciones humanas, es una dicotomía al descubierto en el desarrollo de la crítica hace muchos años, y, a menudo, un planteo simplista y perturbante. Intentemos examinar este seudoproblema desde varios ángulos y, al hacerlo, formulemos el compromiso de suspender prejuicios o antiguos hábitos, porque, a la postre, si no logramos disiparlos después de las reflexiones

que nos proponemos, podremos reasumirlos en cualquier instante si, a juicio del alumno o lector, ellos fueran más satisfactorios que los criterios que podamos establecer en nuestra común revisión. Digamos en primer término que si lo que se pretende no es la *interpretación*, o sea, la lectura recreativa y profunda de un texto literario —repito—, si no se busca la *interpretación*, ambos caminos —incluso en sus variantes más extremas e irreconciliables— son plenamente legítimos; pero en estos casos, sépase bien, no es la obra artística como tal lo que tenemos a la vista, sino un testimonio o fenómeno cultural que no defiere, a los ojos del estudioso, de cualquier otro material que se hubiera escogido entre la vasta producción del género humano. Tal sería el caso, verbigracia, de un ensayo que se propusiera averiguar en una obra dada por los tipos de *metáfora*, su índice de frecuencia, su posible clasificación, etc., agotando el empeño crítico en la perfección del inventario. En el lugar de la *metáfora* podríamos encontrarnos con el estudio del *adjetivo*, clases, posiciones en la frase nominal, etc.; o podrían aparecer los *refranes*, o las *correlaciones*, o la *rima*, etc. Una semejanza perspectiva de trabajo se agota en la finalidad estadística o taxonómica, y, si ésa fuera su meta, la tarea resultaría inobjetable y no sería inútil, si con ella se pretendiera ensanchar el conocimiento del empleo de las figuras o de las formas de relieve en la lengua literaria. Pero lo que no deben desconocer, ni el estudioso que emprende esa tarea ni el alumno que lo contempla y busca orientarse para un trabajo futuro, es que con dicho procedimiento no lograrán penetrar en el mundo propio del texto ni allanarán la percepción del fenómeno artístico que es la justificación más valedera de la obra. Pasemos ahora, por un momento, a imaginar el extremo opuesto, a la antípoda, y aquí hemos de reconocer listas de trabajo que apuntan a identificar la orientación ideológica que distingue a la obra, por ejemplo, la formación liberal de Palma, la impronta marxista de la lucha de clases en el teatro de Brecht, el nihilismo de Kafka, etc. Sin duda es posible, e interesante, explicitar el influjo de la teología cristiana en la *Divina comedia*, como cabe también detectar la adhesión de Vallejo al movimiento socialista en sus últimos libros; pero el reparo a este planteo crítico es idéntico al que levantáramos contra la

actitud formalista: se nos antoja perfectamente lógico y útil mientras el objeto del análisis sea esclarecer el sistema ideológico, su vínculo con el desarrollo cultural, su plaza en la historia de las ideas, su filiación en la problemática histórico-social, etc., pero ello no es garantía de que la obra sea entendida en lo que tiene de hechura estética, de objeto o fenómeno que expresa de un modo peculiar la existencia humana y que así se distingue frente a otros objetos o fenómenos de la vida social. El mismo análisis es practicable con los artículos de los diarios, con la mudanza y estratificación de la moda, con el uso de las formas de tratamiento, con el reconocimiento de los paradigmas civiles y militares, es decir, con todo el comportamiento social. Diría aún más: no es insólito que la obra literaria, y particularmente la novela y teatro, sean analizados con interés de especialista por el sicólogo, el siquiatra, el historiador, el sociólogo, el jurista, el economista, etc. En todos estos casos es absolutamente secundario el carácter artístico que, inclusive, puede ser plenamente ignorado, puesto que el fin perseguido se satisface en el hallazgo de factores que, si bien están incluidos en el mundo interno de las obras, pueden ser escindidos del contexto y evaluados por su estricta significación ideológica. Véase, por ende, que tal modo de trabajo, al distanciarse de la comprensión integral de la pieza literaria, se aleja en proporción idéntica de las posibilidades de alcanzar la lectura recreativa, de avecinarse a la interpretación de la factura estética que hizo cristalizar elementos del más vario orden en una estructura unitaria, que, al ser leída como obra artística, nos dice y nos hace participar del mundo y del hombre de una manera que es distinta y que excede al modo en que nos lo descubre el pensamiento científico. En la interpretación entra en juego un régimen de "alteridad" que relaciona al lector con el lector a través del texto y merced al recrear por el lector de la configuración, de esa facultad que le asiste, como ha subrayado Umberto Eco (*Obra abierta*, 1965) de operar con *metáforas epistemológicas*, esto es, de practicar una actitud y un modo de conocer diferentes a los de la lógica científica.

Si nos situáramos, pues, en cualquiera de estas posiciones que deliberadamente hemos procurado representar con actitudes extremas, es muy

posible que echemos por tierra toda la doctrina que veníamos exponiendo a lo largo del presente libro. Ello no debería inquietarnos, e incluso se justificaría, si nos condujese a una saludable rectificación, oportuna por haber verificado que partimos de un cuerpo de premisas inexactas; pero, honestamente, pensamos que tan incorrecto es —para los fines de la interpretación literaria— el asumir un prejuicio formalista, estetizante o gramatical, que a lo sumo nos describiría cómo se ha montado parcial o íntegramente el mecanismo expresivo de la obra, cómo es inadecuado el planteo cuya razón de ser nos procura en el texto el *inventario* de los elementos culturales a través de los que se manifiesta una actitud ideológica, consciente o inconscientemente asumida, pero desde la cual se explicita una toma de posición conceptual frente a la realidad. Cualquiera de los métodos que se ciñere a una u otra motivación, creemos, quebrantaría, quizá sin advertirlo y de manera involuntaria, pero no por ello menos rotunda, la comprensión de la obra literaria (y en general de la obra de arte), como entidad unitaria, como creación simbólica, como un instante de coincidencia entre lo genérico y lo particular, entre lo social y lo personal. En fin, como una de las respuestas más penetrantes del hombre frente a la complejidad del mundo y de su realidad, respuesta que, sin estar al margen de la historia ni del ambiente de la sociedad, se instituye por el solo mérito de su carácter como expresión que traduce en símbolos verbales la actitud de un creador ante una circunstancia y una época específicos. En cualquiera de las alternativas obraríamos cegados por un determinismo que mutila la complejidad del problema y reduce el fenómeno en la medida que descarta una porción considerable de su integridad y, al hacerlo, atropella igualmente su articulación, es decir, la red de relaciones estructurales sobre las que el universo del texto adquiere y concede nueva forma a los elementos, de toda índole, que lo componen. De proceder en este modo, consecuentemente, se nos escaparía la unicidad que esa constelación de factores logra armar para *ser eso que es y del modo que lo es*, singularizándose, por ello, dentro del período social y cultural en el que aparece, al inscribirse en uno de los niveles de la dimensión imaginatoria, que es una de las formas en que se expresa la condición humana.

Sustentar el absolutismo de una lectura encerrada en las peculiaridades del estilo es, hoy en día, tan absurdo como constreñir el estudio de la literatura al diagnóstico de su peso ideológico. En el primer caso se diluye u omite la relación hombre-mundo, sin la cual el arte termina por ser colocado en una categoría de juego pueril para el gozo de un grupo social, y el crítico acaba siendo una suerte de presuntuoso guía de turismo académico. Mal podría, además, ascenderse a la valoración y comprobación del papel que le corresponde a la obra en el proceso histórico-cultural de la sociedad, si las fronteras de la crítica impidieran ver a ésta en la perspectiva de la historia social, y en el flujo de las tensiones que definen la aventura humana de la sociedad en la que se crea, y por cuya tradición y realidad, sin duda, está tocada, y a las que a la vez también modifica, en grado mayor o menor. Por razonamiento análogo, aunque inverso, postular el excluyente cultivo de una lectura ávida de testimonios ideológicos regatea hasta el ensombrecimiento, la naturaleza artística fundada en la aptitud imaginaria, que, partiendo de la realidad calificable científicamente, se proyecta hasta una recomposición singular de las formas, y, a la postre, es tan capaz, o más aún, de esclarecer el puesto del hombre en la vida y el universo, y de personalizar su aprehensión de la realidad y la historia, en una hazaña compartible y renovable en el diálogo con cada lector y cada época.

A quien haya leído todas las páginas anteriores, no extrañará que nuestra concepción de la lectura crítica tenga por insatisfactorias las alternativas que venimos discutiendo. Comprenderá que rechazemos toda teoría y todos los métodos que fragmentan, disocian o discriminan *a priori* áreas o aspectos de la obra sobre los que debe centrarse el estudio. Por el contrario, desde nuestro punto de vista propugnamos una teoría para la que el texto existe como realidad compuesta por elementos solidarios e interdependientes que interactúan entre sí, y que sólo por eso son el soporte de un proceso de simbolización concatenado, el cual reposa sobre una concreta organización de todos los elementos estructurados, los que se definen —en primera instancia— por su función interna y no

por su valor fuera de contexto. Creemos por ello que metodológicamente se llega a la interpretación integrando todos los rasgos, cualesquiera sean su procedencia o su carácter, describiendo su valor dentro de lo que denominamos la estructura del texto, y rastreando no su significación o eficacia aisladas, sino en la configuración verbal en que plasma el símbolo unitario en que se convierte la obra. Dentro de esta teoría los pasos metodológicos corren con igual naturalidad y justificación por todos los estratos, y ya veremos cómo ocurre un explicable cruce entre ellos, en la medida que nos interesa la unidad, la unicidad y la simbolización de la obra, en que se transmute lo que de creación humana frente a la realidad ha dejado el autor. Los rasgos lingüísticos, las fuentes, los tópicos, lo retórico, los factores ideológicos y culturales acontecen unitariamente en el texto y de igual modo debe concebirlos y apreciarlos nuestro método. El hombre (autor y lector) ha fijado la exigencia del reconocimiento unitario al escribir y leer, y en ambos casos hay una actitud que torna permanentemente activa la relación literaria y la inserta, como veremos en el capítulo próximo, no sólo en la tradición renovada del quehacer artístico, sino que la expone a la impronta de la cultura y del proceso social.

Composición

Cuando discurriamos acerca del estrato de la sonoridad, no se nos antojaba forzado distinguir entre los tipos de sonidos o sus posibles combinaciones en la cadena fónica; no lo parecían tampoco las notas sobre el metro, la rima o el ritmo, ni, en el estrato gramatical, los deslindes de orden morfológico o sintáctico, a pesar de nuestra tradicional resistencia a la gramática. De algún modo, en estos casos la explicación teórica era visualizada en los ejemplos con relativa facilidad, aunque esa facilidad fuera anexa al riesgo de descuidar la relación que cumplen dichos elementos dentro de la estructura global del texto. Una dosis mayor de concentración nos hacía falta para identificar y seguir los hilos del entramado semántico-cultural, y será más amplia aún la que habremos de requerir para extraer, hasta un nivel de visibilidad meridiana, las huellas, a menudo semiocultas, de la técnica organizativa que distribuye los elementos a lo largo del desarrollo del texto; esto es, para aprehender el arte de la *composición* que gobierna el proceso de actualizaciones en que plasma la obra literaria. Por ello, estas páginas quisieran fijar cuidadosamente el valor de las premisas y de los pasos operativos con los que conviene trabajar en este estrato; pretenden constituirse en la oportunidad para disolver un cúmulo de prejuicios que, de no ser descartado, acabaría malogrando nuestro intento.

El texto literario, trátase de poesía, drama, narración, o cualquiera de sus formas, supone un conjunto de elementos diversos articulados lingüísticamente de acuerdo con una norma de coherencia interna, la que los subordina y concierta para que expresen un modo de existir del hombre. La literatura, o mejor dicho, las obras literarias, no son ni deben entenderse como un puro juego lingüístico ni como una exclusiva búsqueda de belleza, puesto que a través de su naturaleza verbal y de su concreción

estética se consolida y expresa una *actitud humana frente a la vida, frente a la realidad del mundo*, contemplados desde la perspectiva del autor.

Pero esta actitud, ya lo dijimos, no se revela a quien confíe en la lectura lineal, a quien olvide que en la obra de arte la totalidad trasciende la suma de las partes, a quien no entienda que será la recta lectura del *sentido* que adquieren éstas dentro del conjunto, o sea, la interpretación, la que nos ofrecerá la imagen veraz del símbolo creado. Si el texto es una realización simbólica, como lo hemos sostenido desde un comienzo, en tanto apreciamos de qué manera los elementos conforman ese nivel simbólico, tendremos acceso a la *actitud* que se manifiesta en la obra. Digamos una vez más, por ello, que al buscar rasgos aislados, al indagar por sus relaciones, sus nexos y efectos, al descubrir su estructura, pretendemos asir el principio rector que articula al conjunto, la fuerza sobre la que reposa la mediación del lenguaje, a fin de plasmar un *sentido*. Merced a ésa adquiere sustancia la concepción artística que, ya lo sabemos también, no depende de un ordenamiento intelectual sino imaginario, no se apoya en los conceptos sino en la configuración de los recursos que concreta la lengua, y, que es por intermedio de ésta que se construyen los símbolos parciales o globales que expresan una modalidad de aprehender la *realidad* del mundo y recrearla.

Ahora bien, si queremos avanzar en la especulación teórica a las consecuencias metodológicas, el problema básico radica en el hallazgo de los criterios que nos permitan trabajar simultáneamente con la noción genérica (aquello que tradicionalmente se adscribe al concepto de *género literario*, al margen de las disputas sobre lo que este concepto significa) y la noción de *individualidad* (aquello que traduce los valores singulares, esenciales e insustituibles, inherentes al texto).

En la tradición de Occidente se ha desarrollado, desde los griegos, y con particular vigencia hasta el siglo XVIII, un quehacer especulativo acerca de la esencia del fenómeno literario y las principales características de las diversas modalidades que éste asume. En su origen, la *Poética*, como se designa a esta disciplina siguiendo a Aristóteles, implica la definición

de la esencia de los géneros literarios, merced al reconocimiento de ciertos modelos en los que la perfección de esa esencia se juzgaba realizada. De modo que su sentido era doble, en cuanto servía al escritor como conjunto de normas a seguir en la elaboración de las obras, y en tanto código de preceptos a considerar, a fin de establecer la calidad de las piezas concretas, teniendo en cuenta en ellas el grado de asimilación de dichas prescripciones y la aproximación de las obras respecto de los modelos permanentes. Según esto, la poética satisfacía la formulación de una doctrina acerca de la naturaleza del hecho artístico, y proporcionaba una herramienta práctica para la composición y evaluación de las obras literarias.

En el período moderno entra en crisis esta concepción de la poética, del mismo modo en que se cuestiona toda la teoría del lenguaje y el ideal de la *imitación* de los modelos eternos. En consecuencia, el carácter pedagógico de la poética, como enseñanza práctica del quehacer literario, queda relegado; no obstante, aquella sistematización de los fenómenos identificados por los antiguos pasa al fondo de conocimientos que aprovechan los estudiosos de la literatura y, aunque ya no con carácter normativo, se confiere a dichos catálogos una utilidad descriptiva y clasificadora, de la que se beneficiará la llamada ciencia literaria en sus más variadas orientaciones. Antes de proseguir conviene otra digresión que nos ayudará a situar al alumno frente al proceso histórico que intentamos esquematizar, y cuyo esclarecimiento juzgamos oportuno, precisamente, para fundamentar la ruptura que se produce en la comprensión y el empleo de estos conceptos a partir del siglo XIX, estancia dentro de la cual va cristalizando el planteo teórico y metodológico al que hemos adherido. En su célebre libro *Literatura europea y Edad Media latina*, E. Robert Curtius recuerda a los estudiantes de románicas que para los antiguos *poesía* y *prosa* no constituían dos formas de expresión esencialmente distintas, sino que, más bien, ambas estaban subordinadas al concepto mayor de discurso oral (Cap. 8, 616 2.) y, por esa razón, la *Poética*, juntamente con la *Retórica*, que era definida como "El arte que dicta las reglas del bien decir", acabarían siendo alineadas dentro del círculo de las preocupaciones filológicas. Cuando se piensa que entre los griegos no existía un término propio para referir el acto de poetizar (que se designaba como *cantar*) ni

la noción que nosotros entendemos por poesía (que se llamaba un *hacer*) y se sabe luego que la *poiesis*, de la que derivan poesía y poética, constituye una figura que transfiere al acto artístico las cualidades del quehacer divino (por extensión de la creencia religiosa), se va entendiendo con qué intensidad sintió el hombre griego la naturaleza divina de la *creación*, y hasta qué punto esta comprensión era determinada por el mundo ideológico de la cultura griega, la que, por lo mismo, ubicaría la esencia de la poesía en una esfera ideal, y haría depender la capacidad de captar ésta de la intervención divina sobre el poeta. De tal suerte que la evolución latina y medieval, el Renacimiento y el Humanismo, y con menor intensidad hasta el siglo XVIII, prolongaron y usufructuaron de un aparato conceptual que poseía una indudable coherencia al circunscribir a la *Poética* y la *Retórica* los presupuestos doctrinarios y el instrumental operativo del que se valía tanto el creador como el crítico.

En 1900 Croce pone en tela de juicio los supuestos de la antigua poética y niega la existencia de los géneros literarios, al postular una concepción estética fundada en los valores intuitivos de la singularidad del acto artístico (siguiendo una antigua proposición de Vico). Por entonces, hacía ya tiempo que, desde la Ilustración, se había empezado a revisar críticamente el marco conceptual sobre el que Poética y Retórica clásicas solían guiar la comprensión del fenómeno literario: así Rousseau y Diderot son antecedentes en el siglo XVIII que anuncian la revuelta romántica, la quiebra del principio rector de los modelos, el descrédito de la metafísica, la exaltación de la originalidad y la difusión de un encuadre histórico en la calificación de los fenómenos artísticos, proceso que trastorna el marco conceptual de la estética y los estudios literarios, pero que, además, indica cuán radicalmente se modifican las premisas teóricas y los criterios de apreciación en dicho período. A lo largo del siglo corriente se ha replanteado el debate que Croce propuso, y podría decirse que ha sido tratado paralelamente a la renovación de la crítica, ya fuera la estilística, el formalismo ruso, el estructuralismo, el *new criticism* o la reciente nueva crítica francesa. No escapará al lector que el rechazo al valor prescriptivo del género literario no produjo resistencias mayores, las que sí aparecieron en cambio para sustituir la función clasificadora que

desempeñaban los géneros, puesto que ella permitía ubicar la obra específica dentro de un conjunto de referencias que hacía más manuable el reconocimiento individual del texto, por su cotejo con el "género próximo". En materia tan controvertida, que incluso fue tema central del tercer Congreso Internacional de Historia Literaria Moderna (Lyon, 1939), se ha escrito y discutido con calidad y fortuna dispares, pero, entre los esfuerzos por fundar una posición que reconociendo el mérito de la crítica crocena, propusiera criterios que la sustituyesen con ventaja, a la vez que rescatara el inventario descriptivo, la obra de Emil Staiger *Conceptos fundamentales de poética* es, sin duda, el ensayo más orgánico y el más apropiado para los fines de la interpretación que cultivamos.

Staiger prefiere no hablar de Lírica, Épica o Drama que corresponderían a los antiguos compartimientos en los que se encasillaba a las obras aisladas, con el consiguiente tropiezo de tener que modificar sus fronteras cada vez que un nuevo texto planteaba una posibilidad no prevista, y dar paso así a una infinita serie de nuevas clases o cruces de las existentes, lo que tornaba estéril el sentido de la clasificación.

Al rehusar el empleo del concepto de género literario (Lírica, Épica, Drama), Staiger concede que no hay una esfera ideal en la que se pueda aprehender la esencia que, según se pretendía, era representada en los géneros, y que es una ilusión pensar en modelos en los que puede detectarse la realización pura de las cualidades que los justificaran. Para el germanista suizo es posible ir más allá de la que suele ser la posición neutral de los repertorios retóricos que acopian material, lo clasifican y describen, y lo filian dentro de esos géneros, procedimiento que sirve de base a una doctrina "de las distintas clases y posibilidades de poesía". En dichos libros, por ejemplo, en el campo de la lírica se colocan poemas de breve extensión, a saber: canciones, odas, himnos, sonetos, epigramas, etc., y cada una de esas formas aparece descrita y ejemplificada. Para trasponer este límite, Staiger sugiere olvidarse de los sustantivos *lírica*, *épica*, *drama* (los viejos casilleros) y, en su lugar, concebir los adjetivos que nos habilitan para hablar de un *estilo lírico*, *épico* o *dramático*, los que —recuérdese— no "son nombres de especialidades dentro de las cuales se puede alojar

la poesía. Las especialidades, las clases —dice Staiger— se han multiplicado desde los antiguos en grado superlativo. Los nombres lírica, épica, drama no bastan ni con mucho para nombrarlas. Los adjetivos lírico, épico, dramático, por el contrario, se mantienen como nombres de cualidades simples, en los cuales una determinada poesía puede participar o no. Por esta razón podremos —continúa—, gracias a esos adjetivos, designar una obra partiendo de cualquier especialidad. Podemos hablar de baladas líricas, de novelas dramáticas, de elegías e himnos épicos. Y con ello no pensamos en modo alguno que esta balada no sea algo más que lírica, o que esta novela no sea nada más que dramática”.

Lo lírico, lo épico, lo dramático, serían, pues, cualidades que no tienen por qué rectificarse según cambie el carácter de los textos. Por el contrario, piensa el crítico que a partir de ellas será factible explicar la singularidad de una poesía cualquiera, cuyo carácter depende de fluctuaciones que serían inubicables dentro del cuadro de casilleros de la Poética tradicional.

Hasta aquí ha mostrado el autor de *Die Kunst der Interpretation* las deficiencias de una poética concebida como relación de géneros y de las formas que los representen, y en vez de Lírica, Épica, Drama ha propuesto con ventaja utilizar los adjetivos lírico, épico, dramático que designarían no especialidades ni clases —recuérdese— con las que se podría clasificar las obras, sino cualidades simples de las que ellas participen. La crítica es lúcida y la propuesta sugestiva; sin embargo, es legítimo demandar ¿qué se entiende por lo lírico, épico, dramático?, ¿cómo llegamos a ese entendimiento? Staiger declara apoyarse en el sentimiento lingüístico que lo faculta para percibir en la literatura alemana ciertas constantes que, verificadas con las de otras literaturas de lenguas indoeuropeas, podrían pretender un grado de validez que, si no se puede calificar de universal, apuntan hacia esa vocación. En el afán de comprobar sus planteamientos ha escrito un documentado y riguroso ensayo, a cuya lectura remito al estudiante, en la certeza de que ningún resumen podría suplir el contacto directo con el saber y la inteligencia que campean en sus páginas. Bástenos añadir que lo lírico se distingue merced a la interiorización del objeto por

el sujeto; lo épico, por la presentación del objeto, a distancia del sujeto; y lo dramático por la tensión que se desarrolla entre sujeto y objeto.

En tanto no se nos ofrezca una más orgánica o convincente alternativa de lo que por Poética puede concebirse para los estudios literarios, la propuesta de Staiger se nos aparece como la única formulación contemporánea que transpone con felicidad el punto límite que significó la impugnación de Croce, y la única que resulta útil para los propósitos ya no simplemente clasificatorios, aspecto auxiliar, sino de la recreación interpretativa que busca el gozo y el conocimiento del porqué y del sentido del texto.

La retórica clásica se inspiraba en la diferencia entre un lenguaje directo y otro figurado, reservándose el empleo de éste para el bien decir que correspondía ya al estilo judicial, al deliberativo o político, o al artístico. Como secciones comprendía la retórica: 1) la *inventio* (conjunto de prescripciones sobre la recolección de argumentos o materias); 2) la *dispositio* (serie de reglas sobre el ordenamiento de los materiales); 3) la *elocutio* (lista de preceptos concernientes al estilo de la formulación lingüística de los materiales ya ordenados); 4) la *memoria* (grupo de consejos para memorizar los materiales); 5) la *pronuntiatio* (normas acerca de la declaración del discurso memorizado). Ya mencionamos que el ámbito de aplicación de la retórica alcanzaba igualmente a la disertación oral y a la escrita y tanto a la poesía como a la prosa, pero debemos subrayar que la *elocutio* constituyó el fundamento indispensable de la técnica literaria europea hasta la época moderna, sin que pueda desconocerse su influjo, aunque en otro contexto, hasta los días nuestros. En efecto, existen estudios especializados que registran la difusión y vigencia de la retórica en todas las áreas de la Romania y sus más conocidas versiones en cada lengua europea, e igualmente han ganado notoriedad en el período contemporáneo varios manuales, como el de Lausberg (*Elementos de retórica literaria*), que exponen ordenadamente el elenco de las formas retóricas más conocidas; de otra parte, está vigente una tendencia que propone instalar los estudios de retórica en la perspectiva de la teoría de la comunicación (Martín Steinmann, Jr. *New Rhetorics*. New York, 1967), habida cuenta del empleo frecuente que su aplicación consigue en la publicidad y en los medios de comunicación masiva.

En su hermoso y penetrante estudio sobre las figuras, Gérard Genette observa que el *status* de éstas no había sido suficientemente establecido en la tradición retórica, para la que, ya lo dijimos, las figuras valían como maneras de un hablar alejado del modo natural y ordinario, o simple y común. Sin embargo, desde los tiempos clásicos se convenía en que nada es más ordinario ni común que el uso de figuras. La paradoja reside, pues, en que siendo un desvío frente a lo usual, dicho desvío estaba inserto dentro del uso. Genette cita un párrafo de Dumarsais, quien, consciente de la contradicción, intente explicarla: "(Las figuras) tienen en principio esta propiedad general que conviene a todas las oraciones y a todos los conjuntos de palabras, que consiste en significar alguna cosa en virtud de la construcción gramatical; pero además las expresiones figuradas tienen una modificación particular que las hace una especie aparte de cada suerte de figura". "Las figuras son manera de hablar diferentemente de otros por una modificación particular que hace que se reduzca cada una a una especie aparte, y que las torna o más vivaces, o más notables, o más agradables que las maneras de hablar que expresan el mismo fondo de pensamiento sin tener la modificación particular". Aunque la definición casi es tautológica, el crítico francés la toma de apoyo para un nuevo enfoque. Veamos el porqué es casi tautológica: sostiene que el *efecto* de las figuras es calificar, pero que su naturaleza, su ser, no puede designarse sino reconociendo que cada figura es una especie aparte, y que las figuras en general se distinguen de las expresiones no figuradas por el hecho de que éstas tienen una *modificación particular*, que se llamaría la figura. Lo que importa a nuestro crítico radica en la admisión de que dentro de la figura hay una figura, esto es una *forma*. Esta *forma* sería lo distinto entre la figura y la expresión no figurada, y, ya a estas alturas del razonamiento, Genette conduce la definición de la figura a un nuevo postulado: desvío entre el signo y el sentido, y la concibe como espacio interior del lenguaje.

Téngase en cuenta que, desde un punto de vista lingüístico, toda emisión posee una forma. Los sonidos se combinan de determinada manera, los morfemas observan ciertas reglas para constituir palabras; existen pautas dentro de la frase y la oración, etc. La Fonología, Morfología y Sintaxis (Gramática) se ocupan de estos asuntos y, para la disciplina

lingüística, existe una *forma lingüística* que es uno de los criterios decisivos que intervienen en el análisis y estudio de la lengua. Sin embargo, nada de esto es pertinente ni afecta ni incumbe a la retórica, desde la preposición de Genette, para quien emisiones del tipo de "navío" o "te amo" carecen de forma retórica, puesto que no comportan ninguna modificación particular (aunque posean una forma gramatical). El hecho retórico se da cuando la palabra o la frase pueden ser comparadas con otras palabras o frases que hubieran podido ser usadas en su lugar. Esto es "velamen" por "navío" y "no te odio" por "te amo"; pero, reconociendo que, en sí mismas, ni "velamen" ni "no te odio" poseen tampoco forma retórica. Esta, la forma retórica, la figura, aparece cuando se emplea "velamen" en vez de "navío" (sinécdoque) o "no te odio" en vez de "te amo" (litotes). Vale ello decir que la existencia y el carácter de la figura están determinados por la existencia y el carácter de los *signos virtuales* con los que comparo los *signos reales*, a base de su equivalencia semántica. En palabras de Bally, que evoca Genette, la expresividad trastorna el carácter lineal de la lengua, en tanto que nos hace percibir simultáneamente la presencia de un significante (navío). Lo lineal del signo lingüístico o de una construcción de signos lingüísticos, ocupa a los gramáticos, mientras que la forma retórica puede ser vista como una superficie cuyo ámbito es delimitado por las líneas del significante *in praesentia* y del significante *in absentia*. La forma retórica es la que cubre ese espacio, pues "*Figure porte absence et présence*" en la sugestiva expresión de Pascal.

Así queda resuelta la paradoja a que aludimos párrafos arriba, ya que hemos visto que la figura no es un desvío frente al *uso*, dado que se confundía éste con la linealidad gramatical. Por la misma causa, cuando una figura se gramaticaliza, esto es, cuando deja de ser fruto de una elección libre que está en correlato con otro significante en ausencia, y aparece como impuesta por el léxico, pierde su carácter expresivo y desaparece su forma retórica: "pata de la mesa", "ojo de la aguja".

Ahora bien, nadie acepta en nuestros días que la retórica sea el aprendizaje que conviene al futuro poeta ni que el inventario retórico sea

el rasero con que se evalúe la calidad de una obra literaria; si esto es así, y pienso que nadie estará en desacuerdo, la pregunta inevitable es ¿para qué nos sirve la retórica? y, en particular, ¿para qué sirve dentro del marco del estudio filológico de las obras contemporáneas? Hay quienes responden sin vacilación que “para nada”, y quienes pensamos que en la retórica, entendida en un sentido apropiado, se encierra una lección sumamente útil, si no para el artista, sí para el estudioso y el crítico. Sé bien que, a diferencia de la literatura clásica, que se asentaba sobre el distingo entre lenguaje directo y lenguaje figurado, y en la que la retórica tenía que funcionar como el código convencional de traducciones, en la literatura contemporánea es un principio fundamental la literalidad de la expresión poética, y por tanto, no cabe margen para la traducción crítica. Dando por convenido lo anterior, quisiera que se medite en algo que, a estas alturas, no debe haber pasado inadvertido: me refiero al hecho de que, si en la literatura de estirpe clásica, el crítico y lector apelaban a la retórica que solía explicar “lo que el autor quería decir” con ésta o con aquella figura, en el dominio contemporáneo, que no admite la traducción, es el lector quien debe reconocer no cuál es el significante *in absentia*, pero sí cuál es la forma del espacio con el que la figura connota la comunicación, vale decir, afirma la expresividad de la configuración poética. Del lector depende la percepción o inadvertencia de un distinto *sistema retórico* que se halla interpolado dentro del nivel lingüístico.

En otras palabras, el diálogo entre autor y lector, que es en el esquema básico sobre el que construimos nuestro concepto del acto literario, asume una intensidad sobresaliente y es activado por la *catálisis* que promueve la figura como signo literario. La figura viene a ser, en una perspectiva semiológica, el mecanismo inductor por excelencia de la recreación que compete a quien lee el texto literario. Desde otro ángulo, la ambigüedad o polisemia que es inherente a la poesía contemporánea, tal como ha sido demostrado entre otros por Hugo Friedrich (*Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, 1958), descansa en la superficie poblada de connotaciones con las que la figura encara al lector. Por estas causas, deploramos discrepar de las conclusiones de Genette, pues si la retórica

tendía a establecer el código de los *signos de la literatura*, ella no nos interesa en cuanto elenco de signos fuera de contexto, o nos interesaría apenas como auxiliar bibliográfico secundario, pero en cambio concita nuestra atención en cuanto procedimiento constructivo, parcial, seriado o global, que reproduce como en un microcosmos un aspecto destacado de la mecánica con la que el autor plasma la realidad artística, como un atisbo del despojo que el poeta ejecuta de la realidad para recrearla, desde su perspectiva individual e individualizadora. De algún modo, al comprender el funcionamiento del sistema retórico de una obra, nos acercamos y quizá podemos sorprender parte relevante de la elaboración misma, de lo que es la esencia del hecho literario, o sea, de la articulación verbal en la que cristaliza una actitud capaz de plasmar realidad. En suma, hay una manera moderna de concebir y utilizar el sistema retórico en curso en una literatura, que por cierto no calza a pie juntillas ni con el concepto clásico ni con los usos asignados a éste; pero, creo que valía la pena mencionar cuán endeudados seguimos con el saber antiguo, y cómo un cambio sustancial en el ángulo desde el que contemplamos el fenómeno nos devuelve una herramienta, acerada y segura, para el trabajo de la interpretación. Las figuras en cualquier lengua dada pueden ser clasificadas y distribuidas en listas más o menos completas, eso es lo secundario; lo que nos importa es: 1) entender el mecanismo expresivo de la figura, tal y como lo hemos explicado, 2) reconocer el sistema de figuras que dentro de un texto dado viene a ser, sin disputa, una especie de lenguaje dentro del lenguaje, y 3) la relación que se define entre las figuras y la totalidad expresiva de la obra. No se olvide que, para nosotros, la obra entera funciona como un signo; y que en tanto y en cuanto éste propone una realidad literaria que está en lugar de la objetiva, merced a la realización estética de una actitud humana, la obra es también una suerte de figura.

No demandaría esfuerzo a quien hubiera leído *La romana* de Moravia y *Los novios* de Manzoni, o digamos algo de Baroja y de Cela, de Gallegos y Carpentier, de James o Salinger, advertir que, aparte de lo que cuentan u ocurre en los libros escogidos, los autores usan distintas maneras de entregar al lector el flujo de los acontecimientos que sirve de materia en el relato. Subrayemos que el cotejo imaginado descarta las diferencias que

son inherentes a los sucesos mismos que se narran, y que el objeto de comparación reside en las *técnicas expositivas*, en el *arte de composición* por cuya virtud el que lee se va adentrando o va descubriendo el mundo de la pieza que ha elegido, esto es, la suerte de método que usó el escritor para ordenar ante los ojos del público la construcción del universo fabulado.

Así llegamos a un tema sobre el cual los estudiosos de muchas literaturas y de varias épocas han concentrado sinnúmero de ensayos, por lo que el control de una bibliografía, tan extensa como diversificada, supone el esclarecimiento previo de los objetivos que se persiguen y los criterios que se adopten. En este terreno siempre habrá oportunidad para pretender un enfoque más minucioso o más refinado; pero lo que nos importa en esta instancia es alertar la capacidad de observación del alumno, prepararlo para que él solo discrimine sobre semejanzas y distingos en lo que toca a las maneras de exposición.

La nota característica de todo relato se nos revela en su necesaria prolongación temporal, vale decir, en su composición a base de *sucesiones*. Ya sea que se piense en recuentos orales, de circunstancias, ya en narraciones antiguas, en cuentos o leyendas aureoladas por la tradición o en las versiones con las que se suele distraer a los niños; ya sea, repetimos, en piezas con prestigio literario o sólo provistas de valor contingente, lo cierto es que el relato, como procedimiento expositivo, se define en cuanto es un *desarrollo*, y, como tal, posee una dimensión en el tiempo: un antes y un después desplazables. Piénsese en una cadena y sus eslabones y se tendrá la representación más simple del más sencillo de los modos narrativos.

Se habrá hecho claro que lo que nos interesa es aprender a distinguir la "forma de contar" que usa un escritor en la novela o el cuento que nos apasiona. Basta muy poca experiencia literaria para advertir que no todos los autores "cuentan" de modo semejante, y que las mismas formas de "contar", cuando son empleadas por distintos escritores, nos parecen más o menos naturales, más o menos discernibles, más o menos felices dentro del flujo imaginario que esperamos, según la lectura concreta. Si se quisiera inventariar la tipología de modelos expositivos rastreables a

largo de la historia de la literatura universal, cederíamos a una casuística que a la postre nos privará del horizonte para entender la manera en que el método expositivo es, o puede llegar a ser, factor de relieve en la plasmación estética de la obra. Pero, además, también se nos revelará el que, según las épocas, han cambiado las preferencias o predominios de los métodos de exposición. De otra parte, y, desde un comienzo, rechazamos el prejuicio de que nuestro empeño se encamine a descubrir, en toda novela o cuento, un rígido patrón expositivo, una "forma de contar" única, una camisa de fuerza a la que las obras se ciñen inexorablemente, sin que reste la posibilidad de que el autor haya apelado en una misma pieza al empleo de varios modos de exposición, de diversas "maneras de contar".

Allá por 1927, insistía Forster en sus célebres charlas del *Trinity College* de Cambridge, en el papel que el relato desempeña al reglar la disposición de los acontecimientos en un orden temporal. Observaba con acierto, asimismo, que al desenvolverse el ovillo del relato, su hilo enhebraba en el acontecer de la novela no sólo una *trama* y unos personajes, sino dos elementos que para nuestro propósito son de vigencia capital: la noción de espacio y el papel de narrador. Estaremos de acuerdo en que toda pieza narrativa supone un despliegue en el tiempo; no habrá dificultad en entender que los hechos que nos son relatados implican un tiempo mensurable por su cojeto con la experiencia extraliteraria; pero, coincidiremos también en que, según proceda el escritor, se puede precipitar la acción de los sucesos referidos en la obra o se la puede hacer más lenta, de lo que se desprende que no hay estricta identidad, ni puede haberla, entre el tiempo externo, el tiempo que nos consume la lectura, y el "tiempo" que resulta de la vertebración interior y de su velocidad dentro del cuento o la novela dados. Si se piensa en un ejemplo como el que podría significar el *Ulises* de Joyce, tenemos uno de los extremos, el de la morosidad; el ejemplo opuesto tendría que corresponder a una pieza como la *Metamorfosis* de Kafka. Quisiera añadir que la representación del espacio está menos endeudada con el tiempo de lo que se cree, y que, como ése, puede ser recubierta por apariencias sumamente engañosas. A primera vista, espacio y escenario resultan sinónimos únicos y permutables indistintamente, pero el ambiente o el paisaje equivalen apenas a una imagen

bidimensional que, sin temor a equívoco, es más estrecha que la imagen que, por gestión de los actores y del narrador, se va instituyendo en la obra como virtualidad de mayores e imprevisibles dimensiones, en la medida que no debe concebirse como exclusivo territorio geográfico, sino como espacio humano calificado por el signo que en él inscribe la acción de las personas. Para un análisis que explicita nuestro punto de vista, remito al lector a mi ensayo sobre la noción de espacio literario en Alegría, Arguedas y Ribeyro.

En torno a lo anterior, Sauvage sostiene que el meollo del asunto que nos ocupa radica (aclaremos que él piensa exclusivamente en términos de la novela) en la articulación de tiempo y espacio como el carril sobre el que se organiza la exposición del relato. Sabemos que en la práctica cada texto nos agobia con variantes que sólo de manera aproximada podemos vincular con estas premisas teóricas, dado que la riqueza de los casos aislados acaba escapando por las mallas de toda clasificación; por ello mismo no se pretende una relación taxonómica exhaustiva, pero sí establecer lo que en líneas generales podría designarse como la *estrategia narrativa* usada en la composición. En este respecto, Lubbock en *The Craft of Fiction* simplifica el problema del método expositivo apoyándose en lo que él, siguiendo a James, llama el *punto de vista*, esto es, el esclarecimiento de la perspectiva en que se coloca el narrador respecto de la narración misma; o, fraseado de otra manera, la posición desde la cual llega al lector la acción novelesca. He aquí las posibilidades que plantea Lubbock 1) cuando al leer tenemos la impresión de estar escuchando el testimonio que nos alcanza el autor, de recibirlo tal y conforme él nos dice que ocurren los sucesos, tal y conforme él los ve; en este caso, el escritor está contando la historia para el auditorio que constituimos los lectores, lo que equivale de algún modo a convenir que el autor se interpone entre la historia relatada y el lector. 2) En otras circunstancias el narrador de la historia aparece en el relato, está incluido en ella, aparece como un actor de la historia; se suele decir en este caso que la voz del autor es reemplazada por la del personaje que lo representa. 3) Finalmente, en otro tipo de obras la situación difiere, ya que el lector se sitúa frente al texto sin intermediario alguno, sea un narrador visible o invisible: el contacto con la historia y su conocimiento dependen de su habilidad para observar por

sí lo que acontece en el relato. En un trabajo reciente, citado por Sauvage, *Point of View in Fiction: The development of a critical concept*, Norman Friedman refina esta clasificación hasta comprender situaciones tipo que tienen la virtud de ilustrar varios pasos en el gradual proceso de extinción de la interferencia del autor en el método expositivo del relato. En suma, diríamos que en el cambio de la técnica, de la antigua novela a la técnica de la novela contemporánea, se afirma el relegamiento y extinción del autor a su máscara, y que este desplazamiento se traduce en el distingo que sustancia el contraste entre “contar un relato” y “presentar un relato”, coyuntura para la que el “punto de vista” consagra pautas distintas en lo que toca a coherencia y economía de la narración. Al releer estas carillas temo, sin embargo, que el estudiante se sobresalte cuando descubra términos como: narrador omnipresente, omnisciente, narrador en primera persona, diálogo, contrapunto, modalidad epistolar, flujo de la conciencia, monólogo interior, *camera's eye*, *news reel*, *flash back*, *montage*, etc. La lista podría quizá ser más nutrida, pero el sentido de nuestra búsqueda ya está claro: no pretendemos haber agotado el elenco terminológico, puesto que estamos persuadidos de que básicamente las tres categorías de Lubbock, que por otro lado son pasibles de reanálisis y subclasificaciones, comprenden los mecanismos fundamentales y de más frecuente uso en la narrativa. En la medida que entendamos su quehacer con referencia a la construcción narrativa, al diseño de la realidad literaria, estaremos en aptitud de apreciar su función significante para el todo de la obra.

Acápite aparte merece la mención de un tema que bien pudiera intrigar al estudiante: pienso en los estudios teóricos y técnicos acerca de las relaciones entre novela y cuento, y las posibles implicancias que de ellos derivaran para el asunto en tapete. Hasta aquí, sistemáticamente hemos eludido involucrarnos en disquisiciones formales o históricas relativas a la naturaleza y caracteres de una y otra forma de ficción, pues consideramos que en este nivel de la enseñanza ciertos planteos teóricos podrían enturbiar la capacidad operativa del alumno. Ello no obstante, me gustaría anotar, casi al paso, algunas cuestiones: 1) Aunque el examen histórico del surgimiento y evolución de la novela y el cuento, así como el análisis de sus rasgos peculiares —según épocas y autores— es un campo

de trabajo legítimo, no procuramos mostrar una formalización de los supuestos que han definido su fisonomía genérica, ni tenemos por imprescindible dicho conocimiento, para los fines de la interpretación de un texto específico. 2) En este caso apelamos a la teoría para solicitarle dos clases de auxilio: a) que nos entregue el marco de referencias conceptuales suficiente para percibir los medios que, en una forma dada, suelen concurrir a la consecución del diálogo autor-lector, pero circunscribiendo a dicho circuito el interés primario de la indagación; b) que si el examen del texto nos planteara interrogantes que escapen a ese conjunto básico de nociones técnicas, responda a una nueva requisitoria nuestra, y aconsejamos al estudiante a proceder de igual modo, a fin de cubrir el vacío con que tropezamos o para postular las consideraciones que no hubieran sido contempladas, y cuya evidencia e importancia se desgajan de la obra cuyo estudio tenemos entre manos. 3) De los varios apuntes que sirven para contrastar cuento y novela, a saber: ámbito, ritmo, atmósfera, etc., ninguno tan útil, a juicio nuestro, que el *efecto final*. A menudo los cuentos suelen condensar o precipitar su sentido con un mecanismo que, al mismo tiempo que clausura el relato, induce al lector a reordenar la progresión de todo lo narrado; por ello, este recurso, tratándose del cuento, reviste un atractivo singular.

Cabría añadir que, desde las noches de Scherazada hasta la época actual, es mucha el agua que ha corrido bajo el puente. Que si bien el relato lineal y cronológico no ha desaparecido, su frecuencia es cada vez menor; en cambio asistimos a un intenso trastrueque del tiempo, a un constante mezclarse de los hitos narrativos, al ocaso de los antiguos héroes y el surgimiento del personaje común o antihéroe, cuya figura no tiene otro sustento que su propio actuar en la obra, y cuya conducta no sólo es externa sino cada vez más endeudada con la vida síquica. En la técnica contemporánea es creciente asimismo la tendencia a fragmentar el espacio, a disociar lo unitario; en suma, prevalece una decidida voluntad de quebrar los patrones simétricos y los modelos cerrados. A pesar de ello, la tarea del estudioso no ha variado en lo fundamental: todavía nos toca discernir si, en el texto que tenemos ante los ojos, el método expositivo es un factor relevante, o si apenas refleja una convención o denuncia un manierismo.

La simbolización trascendente

S eñalábamos en páginas anteriores que al estudiar un texto y poner en aplicación los criterios y pasos metodológicos que hemos presentado, advertiría el lector que los distintos estratos que veníamos diferenciando en la *representación verbal de la realidad* se entrecruzan constantemente, y que a menudo trabajamos en más de uno de ellos, ya sea porque al rastrear algunos rasgos sobresalientes por su sonoridad, al mismo tiempo anotamos su estrecha ligazón con la clase gramatical; ya porque admirando el efecto de una figura, penetramos en el relieve que ésta confiere al desarrollo semántico; ya porque analizando la técnica expositiva, caemos en cuenta del planteo ideológico que con ella se explicita; o, en fin, porque advertimos el efecto que la interpolación de normas lingüísticas distintas confiere al diseño de ambientes sociales, etc. Esta comprobación no debe alarmarnos, pues en ningún instante hemos pensado que el texto pudiera descomponerse del modo en que se desmonta una maquinaria; por el contrario, venimos insistiendo en que sólo de manera muy artificial y transitoria es factible contemplar sus partes, las que, entendidas como tales, sólo pueden ser vistas fuera de contexto, pero que, en verdad, dentro de la obra son instantes de la organización unitaria y dinámica que instituye la representación literaria. En tanto las *partes se articulan* van dando forma, es decir, *configuran* la realidad integrada que aparece por encima de ellas, aunque sólo emerja por mérito de su construcción. Al estructurarse dicho tejido de relaciones, en el que es indiscernible lo formal de lo significativo, se va definiendo a la par un sentido que corresponde al símbolo total que es la obra como un *todo*, y en cuya amplitud —a pesar de la posible variedad de aspectos significativos— sin duda destaca uno dominante que equivale al pensamiento poético en el cual cristaliza simbólicamente, como una plasmación, toda la realidad literaria del texto, la misma que

expresa una actitud y una forma de experiencia. Este sentido global no corresponde a la acumulación matemática de los componentes o a la llamada lectura lineal de las secuencias, trátese de un poema breve o de una novela extensa. Es al texto todo, más bien, lo equivalente al valor expresivo de una construcción metafórica, como por ejemplo observábamos al leer el texto de Cortázar incluido en el cap. 2, o el establecimiento, en *La serpiente de oro*, de una serie de significados paralelos entre el Marañón, la aventura de cruzarlo y vivir o morir por efecto de sus aguas, la serpiente venenosa, y la imagen de la vida como un río turbulento pero fascinante. En ésta, un signo heroico y optimista delimita lo reducido del mundo regional; pero también la calidad de una vida en la que el hombre gobierna su destino y lo hace propio: *el río de la vida*.

Nos interesa puntualizar que esta versión que trasciende del texto como una imagen inefable, porque siempre es intraducible y apenas cabe asediarla con aproximaciones descriptivas o calificaciones parciales y, por lo tanto recortadas, es lo más real de una obra literaria. Más real que las palabras, que las figuras, las técnicas, las fuentes o motivos, que las referencias lógicas o alógicas; más real que las páginas del volumen o cuanto, en un nivel empírico, le da consistencia a ése; por ende, es esta imagen trascendente, en la que concluye la lectura recta, la interpretación, aquello que de algún modo es fruto del quehacer literario, de la recreación con que el lector actualiza la obra del escritor, y, al hacerlo, modifica su propia existencia y comprueba en qué grado el artista interpoló en el mundo una experiencia que altera también la realidad total de los seres humanos. Cuando nos referimos a una aventura kafkeana, a un empeño quijotesco; cuando pensamos en Macondo o en Rosendo Maqui, de alguna manera especial, que ahora resulta menos oscura, comprobamos que el mundo tangible y la realidad aparental que conocemos se conjugan con otra que desborda las páginas literarias y nos hiere o reclama con idéntico vigor, y, a veces, con mayor luminosidad y efecto revelador. Diría, que inclusive un personaje histórico como Galileo se nos muestra más categóricamente individualizado después de espectar la pieza de

Brecht, y que el desgarrón de la guerra se nos muestra en su feroz dramatismo gracias al recuerdo de Ramón Collar o la poesía amorosa de *Les yeux d' Elsa*.

En esta dimensión simbólica que fluye del texto, pero que sólo se actualiza por intervención del buen lector, se opera lo más genuino del acto artístico: ese agolparse instantáneo de vivencias que, de la concreta e individual, asciende hasta perfeccionarse como signo del carácter humano, pero sin renegar de la constante histórica que, si de una parte circunscribe la experiencia, de otra la inserta en el proceso imaginario con que el artista encara la realidad objetiva para desentrañarla y rehacerla.

Digamos, pues, que la simbolización que trasciende de la realidad verbal no compromete a ningún estrato en particular sino a todos; que no se funda exclusivamente en un recurso expositivo, ni en un modelo, ni en la temática o los asuntos expuestos en la obra, sino que fluye y resume cualitativamente los diversos elementos que integran el texto, y que sólo en tanto alcanza ese privilegio, en verdad, traspone el nivel de la representación y se convierte en un símbolo integrado, esclarecedor y doblemente activo. Que así apunta de una parte a desvelar el valor esencial de la obra literaria y a presentarla como una experiencia unitaria y cohesionada por un "pensamiento poético organizado verbalmente", y, de otra, ilumina una porción de la realidad exterior, tal como un hombre concreto —en una época y grupo social— la ha sorprendido y la transmite a otros hombres: como una forma de conocimiento que empareja la reflexión y lo imaginario, el despliegue intuitivo y la calificación racional. La simbolización trascendente puede emerger de un poema o un ciclo de poemas, de una novela o de todas las obras de un autor, o bien pudiera ser que no insurja del texto, pero ello daría fe de que en dicho texto no se produjo el fenómeno de la creación estética, y que estamos ante el mero recuento o crónica que no alcanza el nivel artístico, puesto que no manifiesta esa suerte de alquimia que avanza de lo simplemente hablado o escrito a lo plasmado, merced a una configuración verbal simbolizadora.

Visto lo anterior, efectuados lectura e interpretación del texto, queda por delante una tarea que consiste en responder a preguntas como ¿Y bien, ya creo saber lo que esta obra significa y por qué, pero, cuál es su plaza en el proceso de la literatura? A menudo, por proceso de la literatura se entiende la *historia de las letras* en un determinado país, sin discutir lo limitado de dicha comprensión. Debemos convenir en que aquí se nos plantea una cuestión que, si bien se apoya en la existencia concreta del texto, nos pide explicaciones que habrá que buscar fuera de la obra y por relación con otros textos. En buena ley, se nos demanda que expliquemos cuál es el peso, ubicación o valor de la obra en el *desarrollo cultural de la sociedad*, o que remitamos al lector al tipo de estudio que absuelva la pregunta, si ella no hubiera sido elucidada en el trabajo, como una consecuencia de la interpretación, que sería lo más satisfactorio. Obsérvese que: 1) Si se pretendiese situar cronológicamente la pieza, por referencia a las que le son contemporáneas, distinguiéndola de las precedentes o ulteriores, tendríamos de un cuadro auxiliar, interesante pero poco esclarecedor; 2) Si se procurara establecer como telón de fondo el estado económico-social del período en que se produce la obra, tendríamos a la vista dos órdenes de fenómenos entre los que no funciona ningún determinismo automático que permita explicar la relación entre ambos; 3) Si se insertara el texto dentro de la escuela o movimiento artístico a que es afín, dentro de una suerte de marco clasificador de las corrientes literarias, veríamos una faceta de su acercamiento a ciertas obras y, de su alejamiento frente a otras, pero la explicación permanecería en un nivel estrictamente literario, sin calar en el proceso social; finalmente, 4) si se ensayara explicar el papel del texto en la contienda entre tradición y renovación, se asumiría un mirador que impide divisar más allá del plano de la *representación verbal de la realidad*, esto es, de las formas de manejo de los elementos con que se articula la pieza, pero siempre dentro del mundo interno del texto y en cotejo con las secuencia cronológicas de predominio técnico-literario.

Las cuatro variantes son insatisfactorias, aunque en grado diverso y por causas distintas. En el caso 1) el defecto mayor procede de asignar

el valor de enfoque histórico a un ordenamiento cronológico que establezca la secuencia de las publicaciones, con lo que la posición del libro depende exclusivamente de la fecha en que fue escrito o publicado, en perjuicio de la problemática sociocultural dentro de la que está inserto; en el 2) además de pretenderse una relación mecánica, tampoco se cuenta con la seguridad de un procedimiento que establezca la conversión recíproca de lo social y lo literario, de manera que pueda entenderse la naturaleza de la relación más allá del simplismo de evasión o compromiso; en el 3) se omite entender que las técnicas y modos literarios son más cambiantes que las condiciones sociales y que bien puede ocurrir que varias de ellas coincidan con un mismo período o fenómeno social, o a la inversa, y que en última instancia la reflexión se concretaría al nivel de las técnicas de representación verbal; por último, en el caso 4) la tradición o renovación literaria son términos incompletos si se refieren exclusivamente al nivel de la plasmación literaria, y, en último caso, valoraciones establecidas entre obra y obras, pero no entre realidad social y realidad textual.

El problema reside en la necesidad de insertar la creación estéticamente plasmada dentro del decurso de la vida cultural, de la superestructura de la sociedad, y de que, al hacerlo, el crítico esté en capacidad de apreciar de qué modo la *situación social* preexistente ha afectado a la representación literaria, pero al mismo tiempo, que descubra también de qué manera la representación verbalizada en el texto, interpreta o modifica, de modo inmediato o virtual, la percepción de la realidad tal como el autor la propone a su sociedad. Del razonamiento precedente se desprenden algunas conclusiones: a) que ese objetivo no podrá alcanzarse teniendo como criterio de trabajo el uso indiscriminado de elementos o factores extraídos de los diferentes estratos, a espaldas de su función dentro del contexto artístico; b) que lo que es motivo de estudio y cotejo no son "partes", "pensamientos", "técnicas", "temas", "figuras", etc., sino la representación estructurada, que en la obra aparece en el nivel simbólico, y que en la realidad social se diversifica según se deslindan las clases sociales, pero tampoco a manera de elementos sueltos, sino adscritos

dentro de una representación peculiar a cada sector social; c) que en esta fase de su tarea, el crítico supera la dicotomía entre comprensión histórica y ahistórica, pues al perseguir la ubicación y significado del texto en el proceso cultural, completa el análisis textual con un esfuerzo por comprender su valor en el marco de referencias no sólo artísticas sino sociales, y al ensayarlo, requiere necesariamente de una perspectiva histórica —la otra vertiente del diálogo— que no se limite al registro de obras y autores, sino que contemple el proceso de la sociedad y la cultura; 4) que, consecuentemente, el trabajo textual nos remite a la búsqueda de una comprensión histórica, pero que la historia literaria así concebida no puede consistir en la enumeración de obras ordenadas por el simple criterio de la fecha de su publicación y factura, características técnicas o temáticas, acontecimientos políticos o corrientes literarias, criterio evidentemente engañoso (al igual que el procedimiento de tildarlas de conservadoras o revolucionarias, tradicionales o renovadoras), sino que, más bien, la historia literaria debería esclarecer en qué forma, con qué signo se integran las obras en el proceso cultural, en *la historia entera de la sociedad*, y hasta qué grado son experiencias condicionadas y condicionantes, respuestas activas del existir individual dentro del marco comunitario. De este modo, la historia literaria se aligera del peso de las reseñas administrativas, políticas y biográficas, y se incorpora a *la historia social* como a otro nivel interpretativo en el que se iluminan las aventuras del creador y del tipo humano representado en la obra frente a la vida, la naturaleza, la realidad social; de este modo la lectura literaria (la literatura) es otra vía de conocimiento y testimonio del quehacer humano, y si está inscrita en el quehacer literario, lo trasciende en sus orígenes y en su proyección ulterior, para insertarse en un contexto que no es exclusivamente literario.

No nos interesa, por tanto, ni el recuento sucesivo de títulos publicados, ni el empeño por identificar las descripciones que sobre la realidad empírica aparezca en las obras. En general, ambos procedimientos están definitivamente desprestigiados y hay consenso acerca de su irrelevancia.

Distinto es entender que el creador, al escribir su obra, aunque de manera no consciente, pone en juego un conjunto de criterios, tabla de valores, o estructuras mentales con las que categoriza su representación imaginaria; y que, ese conjunto de estructuras mentales no es invención individual, sino patrimonio de un grupo social que el autor integra y que, a lo largo de situaciones y experiencias análogas ha sido convalidado como una respuesta del grupo frente a la realidad empírica.

Con el ánimo de evitar malentendidos y gratuitas objeciones, quisiera insistir en el carácter no consciente de las estructuras mentales a que se alude. Ello significa que esta mediación de la experiencia del autor frente a la realidad empírica, sobre la que construye su representación imaginaria, equivale, *mutatis mutandis*, a la capacidad automática del hablante para usar la gramática de su lengua cuando emite o recibe mensajes verbales. Esto es: a) que ha interiorizado un código que forma parte de su cultura, en una época y grupo social específico; b) Que esta situación no afecta exclusivamente al autor, sino también y por supuesto, al lector y al público en general, y se conecta por ende con la naturaleza histórica, dinámica, de la sociedad y la diversificación del gusto literario, como lo estableciera de modo incontrastable Schücking; c) Que no debe confundirse este planteo, que difunden principalmente Lukács y Goldmann, con el concepto romántico de “espíritu del pueblo”, o “conciencia colectiva”, pues de éstos se distancia por su naturaleza estrictamente sociológica, y, en consecuencia, por rehusar la posibilidad de una única tabla de esquemas mentales como válida para toda la sociedad.

Ahora bien, el examen de la relación entre la estructura de la conciencia empírica de un grupo social y la implícita de la obra literaria es un procedimiento que respalda la interpretación del papel que corresponde a la obra literaria, no sólo dentro de la historia de la literatura en su *concepto restrictivo*, sino de la historia social *in toto*, en la perspectiva de la cultura como hecho colectivo e individual. Vale decir, un tipo de comportamiento humano que responde frente a ciertas circunstancias y a la vez, con su

respuesta, transforma el mundo, y así, participa y contribuye a la dialéctica de la historia del hombre en el universo, de manera análoga a como lo hace con las otras formas del comportamiento social. Ello demanda, por cierto, que el crítico se apoye en el trabajo de los científicos sociales y que procure conocer el proceso histórico-social del área literaria que le interesa.

Lucien Goldmann insiste en que "las realidades humanas se presentan como procesos de doble vertiente: *desestructuración* de estructuraciones antiguas y *estructuración* de totalidades nuevas aptas para crear equilibrios que puedan satisfacer nuevas exigencias de los grupos sociales que las elaboran (PSN., p. 222); y que, en este respecto hay un cambio sustantivo respecto de la sociología literaria tradicional, puesto que la hipótesis básica ahora reside en "que el carácter de la creación literaria proviene del hecho de que las *estructuras* del universo de la obra son *homólogas* a las *estructuras* mentales de ciertos grupos sociales o en relación inteligible con ellos, mientras que en el plano de los contenidos, es decir, de mundos imaginarios regidos por estas estructuras, el escritor tiene una libertad total" (p. 226). En consecuencia, la metodología impone una premisa que no debe olvidarse: sólo son cotejables estructuras de la obra literaria y de la realidad social (por lo que el trabajo con el nivel de *representación verbal* es previo al trabajo con el nivel de la simbolización trascendente), a fin de descubrir la relación entre ambas estructuras e insertarla dentro de una mayor que las comprenda y, por lo mismo, las explique en su significación para el proceso cultural y social. Los trabajos de Lukács sobre Kafka o Thomas Mann y los de Goldmann sobre Malraux o Genet son excelentes ejemplos que ilustran en este punto muchísimo más que cualquier exposición teórica, y por eso encarecemos su lectura.

Si contempláramos con estos nuevos ojos *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa, y *Crónica de San Gabriel*, de Julio Ramón Ribeyro, se nos haría transparente que, en el primer caso, más allá del despliegue técnico existe una desconfianza hacia el mito de la formación del joven a través del proceso educativo, si en la base de éste no hay un principio de respeto

a la persona y de condena al autoritarismo. Pues bien, esta toma de partido en contra de un modelo que fomentan algunos grupos de la sociedad peruana, caracterizables por representar en el país los intereses de los oligopolios internacionales, así como el sector más conservador de una burguesía empobrecida, se corresponde con la estructura bipolar en la concepción de la novela, que, en este respecto, traduce la inspiración crítica, demoliberal y universitaria del autor. Para él, y para el grupo al que está adscrito, la cuestión educacional es comprendida en la disyuntiva ética de *autenticidad* o *inautenticidad*, individual y social, que se desprende de las postulaciones y fracasos democráticos vividos en el Perú, después de la segunda guerra del mundo.

En el caso de Ribeyro, su novela está goznada sobre el desquiciamiento económico y humano del sistema de hacienda serrana, y el afán de autoengaño del grupo terrateniente, deseoso de encubrir su extinción como clase señorial con poder efectivo. Este proceso ha sido plasmado en la novela merced a la pugna y entremezcla de apariencias y realidades, confusión estética de visiones representativas que es medida con una actitud de clase media urbana, la del autor, para la que todavía el campo es un refugio, un modelo detenido, frente a la violencia que la sociedad de consumo ejerce sobre el esquema semifeudal. Ambos artistas, desde una posición política compartida durante las dictaduras por algunos grupos de la *intelligentzia* universitaria, denuncian dos mitos encubridores y coinciden en su repulsa al envilecimiento moral que acompaña al manejo del poder, dentro de las paradojas de un sistema capitalista con típicos rastros coloniales, que en el Perú sobrevive merced a la dependencia y subdesarrollo. Téngase presente que a partir de la década del cincuenta se reactiva en el Perú el cuestionamiento de las formas de dominación externa e interna y, aunque sin participación militante, escritores como Ribeyro y Vargas Llosa construyen en sus obras mundos imaginarios que captan la resistencia al poder imperante en el país y el sistema social que cautela sus privilegios, y apuntan a desenmascarar mitos que el paternalismo de la cultura tradicional preserva con empeño. Desde este punto de vista, ambas novelas, si bien

con medios formales distintos, pero con innegable valor estético, inauguran un período en el cual la riqueza imaginaria y el dominio técnico que las distingue se apareja, de otro lado, con una conciencia del proceso de "descolonización" iniciado en el tercer mundo, como parte de la lucha contra la dependencia y los administradores del status colonial. De ese modo actualizan el conflicto, entre la mentira romántica y la verdad novelesca, que subyace a la esencia de la fábula y al novelar de todos los tiempos.

Epílogo

➤uego de varias semanas de trabajo en común, es necesario un alto para efectuar el balance de la tarea cumplida y reconocer las perspectivas que ella abre a nuestra vocación por la literatura.

En suma, nos reafirmamos en la validez del supuesto primero: entender que los estudios literarios se fundan en la premisa de un contacto directo con los textos, aproximación para la cual las vertientes que descubre el tiple diálogo: lingüístico, histórico y cultural se muestran particularmente fecundas. Creemos, asimismo, que la interpretación inmanente debe ser completada con la comprensión del papel que la obra satisface en el proceso de la cultura entera, y que, por ello, la previa apreciación formal se justifica en la medida que sirve para aprehender el sentido de la obra y explicar su relación con la cultura y el desarrollo social en los que se halla inscrita.

Las pautas metodológicas expuestas, sin duda, pueden y deben ser perfeccionadas, y ello es posible sin violentar el marco de referencias teóricas construido, salvo que mejores razones avalen una postulación más feliz que la hasta aquí aceptada.

La fase siguiente, o sea, el manejo de los materiales reunidos, su ordenamiento y empleo en la preparación de la monografía en que debe concluir el trabajo, demanda el aprendizaje de técnicas de redacción muy simples, a las que se suman el gusto y habilidad personales que la práctica constante enriquece y depura.

De cualquier modo, nuestra manera de acercarnos a la literatura no repudia de otras formas complementarias de trabajo con ella, especialmente

las investigaciones de historia literaria; pero, sí propone la anterioridad de la crítica textual, de cuyos resultados podrán desprenderse materiales e incitaciones para otras calas conectadas con el quehacer filológico primario.

Si quien ha seguido puntualmente los pasos expuestos en el libro está ahora en condiciones de practicar, por su cuenta, la lectura en profundidad de un nuevo texto, nuestro manual habrá satisfecho la inspiración que lo motiva. Habrá contribuido a fomentar el coloquio al que nos convoca *la partida inconclusa*, a reiniciar —cada día— un diálogo que sobrevive a la muerte.

Bibliografía

1

- Maurice Blanchot
1969 *El espacio literario*. Buenos Aires, Paidós, cap. 6.
- Alfonso Reyes
1952 *La experiencia literaria*. Buenos Aires, Losada, pp. 129-133.
- Armando Zubizarreta
1969 *La aventura del trabajo intelectual*. Bogotá, Fondo Educativo Interamericano, pp. 23-31
- Arthur Nisin
1962 *La literatura y el lector*. Buenos Aires, Nova, cap. I.
- Rafael Alberti
1961 *Poesías completas*. Buenos Aires, Losada.
- *Victor Giraud
1945 *La critique littéraire*. Paris, Montaigne, pp. 9-52
- *Albert Thibaudet
1930 *Physiologie de la critique*. Paris, Nouvelle Revue Critique.
- *Stanley Edgard Hyman
1955 *The Armed vision*. New York, A. Vintage Book.
- Enrique Anderson Imbert
1957 *La crítica literaria contemporánea*. Buenos Aires, Gure.
- J. C. Carloni y J. C. Filloux
1961 *La crítica literaria francesa*. Buenos Aires, Eudeba.

*T. S. Eliot
1959 "Las fronteras de la crítica". En: *Sobre la poesía y los poetas*. Buenos Aires, Sur, pp. 104-120.

Wolfgang Kayser
1954 *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, cap. II, pp. 85-124.

*Manon Maren-Grisebach
1970 *Methoden der Literaturwissenschaft*, 2, Auflage, München, Francke Verlag.

Gustav Siebenmann
1970 *Hacia una crítica científica*. Asunción, Ediciones Diálogo.

*Jost Hermand
1965 *Literaturwissenschaft und Kunstwissenschaft* (Methodische Wechselbeziehungen seit 1900). Stuttgart, Sammlung Metzler.

2

F. Vodička y O. Bèliç
1972 *El mundo de las letras*. 2ª ed. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, cap. I.

S.I. Hayakawa
1967 *El lenguaje en el pensamiento y en la acción*. México, Uteha, cap. 2.

*Víctor Li Carrillo
1959 *Platón, Hermógenes y el lenguaje*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

*Roman Jakobson
1960 "Linguistics and Poetics". En: *Style in Language*. Edited by Thomas A. Sebeok. New York. London, Institute of Technology and John Wiley & Sons, Inc., pp. 350-377.

Walter Porzig
1964 *El mundo maravilloso del lenguaje*. Madrid, Gredos, cap. I.

*Antonino Pagliario
1930 *Sommario di linguistica arioeuropea*. Fascicolo I. Roma, cap. I.

Ángel Rosenblat
1969 "Sentido mágico de la palabra". En: *La primera visión de América y otros estudios*. 2ª ed. Caracas, Ministerio de Educación.

Jean-Paul Sartre
1950 *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada, pp. 45-68.

Julio Cortázar
1964 *Cuentos*. La Habana, Casa de las Américas.

Mercedes Rein
1967 *Julio Cortázar: el escritor y sus máscaras*. Montevideo, Diaco.

Adolfo Prieto, Rosa Boldori y otros
1966 En: *Boletín de literaturas hispánicas*. [Publicación de la] Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe [Argentina]. N° 6. (Edición consagrada al estudio de la obra de Cortázar).

Javier Sologuren
1971 *Vida continua*. 2ª ed. Lima, Instituto Nacional de Cultura.

Abelardo Oquendo
1968 "Sologuren: la poesía y la vida", estudio preliminar de *Vida continua*. Vid. supra. (Versión previa en *Amaru* N° 5, pp. 56-61).

Luis Hernán Ramírez
1967 *Estilo y poesía de Javier Sologuren*. Lima, Ediciones de la Biblioteca Universitaria.

3

- F. Vodička y O. Bèliç
1972 *Op. cit.*, cap. II.
- *Jan Mukarovsky
1964 "The Esthetics of Language". *En: A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Selected and translated by Paul Garvin. Washington, Georgetown University Press, pp. 31-69.
- Hans Magnus Enzensberger
1966 "Conceptos topológicos en la literatura moderna". *En: Sur*. Buenos Aires. N° 300.
- Johannes Pfeiffer
1954 *La poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 13-52.
- *Galvano Della Volpe
1966 *Crítica del gusto*. Barcelona, Seix Barral, caps. I y II.
- *Therophil Spoerri
1954 *Der Weg zur Form*. Hamburg, Im Furche Verlag.
- *Max Wehrli
1966 *Ciencia literaria*. Buenos Aires, Nova, caps. 2 y 3. I.
- Leo Spitzer
1955 *Lingüística e historia literaria*. Madrid, Gredos, pp. 7-63
- *Félix Martínez Bonati
1960 *La estructura de la obra literaria*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, pp. 27-42
- H. Hatzfeld
1955 *Bibliografía crítica de la nueva estilística*. Madrid, Gredos.

- *Alfredo Schiaffini
1950 "Gli studi di filologia romanza". *En: Cinquant' anni di vita intellettuale italiana. 1896-1946*. Napoli, MCML, pp. 405-422.
- Antonio Machado
1964 *Obras. Poesía y prosa*. Buenos Aires, Losada.
- R. Gutiérrez Girardot
1969 *Poesía y prosa en Antonio Machado*. Madrid, Guadarrama, pp. 37-81.
- Antonio Cisneros
1968 *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*. La Habana, Casa de las Américas.
- William Rowe
1968 "Canto ceremonial: poesía e historia en la obra de A. C." *En: Amaru*. Lima. N° 8. Octubre-Diciembre, pp. 31-35
- 4
- Arthur Nisin
1962 *Op. cit.*, cap. IV.
- *F. Montanari
1942 *Introduzione alla critica letteraria*. Modena, I. di Romanza della R. Università di Roma.
- *Herbert Seidel
1953 *Allgemeine Stilistik*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, pp. 89-90 y ss.
- Dámaso Alonso
Poesía española. Madrid, Gredos, pp. 17-29 y 637-641.
- Roland Barthes
1967 "Literatura y significado". *En: Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, pp. 309-330.
- 1974 *El placer del texto*. México, Siglo XXI Editores.

- *J. Tynianov
1966 "La notion de construcción". *En: Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov. Paris, Seuil, pp. 114-123.*
- Pedro Salinas
1961 *Poesías completas. 3ª ed. Madrid, Aguilar.*
- Mario Vargas Llosa
1963 *La ciudad y los perros. Barcelona, Seix Barral.*
- Mario Benedetti
1965 *Gracias por el fuego. Montevideo, Alfa.*
- Alberto Escobar
1964 "Impostores de sí mismos". *En: Revista Peruana de Cultura. Lima. N° 2, pp. 119-125.*
1972 *Patio de Letras. 2ª ed. Caracas, Monte Avila, pp. 353-364.*
- José Miguel Oviedo
1970 *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad. Barcelona, Barral Editores.*
- Rosa Boldori
1969 *Mario Vargas Llosa y la literatura en el Perú de hoy. Santa Fe, Colmegna.*
- Julio Ortega
1975 *La imaginación crítica. Lima, Peisa, pp. 199-232.*
- Alma de Zubizarreta
1969 *Pedro Salinas: el diálogo creador. Madrid, Gredos.*
- Emir Rodríguez Monegal
1966 *Literatura uruguayana del medio siglo. Montevideo, Alfa, pp. 293-312.*

- *W. K. Wimsatt
1954 *The verbal icon, studies in the meaning of poetry. Kentucky, University of Kentucky Press, caps. 1 y 2.*
- 5**
- Arthur Nisin
1962 *Op. cit., caps. II y III.*
- Gaëtan Picon
1957 *El escritor y su sombra. Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 11-54.*
- Amado Alonso
1955 "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", *En: Materia y forma en poesía. Madrid, Gredos, pp. 95-106.*
- Ferdinand de Saussure
1945 *Curso de lingüística general. Buenos Aires, Losada, pp. 49-66.*
- J. Tynianov y R. Jakobson
"Les problèmes des études littéraires et linguistiques". *En: Théorie de la littérature. Vide supra, pp. 138-140.*
- José María Arguedas
1967 *Amor mundo y todos los cuentos. Lima, Moncloa Editores, pp. 145-155.*
- Ciro Alegría
1959 *Novelas completas. Madrid, Aguilar.*
- Ricardo Palma
1957 *Tradiciones peruanas completas. Madrid, Aguilar.*
- Alberto Escobar
1965 *Patio de Letras. Lima, Caballo de Troya.*
1972 *Patio de Letras. 2ª ed. Caracas, Monte Avila.*

6

- Ferdinand de Saussure
1945 *Op. cit.*, cf. Introducción y caps. II-VI.
- Tristano Bolelli
1949 "Pensiero e linguaggio". *En: Tra storia e linguaggio*. Arona, Paideia, pp. 9-16.
- *Lucien Goldmann
1959 "Matérialisme dialectique et histoire de la littérature". *En: Recherches dialectiques*. Paris, Gallimard, pp. 45-63.
- René Wellek
1965 "Concepts of form and structure in twentieth century criticism". *En: Concepts of criticism*. New Haven, Yale University Press, pp. 54-68.
- *Friedhelm Kemp
1965 *Dichtung als Sprache*. Muenchen, Kosel Verlag.
- Jorge Guillén
1962 *Cántico*, 2ª ed. completa. Buenos Aires, Sudamericana.
- Dámaso Alonso
1952 "Los impulsos elementales en la poesía de Jorge Guillén". *En: Poetas españoles contemporáneos*. Madrid, Gredos, pp. 207-243.
- Andrew P. Debicki
1973 *La poesía de J. G.* Madrid, Gredos.
- Hugo Friedrich
1968 *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, pp. 286-291.
- Jorge Guillén
1962 "Lenguaje de poema: una generación". *En: Lenguaje y poesía*. Madrid, Revista de Occidente, pp. 235-254.

7

- *Jan Mukarovsky
1964 "Standar Language and Poetic Language". *En: A Prague School Reader on Esthetics...*, *op. cit.*, pp. 17-30.
- S. I. Hayakawa
1967 *El lenguaje en el pensamiento y en la acción*. México, Uteha, caps. 5-8.
- Karl Vossler
1943 "Formas gramaticales y psicológicas del lenguaje". *En: Filosofía del lenguaje*. Buenos Aires, Losada, pp. 137-175.
- Charles Bally
1947 *El lenguaje y la vida*. Buenos Aires, Losada.
- J. Pfeiffer
1954 *Op. cit.*, pp. 53-88.
- *Alfonso Reyes
1944 *El deslinde*. Prolegómenos a la teoría literaria. México, El Colegio de México, cap. VII.
- Félix Martínez Bonati
1960 *La estructura de la obra literaria*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, pp. 97-145.
- Nicanor Parra
1969 *Obra gruesa*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria
- Fernando Alegria
1962 *Las fronteras del realismo; literatura chilena del siglo XX*. Santiago de Chile, pp. 196-211.
- Pedro Lastra
1968 "Introducción a la poesía de Nicanor Parra". *En: Revista del Pacífico*. Valparaíso. Año V. N° 5, pp. 197-202.

8

- *Roman Ingarden
1938 "Das Form-Inhalt-Problem im literarischen Kunstwerk".
En: Helicon. Hungría. I, 1-2, pp. 51-67.
- Helmut Hatzfeld
1967 *Initiation à l'explication de textes français*. München, Hueber Verlag, pp. 7-16.
- J. Pfeiffer
1947 "Sinn und Grenze der Dichtung". *En: Zwischen Dichtung und Philosophie*. Bremen, Storm Verlag, pp. 198-218.
- *Emil Staiger
1955 "Ein Briefwechsel mit Martin Heidegger". *En: Die Kunst der Interpretation*. Zurich, Atlantis Verlag, pp. 34-49.
- Roland Barthes
1967 *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, pp. 255-262.
- José María Arguedas
1974 *Agua*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Antonio Cornejo Polar
1973 *Los universos narrativos de José María Arguedas*. Buenos Aires, Losada.
- Paulina Matta de Rodríguez
"El mundo poético de *Warma Kuyay*". *En: Letras*. Lima, Nos. 74-75, pp. 102-111.
- Yolanda Westphalen
1967 "Interpretación de *Agua* de J. M. Arguedas". *En: Letras*. Lima. Nos. 78-79.

- Alejandro Losada G.
1974 "La obra de José M. Arguedas y la sociedad andina. Interpretación de su creación literaria como praxis social". *En: Eco*. Bogotá N° 162. Abril, pp. 592-620.
- Carlos Germán Belli
1967 *El pie sobre el cuello*; poesía. Montevideo, Editorial Alfa.
- José Miguel Oviedo
1962 "El cuerpo del surrealista". *En: Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, noviembre 19, p. 8.
1962 "Belli: magia y exasperación". *En: Suplemento Dominical de El Comercio*. Lima, julio 29.
- Abelardo Oquendo
1964 "Reseña de *El pie sobre el cuello*". *En: Revista Peruana de Cultura*. Lima N° 3, pp. 145-147.
- Alberto Escobar
1965 *Antología de la poesía peruana*. Lima, Nuevo Mundo.
1974 *Antología de la poesía peruana*. 2ª ed. Lima, Peisa, 2 t.
- 9
- R. C. Crane
1953 *The languages of criticism and the structure of poetry*. Toronto, University of Toronto Press, pp. 80-139.
- Gérard Genette
1966 "Structuralisme et critique littéraire". *En: Figures*. Paris, Seuil, pp. 145-170.
- Luis J. Cisneros
1968 *El estilo y sus límites*. Lima, Instituto de Filología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- J. Middleton Murry
1956 *El estilo literario*. México, Fondo de Cultura Económica.

*Theophil Spoerri
1951 *Die Struktur der Existenz Einführung in die Kunst der Interpretation.* Zurich, Speer-Verlag, pp. 11-23.

Jean Pouillon y otros
1967 *Problemas del estructuralismo.* México, Siglo XXI Editores.

Víctor Li Carrillo
1968 *Estructuralismo y antihumanismo.* Caracas, Universidad Central de Venezuela.

Roger Garaudy
1969 "Estructuralismo y muerte del hombre". En: *Dialéctica y estructuralismo.* Buenos Aires, Orbelus, pp. 153-178.

Claude Lévi-Strauss
1958 *Anthropologie structurale.* Paris, Plon, caps. II-V.

Varios
1967 "Homenaje a C. Lévi-Strauss". En: *L'arc.* Paris. N° 26.

10

Sophie Irene Kalinowska
1972 *El concepto de motivo en literatura.* Valparaíso, Ediciones universitarias de Valparaíso.

*Northrop Frye
1971 *Anatomy of criticism; four essays.* Princeton, Princeton University Press, pp. 243-337.

Carlos Bousoño
1950 *La poesía de Vicente Aleixandre.* Madrid, Insula, cap. XV.

Emil Staiger
1965 *Die Kunst der Interpretation.* Zurich, Atlantis Verlag, pp. 9-33.

Rafael Gutiérrez Girardot
1965 "Problemas de la crítica literaria". En: *Cuadernos Hispano-americanos.* Sevilla. N° 185.

Vicente Aleixandre
1954 *Historia del corazón.* Madrid, Espasa-Calpe.

Mario Benedetti
1970 *Cuentos completos.* Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Johannes Pfeiffer
1955 *Wege zur Erzählkunst.* Hamburg, Friedrich Wittig Verlag.

11

*Northrop Frye
1970 *The stubborn structure. Essays on criticism and society.* Ithaca, Cornell Paperbacks, cf. "Criticism, visible and invisible", pp. 74-88.

Luis Loayza
1974 "La poesía de S. S. B." En: *El Sol de Lima.* Lima, Mosca Azul Editores, pp. 167-191.

Sebastián Salazar Bondy
1967 *Poemas.* Obras completas de SSB. Lima, Moncloa Editores.

Alberto Escobar
1958 *Salaverry;* poesía. Prólogo, selección y notas... Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Alberto Escobar
1965 *Patio de Letras.* Lima, Caballo de Troya.
1972 *Patio de Letras.* 2ª ed. Caracas, Monte Avila.

Armando Zubizarreta
1968 *Perfil y entraña de El caballero Carmelo.* Lima, Universo.

Alberto Escobar
1965 "La guerra silenciosa de *Todas las sangres*". En: *Revista Peruana de Cultura* Lima. N° 5. Abril, pp. 37-49.

Mario Benedetti y otros
1969 *9 asedios a García Márquez*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Helmut Hatzfeld
1967 *Op. cit.*, pp. 7-16.

Mario Vargas Llosa y otros
1966 "Homenaje a SSB". En: *Revista Peruana de Cultura*. Lima Nos. 7-8, Junio.

G. Rudler
1964 *La explicación de textos*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, cap. II, pp. 16-26.

Alberto Escobar
1960 *La narración en el Perú*. 2ª ed. Lima, Mejía Baca.

José Miguel Oviedo
1970 *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. *Op. cit.*

12

Karl Vossler, L. Spitzer y H. Hatzfeld
1932 *Introducción a la estilística romance*. Buenos Aires, Instituto de Filología.

Giacomo Devoto
1950 *Studi di Stilistica*. Firenze, Le Monnier, caps. II y III.

Wolfgang Kayser
1954 *Op. cit.*, cap. XI.

G. Rudler
1964 *La explicación de textos*. Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, cap. II, pp. 26-40; cap. III, pp. 54-58.

R. Wellek y A. Warren
1959 *Teoría literaria*. Madrid, Gredos, cap. XIV.

*Northrop Frye
1970 *The educated imagination*. Bloomington & London, Indiana University Press, pp. 83-105.

Enrique Lihn
1963 *La pieza oscura*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

Enrique Anderson Imbert
1968 "Roberto J. Payró, Leo Spitzer y la estilística". En: *Sur*. Buenos Aires. Mayo-Abril, pp. 59-65.

13

Varios

El círculo de Praga. Valparaíso. Ediciones Universitarias de Valparaíso, s.f. Cf. Jan Mukarovsky: "La fonología y la poética", pp. 51-67; Jan Mukarovsky-Roman Jakobson: "Formalismo ruso y estructuralismo checo", pp. 69-78; Roman Jakobson: "La Escuela de Praga y la poética", pp. 85-93.

J. Mattoso Camara, Jr.
1953 "Fonética e Fonémica". En: *Para o estudo da fonémica portuguesa*. Rio de Janeiro, Simoes, pp. 9-52.

Bertil Malmberg
1968 *La fonética*. Buenos Aires, Eudeba.

Tomás Navarro
1950 *Pronunciación española*. Madrid, Revista de Filología Española.

E. Alarcos Llorach
1961 *Fonología española*. Madrid, Gredos.

- César Vallejo
1974 *Obra poética completa*. Buenos Aires-Lima, Ediciones Búsqueda-Mosca Azul Editores.
- Giovanni Meo Zilio
1960 *Stile e poesia in César Vallejo*. Padova, Liviana Editrice.
- Dámaso Alonso
1950 *Poesía española*. Madrid, Gredos.
- Angel Rosenblat
1963 *Fetichismo de la letra*. Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- Robert Hall, Jr.
1964 *Introductory Linguistics*. New York, Chilton, pp. 406-410.
1965 "Old Spanish Stress-Timed Verse and Germanic Superstratum". *En: Romance Philology*. Vol. XIX. N° 2. November, pp. 227-234.
- Tomás Navarro
1956 *Métrica española*. Syracuse, Syracuse University Press.
1973 *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona, Ariel.
- Pedro Henríquez Ureña
1961 *Estudios de versificación española*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Rubén del Rosario
1944 *El endecasílabo español*. San Juan de Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico.
- Rafael de Balbín
1962 *Sistema de rítmica castellana*. Madrid, Gredos.
- Oldrich Bélic
1972 *El español como material del verso*. Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso.

- Erika Lorenz
1956 "*Rubén Darío bajo el divino imperio de la música*". Hamburg, Ibero-Amerikanisches Forschung-institut.
- B. Migliorini y F. Chiapelli
1952 *Elementi di stilistica e di versificazione italiana*. Firenze, Le Monnier.
- Maurice Grammont
1947 *Le vers français*. Paris, Delagrave.
- Celso Cunha
1968 *Lingua e verso Ensaios*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Livraria Sao José.
- Amado Alonso
1955 "El ritmo de la prosa". *En: Materia y forma en poesía*. Madrid, Gredos, pp. 301-312.
- Enrique Anderson Imbert
1958 *Qué es la prosa*. Buenos Aires, Columba.
- Pedro Salinas
1967 *Op. cit.*
- Miguel Hernández
1952 *Obra escogida; poesía-teatro*. Madrid, Aguilar.
- Federico García Lorca
1961 *Libro de poemas. Primeras canciones. Canciones. Seis poemas gallegos*. 8ª ed. Buenos Aires, Losada.
- Alberto Escobar
1973 *Cómo leer a Vallejo*. Lima, P. L. Villanueva Editor, pp. 301-317.
- Américo Ferrari
1972 *El universo poético de César Vallejo*. Caracas, Monte Avila, pp. 269-348.

- Raimundo Lida
1958 *Letras hispánicas*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 200-259.
- Amado Alonso
1955 "La musicalidad de la prosa en Valle Inclán". *En: Op. cit.*, pp. 313-369.
- Ana María Barrenechea
1957 *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges*. México, El Colegio de México.
- Juan Rulfo
1953 *El llano en llamas*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Carlos Blanco Aguinaga
1955 "Realidad y estilo de Juan Rulfo". *En: Revista Mexicana de Literatura*. México. N° 1, pp. 59-86.
- Alonso Zamora Vicente
1951 *Las "Sonatas" de R. del Valle-Inclán*. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires.
- Julio Casares
1946 *Crítica profana*. Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- Martín Adán
1958 *La casa de cartón*. Lima, Nuevos Rumbos.
- Luis Loayza
"Martín Adán en su casa de cartón". *En: El sol de Lima, op. cit.*, pp. 127-141.
- Hubert P. Weller
1975 *Bibliografía analítica y anotada de y sobre Martín Adán*. Lima, Instituto Nacional de Cultura.
- Luis Jaime Cisneros
1959 *Lengua y estilo*. Lima, Mejía Baca.

14

- Ralph L. Beals y Harry Hoijer
1963 *Introducción a la antropología*. Madrid, Aguilar.
- Ruth Benedict
1944 *El hombre y la cultura*. Buenos Aires, Sudamericana, cap. III.
- Clyde Kluckhorn
1949 *Antropología*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Ralph Linton
1961 *Estudio del hombre*. México, Fondo de Cultura Económica, caps. VI y VII.
1962 *Cultura y personalidad*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Claude Lèvi-Strauss
1968 *Arte, lenguaje, etnología*. México, Siglo XXI Editores.
- *C. F. Hockett
1973 *Man's place in nature*. New York, McGraw-Hill Book Co. Cf. Part one, Variations on human themes.
- Walter Benjamin
1967 *Ensayos escogidos*. Buenos Aires, Sur. Cf. "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", pp. 89-193, y "Sobre la facultad mimética", pp. 105-107.
- Lucien Goldmann
1971 *La création culturelle dans la société moderne*. Paris, Editions Denoë, caps. 1 y 4.
- José Antonio Portuondo
1972 *Concepto de la poesía*. La Habana, Instituto Cubano del Libro, caps. I-IV.
- Ángel Rama
1964 "Diez problemas para el novelista latinoamericano". *En: Casa de las Américas*. La Habana. IV. N° 26, pp. 3-43.

- Alberto Escobar
1972 "Tensión, lenguaje y estructura: *Las tradiciones peruanas*".
En: Patio de Letras, pp. 68-140. 2ª ed., pp. 77-165.
- Pedro Lastra
1972 *El cuento hispanoamericano del siglo XIX; notas y documentos*.
Santiago de Chile, Helmy Giacomani Editor.
- Hugo Friedrich
1968 *Op. cit.*
- Armando Zubizarreta
1960 *Unamuno en su "nivola"*. Madrid, Taurus.
- Edmundo Bendezú
1969 *La poética de Martín Adán*. Lima, Talleres Gráficos P. L.
Villanueva.
- Umberto Eco
1965 *Obra abierta*. Barcelona, Seix Barral.
- 15**
- Ernest Curtis
1955 *Literatura europea y Edad Media latina*. México, Fondo de
Cultura Económica.
- Benedetto Croce
1926 *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Madrid,
Beltrán, cap. IV.
- Paul Van Tieghem
1938 "La question des genres littéraires". *En: Helicon*. Hungría.
I, 1-2, pp. 95-101.
- André Jolles
1972 *Las formas simples*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

- Emil Staiger
1966 *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid, Rialp.
- Gérard Genette
1966 *Figures*. Paris, Seuil, pp. 205-221.
- Pierre Fontanier
1968 *Les figures du discours*. Introduction par Gérard Genette.
Paris, Flammarion.
- Vladimir Ja. Propp
1966 *Morfología della fiaba*, con un intervento di Claude Lévi-Strauss
e una replica dell' autore. 2ª ed. Torino, Einaudi Editore.
- *Alfred Behrmann
1967 *Einführung in die Analyse von Prosatexten*, 2. Auflage,
Stuttgart, Sammlung Metzler.
- *Walter Höllerer
1965 *Theorie der modernen Lyrik*. Muenchen, Rowohlt.
- Owen Thomas
1969 *Metaphor and related subjects*. New York, Randon House.
- Martin Walser
1969 *Descripción de una forma* (Ensayo sobre Franz Kafka).
Buenos Aires, Sur.
- E. M. Forster
1961 *Aspectos de la novela*. México, Universidad Veracruzana.
- Wayne C. Booth
1968 *The Rhetoric of fiction*. Chicago, The University of Chicago Press.
- SOUVAGE, Jacques Souvage
1965 *An introduction to the study of the novel*. Gent. E. Storyscientia,
P.V.B.A.

- Percy Lubbock
1947 *The craft of fiction*. New York, Peter Smith, cap. XVII, pp. 251-264.
- Cedomil Goic
1968 *La novela chilena*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Alberto Escobar
1951 "Asedio al cuento y a la novela". *En: Letras Peruanas*. Lima. N° 2.
1972 "Sobre la novela y la crítica". *En: Patio de Letras*, pp. 282-299. 2ª ed., pp. 331-351.
- Julio Ortega
1968 *La contemplación y la fiesta*. Lima, Editorial Universitaria.
- Noé Jitrik
1973 *La novela futura de Macedonio Fernández*. Caracas, E.B.V.C., cf. Apéndice: "Los 'elementos' de la novela", pp. 87-93.
- Henrich Lausberg
1949 *Elemente der literarischen Rhetorik*. München, Max Hueber Verlag.
1966 *Manual de retórica*. Madrid, Gredos.
- Josef Körner
1946 *Einführung in die Poetik*. Frankfurt a. M., Verlag G. Schulte-Bulmke.
- Robert Humphrey
1969 *La corriente de la conciencia en la novela moderna*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

16

- Alberto Escobar
1965 "La serpiente de oro o el río de la vida". *En: Patio de Letras* pp. 180-257.
1972 *Patio de Letras*, 2ª ed., pp. 211-301.

- Levin L. Schücking
1960 *El gusto literario*. México, Fondo de Cultura Económica, caps. I-IV.
- George Lukács
1966 *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Siglo Veinte.
1963 "Los principios ideológicos del vanguardismo". *En: Significación actual del realismo crítico*. México, Era, pp. 18-57.
1953 *Il marxismo e la critica letteraria*. Torino, Einaudi.
*1954 *Beiträge zur Geschichte der Aesthetik*. Berlín, Aufbau-Verlag.
*1955 *Probleme des Realismus*. Berlín, Aufbau-Verlag.
*1970 *Marxismus und Stalinismus*. Muenchen, Rowohlt.
- Enrique Ballón A.
1974 *Vallejo como paradigma (un caso especial de escritura)*. Lima, Instituto Nacional de Cultura, pp. 17-52.
- Robert Escarpit
1970 *Le littéraire et le social*, éléments pour une sociologie de la littérature. Paris.
- *Hans-Wolf Jäger
1970 *Politische Kategorien in Poetik und Rhetorik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart, Texte Metzler 10.
- Walter Binni
1972 *La poética del decadentismo*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- William K. Wimsatt, Jr. y Cleanth Brooks
1957 *Literary Criticism; a short history*. New York, Vintage Books.
- *Werner Krauss
1968 *Grundprobleme der Literaturwissenschaft*. Muenchen, Rowohlt, cf., caps. VI y XI.
- *H. A. Glaser y P. Hahn u. a.
1971 *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften, Grundlagen und Modellanalysen*. Stuttgart, J.B. Metzler, cf., Peter Hahn: "Kunst als Ideologie und Utopie", pp. 151-219.

ALBERTO ESCOBAR

- Luigi Russo
1950 *Problemi di método crítico*. Bari, Laterza.
- Lucien Goldmann
1962 *Investigaciones dialécticas*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, pp. 43-60.
1967 *Para una sociología de la novela*. Madrid, Ciencia Nueva.
1968 *El teatro de Jean Genet*. Caracas, Monte Avila.
1970 "Gènese et structure". En: *Marxisme et sciences humaines*. Paris, Gallimard, pp. 17-30.
*1959 *Le dieu caché*. Paris, Gallimard, pp. 13-114.
* *Neoheliconu*. Acta comparationis literarum universarum. N° 1-2 Budapest, Akadémiai Kiado, The Hague-Paris.
- Mouton
1973 Colloque méthodologique de littérature comparée (17-18 nov. 1971 à Budapest), pp. 115-325.
- Mario Vargas Llosa
1963 *La ciudad y los perros*. Barcelona, Seix Barral.
- Julio Ramón Ribeyro
1969 *Crónica de San Gabriel*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Wilfredo Mesía
1967 *Análisis interpretativo de tres cuentos de Ribeyro*. Ed. mim. Lima. Tesis presentada en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos para optar al grado de Bachiller en Humanidades.
- Alberto Escobar
1973 "La palabra del mudo". En: *Textual*. Lima. N° 9, pp. 90-92.
- René Girard
1963 *Mentira romántica y verdad novelesca*. Caracas, Universidad Central de Venezuela.

LA PARTIDA INCONCLUSA O LA LECTURA LITERARIA
Se terminó de imprimir en el mes de mayo del 2003
en los talleres de Servicio Copias Gráficas S.A. (RUC: 20100699126),
Jr. Jorge Chávez 1059, Telefax: 424-9693, Lima 5, Perú