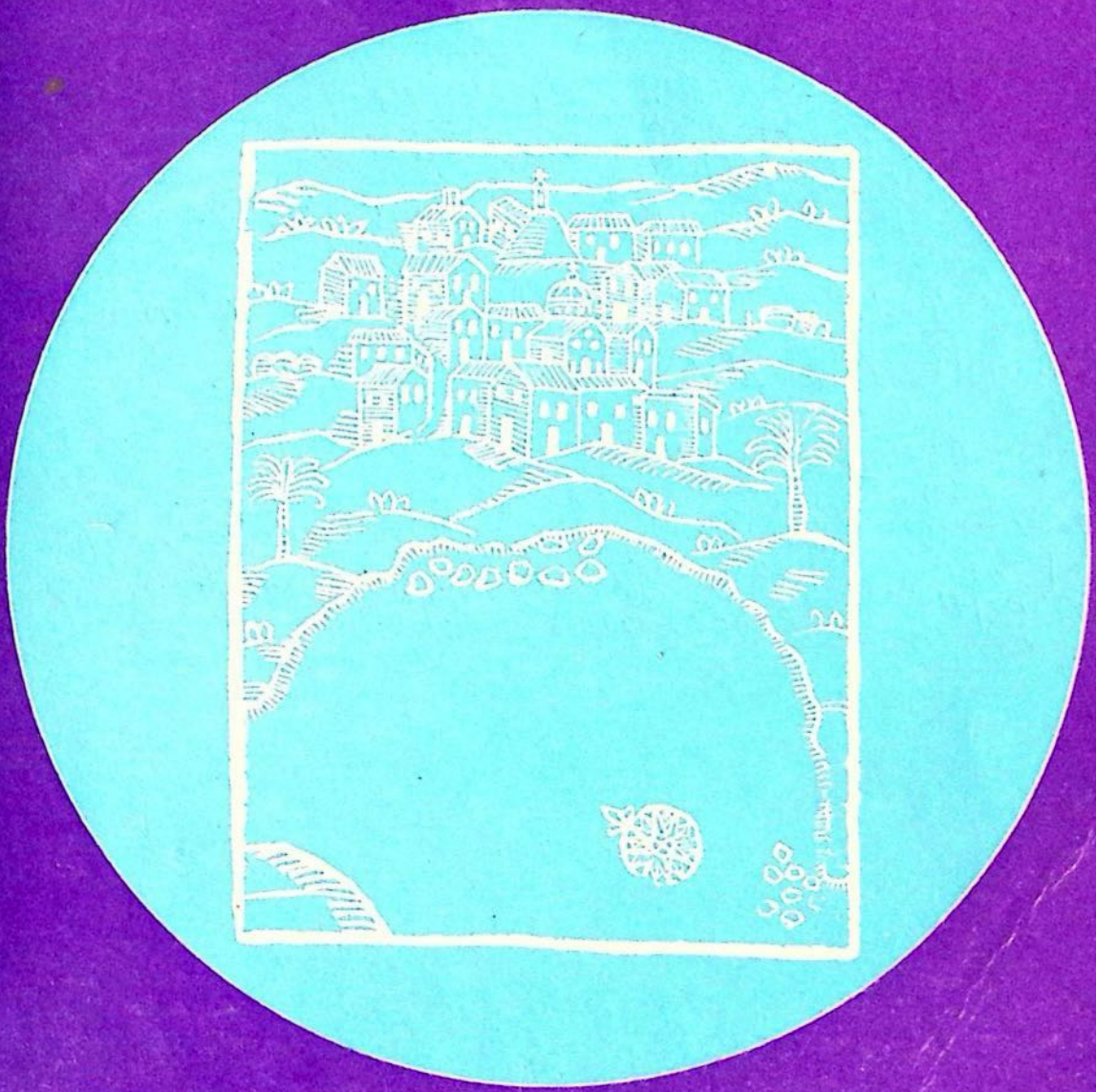
PROBLEMAS DE LITERATURA

REVISTA LATINOAMERICANA DE TEORIA Y CRITICA LITERARIA



AÑO 1 SEPTIEMBRE 1972 N.º 2

PROBLEMAS DE LITERATURA

REVISTA LATINOAMERICANA DE TEORIA Y CRITICA

Año I **Septiembre de 1972** **Número 2**

Se publica en español e inglés dos veces al año: enero y septiembre

Colaboraciones:

Las colaboraciones son solicitadas por la Dirección. Los suscriptores que deseen enviar trabajos para su publicación deben hacerlo a nombre de Prof. Nelson Osorio. Departamento de Literatura. Universidad de Chile. Casilla 34-V. Valparaíso, Chile. No se devuelven los originales.

Suscripciones: Instituciones y Profesores: US$ 10.

Toda correspondencia relacionada con suscripciones debe ser dirigida a nombre de Prof. Helmy F. Giacomán. Latin American Studies Program. Adelphi University. Garden City, New York 11530 (U.S.A.).

PROBLEMAS DE LITERATURA se financia exclusivamente por suscripciones. Las ideas y juicios emitidos en los trabajos son de responsabilidad de los autores y no comprometen necesariamente a los Directores y al Consejo.

PROBLEMAS DE LITERATURA

CONTENIDO

Nelson Osorio - Helmy F. Giacomán

Edición de 2.000 ejemplares.

Editado y distribuido en Chile por Ediciones Universitarias de Valparaíso.
Prensas de la Universidad Católica de Chile.

Diseño de la portada: Jorge Osorio.
Septiembre 1972.

DE LOS DIRECTORES

Cuando decidimos lanzar PROBLEMAS DE LITERATURA, *concebida como una revista dedicada a recoger discusiones y aportes sobre los problemas teóricos de la crítica literaria, sabíamos que intentábamos enfrentar necesidades actuales del desarrollo de nuestra crítica. Pero no nos imaginamos que la respuesta iba a ser tan positiva y la acogida tan auspiciosa. Desde los más distintos y distantes puntos del continente, como también de otras latitudes y ámbitos lingüísticos, diversos estudiosos han recibido con extraordinario interés el primer número y nos han alentado a continuar la empresa que un momento parecía algo utópica.*

Mientras estaba en prensa este número, se realizó en Valparaíso el Segundo Congreso de la Nueva Narrativa Hispanoamericana, auspiciado por el Departamento de Literatura de la Universidad de Chile. La inquietud por proyectar las discusiones hacia el terreno de los fundamentos teóricos de la crítica estaba señalado ya en el temario, y en las ricas discusiones que a distintos niveles se realizaron quedó de manifiesto el hecho que sirvió de base a la fundación de la revista: la búsqueda de renovación del instrumental teórico que lleve al establecimiento de lo que sería una "nueva crítica" en Hispanoamérica. La crítica literaria, entendida como una actividad rigurosa y específica, se proyecta hacia la fundación de un territorio cada vez más definido dentro del campo de las llamadas ciencias del hombre. Día a día se desembaraza de su condición ancilar para convertirse en actividad autónoma (dentro de la autonomía relativa que le permite su condición de disciplina humana); para ello se hacen cada vez más necesarios el diálogo y el intercambio de puntos de vista sobre problemas comunes. Y éste es el objetivo de nuestra revista.

PROBLEMAS DE LITERATURA *no pretende postular una homogeneidad metodológica que el desarrollo actual de las investigaciones no permite; tampoco busca desarrollar una sola y determinada postura teórica. Creemos que se hace cada vez más imperioso el confrontamiento serio y la divulgación objetiva de planteamientos que tengan como medida el ser aportes a una discusión que deseamos fecunda y positiva. Sus páginas quedan abiertas al diálogo entre los críticos, y cada uno de los trabajos que en ella se publican deja abierta la posibilidad de una discusión cuya sola exigencia de-*

ba ser el de contribuir al esclarecimiento científico de los problemas que nos inquietan.

En este sentido, los Directores quieren dejar constancia del valioso apoyo y el aporte de los miembros del Consejo Editorial, a cuya contribución y ayuda se debe en gran parte la favorable acogida que ha tenido esta publicación.

LOS DIRECTORES

PRIMERA PARTE

Antonio Pagés Larraya

NUEVAS DIMENSIONES DEL RELATO

Dos movimientos simultáneos y en muchos aspectos complementarios caracterizan a los análisis más actuales del relato: por un lado se lo considera desde el punto de vista semiológico junto a todos los tipos de narración orales o escritos (leyendas, mitos, fábulas, cuentos folklóricos, tradiciones) y a productos de sistemas de significación no verbales (cine, danzas, sueños, historietas, folletines en imágenes, vitrales, tapices, retablos, secuencias narrativas del texto); en otra dirección, el examen se concentra en las estructuras internas del relato concebido como forma autónoma. Se van constituyendo así paralelamente y por vías distintas una semiología general y una teoría del relato. Sus límites se amplían y se ahondan.

La admisión de que las estructuras narrativas pueden reconocerse fuera de las manifestaciones de sentido que se expresan lingüísticamente, ha producido un ensanchamiento manifiesto de los límites del relato. Los estudios de Umberto Eco [1] sobre la lengua de las tirillas dibujadas [2], los distintos aspectos de la noción de "tipo" [3], la estilística del *Kitsch* o los caracteres del mito en una civilización de novelas, sirven para penetrar la intimidad del relato en los "masa media" y en la literatura de hoy.

[1] *Apocalittici e integrati*, 1964.
[2] "Lectura de Steve Canyon .
[3] "El uso práctico del personaje".

Narratividad y "narratique"

En función de la búsqueda de rasgos caracterizadores ha surgido el concepto de *narratividad*, elaborado lentamente desde los primeros pasos de la actividad estructuralista [4] hasta su complejo desarrollo contemporáneo. La *narratividad* no es sino la aplicación a un campo restringido de la idea de *literaturidad* concebida por Roman Jakobson [5], aunque reduzca mucho su perspectiva inmanentista. Así como la *literaturidad* establece las notas diferenciadoras de la literatura entre los diferentes productos culturales, la narratividad cumple los mismos propósitos en el seno de la propia literatura.

Trátase, pues, de fundar un campo específico dentro de la poética o, por lo menos, de deslindarlo exactamente. Jean Pierre Faye [6] manifiesta este propósito al contraponer implícitamente *poétique* y *narratique*. Faye subtitula su teoría: "Vers une narratique générale".

Hacia una semiótica del relato

Quizá sea A. J. Greimas quien ha avanzado más lúcidamente en el propósito de fundar una semiótica del relato concebida como instancia autónoma dentro de la semiótica general. Al situar a las estructuras de la narración dentro de límites más generales, A. J. Greimas da un paso decisivo hacia la constitución de "una teoría de la narratividad que justificaría y fundaría en derecho el análisis narrativo como un dominio de investigaciones metodológicamente autosuficiente" [7].

Es justo señalar que ya en 1964 había advertido que "junto a las semiologías específicas de la fábula, de la epopeya, de la novela, del teatro, de la farsa, del ballet, del cine, de las historietas, hay cabida para una semiología autónoma del relato" [8]. Por el hecho de situarse dentro de una teoría de todos los lenguajes y de todos los sistemas de significación, la semiótica del relato podrá precisar mejor, en sucesivos avances, sus propios rasgos.

Niveles aparente e inmanente

Distingue A. J. Greimas dos niveles de representación y de análisis en el relato: un nivel *aparente*, donde las distintas manifestaciones diegéticas

[4] Formalistas rusos del grupo "OPOIAZ", teóricos de la escuela de Praga, "New Critics", de Chicago.

[5] *La poesía moderna rusa*, 1921, 11.

[6] "Théorie du récit", *Changes*, v, 1970.

[7] "Elements d'un grammaire narrative", *l'Homme*, 1969, IX, 3, reproducido en *Du sens*, 1970, 157-183.

[8] "Le message narratif", *Comunications*, IV, 1964.

se subordinan a las exigencias del sistema de signos empleado, y un nivel *inmanente*, especie de tronco estructural donde los elementos narrativos se organizan antes de su manifestación. El segundo nivel, el *inmanente*, sería el de la narratividad y allí se ubicarían las investigaciones semióticas. Dentro del nivel aparente se trabajaría en el perfeccionamiento y formalización de modelos narrativos y en una tipología de esos modelos.

El deslinde establecido por Greimas logra una ubicación teórica más clara que la alcanzada por Alan Dundes en su análisis del relato como forma de una gramática narrativa. Es en el proceso de su manifestación donde se va definiendo la correspondencia entre las estructuras narrativas (nivel inmanente) y las estructuras lingüísticas del relato (nivel aparente). Cuando la estructura del relato no es específicamente lingüística, varía el nivel aparente y se altera, por lo tanto, la índole cualitativa de la dialéctica inmanente-aparente. Por eso Christian Metz, cuando plantea las posibilidades de una semiótica del cine, puede referirse a "una gran sintagmática del relato" en el sentido de una dirección horizontal (inmanente y común a toda diégesis), pero nunca a su nivel aparente, aunque éste retenga innumerables préstamos lingüísticos [9].

Los retóricos de Lieja

Los seis teóricos que constituyen un grupo individualizado por la letra *my* griega, integrantes del Centro de Estudios Poéticos de la Universidad de Lieja, han colocado al relato en el nivel más complejo de su *Rhétorique générale* [10]. Si bien admiten que la narración "no puede describirse dentro de las categorías de la gramática", todas las formas de discurso propias del relato se someten a una reducción implícita. Cine, tiras dibujadas, cuentos, son abarcados como discursos y el discurso concebido lingüísticamente. Si bien esto facilita una clasificación ordenada (siempre con la selección *ad hoc* de los textos), no logra superar el salto cualitativo de la significación al significante. Lo más positivo del ensayo del *Grupo "my"* me parece la aplicación del distingo propuesto por Hjelmslev entre forma y sustancia de la expresión y forma y sustancia del contenido. Aunque ciertos esquemas avancen hacia una visión interna del relato, éste no se deja formalizar y refleja en su desborde el error de confundir los límites de la lengua con los límites de la expresión.

"Sujet" y "Fábula"

La diferenciación de niveles establecida por Greimas admite ser relacionada con el sentido distinto que los formalistas rusos daban a *lo enun-*

[9] v. "La grande syntagmatique du film narratif", *Comunications* 8, 1966, y, antes, "Le cinema: Langue ou langage". XIX, C, IV (1964).

[10] Larousse, 1970.

ciado [11] y el proceso de la enunciación, y, ya en el campo más específico del relato, a la *fábula* y al *sujet*.

La *fábula* es la materia prima no variable, corresponde al nivel inmanente; el *sujet* es la manera que asume la fábula. Esta última acaba por constituirse en una abstracción que sólo se manifiesta en el *sujet*, en la estructura narrativa. Una fábula puede así contarse tanto por medio de palabras como de imágenes y de gestos. Un tema admite distintos significantes. En una línea acorde con estas distinciones teóricas, Claude Bremond separa *lo relatado* de *los relatantes* que "no son palabras, imágenes o gestos, sino los acontecimientos, situaciones y conductas significadas por esas palabras, esas imágenes, esos gestos" [12].

Carácter lingüístico del relato

La semiología está marcada por una extrapolación constante de los rasgos propios de la lengua. En el aspecto amplísimo donde se manifiesta la narratividad, a través de distintos sistemas de significación perdura la estructura lingüística y es ésta la que provee los instrumentos y el vocabulario para el análisis [13].

El sistema y el origen de la diégesis son verbales. Jean Pierre Faye observa que la forma de relato llamada en Occidente novela es esencialmente lingüística y deriva de golpe del análisis de la lengua. La semiología del relato está marcada por el método lingüístico y, más específicamente por Sausure, el primero en plantear la posibilidad de una teoría general de los signos. Como advierte Pier Paolo Pasolini respecto al cinematógrafo, sólo la lingüística puede asegurar una investigación científica; por otros caminos se cae en oscuras antologías o en arcaísmos [14]. Este reconocimiento del carácter lingüístico de todo relato a nivel de inmanente, lejos de conducirnos a una verbalización global, permite ahondar en las diferencias específicas de cada medio (nivel aparente).

Función referencial

El relato está ligado a una de las funciones esenciales de la lengua, la que los lingüistas distinguen como función referencial. Referir equivale a narrar. El relato brota de una operación fundamental de la lengua. Faye [14]

[11] "Narrated event", según Jakobson.

[12] "Le message narratif" (lug. cf.).

[13] Yuen Ren Chao trata este deslizamiento en su obra *Lengua y sistemas simbólicos*, 1970, caps. IX y XI.

[14] "La lengua escrita de la acción", en *Ideología y lenguaje cinematográfico*, Roma, 1966; reproducido en *Comunicación*, Madrid, I, 1969, 12-52.

[14] "Théorie du récit".

acierta cuando ve en el libre juego de los procedimientos de la ficción una manera de explorar las infinitas posibilidades de la función referencial. A través de ella el narrador conserva su poder de *gnarus*, "el que sabe". El arte del narrador, observa Roland Barthes, se vincula a la noción de *performance* en N. Chomsky [15].

Al restablecerse el íntimo vínculo entre lengua y relato es posible aceptar las originales concepciones antropológicas de Kenneth Burke y mirar la narración como un constituyente esencial del hombre, ser que no sólo habla, sino que también *refiere*. Barthes, en el artículo que he citado anteriormente, destaca la universalidad, las formas casi infinitas que asume el relato, su carácter "transhistórico y transcultural". Su constante mutación exterior, sus enlaces con situaciones culturales distintas, lo convierten en un rasgo operante y activo del espíritu, no en mera forma ni agregado ornamental.

Narración y acto illocutivo

El relato no sólo enuncia la acción, sino que la crea. Nunca reposa. Marca cualitativamente al hombre y al mundo. Vivimos inmersos en el relato, construyéndolo y realizándonos real o simbólicamente en él.

En función de la diégesis la lengua deja de ser un intermediario y el relato un objeto separado del devenir. El relato es una forma de *ascesis*, una manera de anular la capacidad del vivir. Según surge de una idea original de Marx, rescatada y sutilmente examinada por Jean Pierre Faye, la narración aparece dentro de un proceso de cambio material desatado por la forma. Queda abierta así la perspectiva de establecer conexiones menos extrínsecas que las elaboradas hasta hoy entre el relato, la lengua y las dimensiones sociales y personales.

En el acto de narrar es donde la lengua logra su más alto poder de illocución, su "illocutionary force" en la terminología de J. L. Austin [16]. La illocución se define como un acto que, además de todo lo que importa, la locución produce alguna cosa en el momento de decir (de ahí el prefijo *il*). El relato, por consiguiente, a través del acto illocutivo se vuelve un instrumento que crea nuevas formas, que hace cosas con palabras.

Instancia de mediación

En el estudio de A. J. Greimas que ya he comentado [17], éste concibe dos instancias semióticas fundamentales para el relato: una originante (*ab quo*),

[15] "Introduction a l'analyse structurale des récits", *Comunications*, VIII, 1966 (2 nota 1).

[16] *How to do Things with Words*, 1962, traducción francesa, 1970.

[17] "Elements d'un grammaire narrative".

donde la materia semántica recibe sus primeras significaciones y se conforma como significante, y otra instancia final (*ad quem*), donde la significación se manifiesta a través de distintos lenguajes. Entre ambas instancias hay un vasto espacio donde se sitúan las estructuras semióticas con un estatuto propio (como el relato en sus formas verbales). Greimas llama a ese espacio "instancia de mediación". Por su origen y destino, la narración participa del movimiento que va de la instancia *ab quo* a la instancia *ad quem*, pero solamente se realiza en la instancia de mediación. Es en ella donde cabría considerar las articulaciones complementarias de contenidos y donde se posibilitaría realmente una gramática del relato a la vez general y particular.

Límites internos

El avance sorprendente de los estudios semiológicos permite que la idea del relato se integre en un plano de significaciones muy amplio. Esto no supone un salto en el vacío ni una abdicación de la escritura, pues al mismo tiempo y en función del mismo impulso analítico, la teoría se concentra en los limitantes internos de la diégesis. Los trabajos muy diversos de Todorov, Genette, Bremond, Barthes y otros autores reunidos en el tomo de *Communications* dedicado al *Análisis estructural del relato*[18], tienen entre otros puntos de coincidencia el de aplicarse a una minuciosa, lenta, precavida tarea de deslinde. El trabajo de Gérard Genette se titula significativamente "Frontières du récit".

La acotación prolija de los distintos límites posibles del relato se refleja a su vez, dentro de un incesante juego de correspondencia, en la ampliación de los esquemas semiológicos generales. La lectura de la narración se abre a infinitas lecturas del mundo que enriquecen la comprensión del texto literario.

Los estudios actuales de la narración parten de un enfoque radicalmente distinto al de los análisis empíricos y descriptivos inaugurados en 1921 por Percy Lubbock en un breve libro, *The Craft of Fiction*, cuyo carácter precursor es hoy reconocido. Lejos de la estética y de un sistema simbólico general, Lubbock y sus seguidores se limitaban a una separación de elementos, a tímidas descripciones, sin alcanzar nunca a estructurar modelos ni a mirar los rasgos generales e intrínsecos de la ficción.

Es un fenómeno totalmente contemporáneo, aunque puedan reconocerse antecedentes aislados y lejanos, el de una delimitación estricta del relato. Una revisión aguda y vitalizante de las poéticas clásicas, la utilización de análisis precursores, como los de Vladimir Propp sobre la morfología del cuento folklórico y los de Claude Levi-Strauss sobre la estructura de los

[18] VIII, 1966.

mitos, el aprovechamiento de los estudios lingüísticos a partir de Ferdinand de Sausure, son algunos de los caminos que han abierto posibilidades inspiradoras para los estudios del relato, tanto en sus dimensiones específicas cuanto en su aporte para ambiciosos proyectos. Sólo a partir del lado interno del relato será posible una semiótica autónoma como la propuesta por Greimas o la elaboración de una teoría específica, una "narratique" como la sugerida por Faye.

Hace nada más que diez años, Leslie A. Fiedler[19] subrayaba un hecho extraño: la novela seguía desafiando a las definiciones y a las clasificaciones. Lubbock lo explicaba por la esencia irracional de la novela y la naturaleza de su expresión: *a form without a theory*. Una década ha bastado para que se puedan invertir los términos y hablar incluso de una 'teoría sin una forma', según lo sugiere la invasión del análisis en la íntima trama del relato. La llamada "novela lingüística" coincide con un formidable auge teórico. Desde puntos de vista diversos, pero siempre metodológicamente precavidos, se va acercando al relato, se va precisando su sentido y a la vez su conexión con otras zonas del conocimiento. Todo lo cual se proyecta en una lectura nueva, abierta, plural, y en el surgimiento de horizontes distintos para la escritura, la que alguna vez fue expresión única del relato y aún constituye su centro vital.

[19] *Love and Death in the American Novel.*

plo, se divide la historia de una literatura nacional en secciones de tiempo iguales. Actualmente esta concepción rara vez se declara como tal; sin embargo, está lejos de estar abandonada.

Según la segunda concepción, la periodización es una operación científica que apunta a descubrir las épocas y las etapas que realmente existen en la evolución de la literatura.

Quisiera decir al respecto que los que organizaron este coloquio, sin subestimar la importancia de los objetivos prácticos (en particular didácticos) de la periodización, son partidarios de la segunda de las dos concepciones mencionadas. Y es a ésta que se refieren todas las observaciones que siguen.

¿Qué cualidades debe poseer una periodización así concebida? Una sola, según mi opinión, pero que es absolutamente indispensable: debe ser literaria, es decir que debe estudiar la evolución de la literatura como literatura; o, más concretamente, debe fijar los períodos y descubrir los cambios entre los períodos con la ayuda de criterios única y exclusivamente literarios.

Ahora bien, ¿cómo encontrar esos criterios? Pues bien, un método de investigación eficaz, es decir, un instrumento que sirva verdaderamente para conocer la realidad es siempre una especie de reflejo de esa realidad. En consecuencia, los criterios de periodización no pueden ser encontrados por intuición o por especulación, no pueden ser inventados, sino que deben ser sacados de la literatura misma.

La base de un buen método de periodización será, pues, necesariamente empírica: sólo observando y analizando la evolución literaria real se podrán descubrir los rasgos (los conjuntos o sistemas de rasgos) que constituyen los diversos períodos y los síntomas por los que se manifiestan los cambios de períodos. Y estos rasgos y síntomas, descubiertos de manera empírica, se transformarán, en el método, en criterios.

Desde el punto de vista teórico, el problema parece bastante claro. Pero es bien difícil pasar de la teoría a la práctica, es decir, elaborar una gama o un sistema de criterios concretos. Porque hay que confesar que nuestro conocimiento de la literatura como tal es siempre muy imperfecto y que la ciencia literaria, a pesar de todas las conquistas que ha hecho en el curso de los últimos decenios, está lejos de haber encontrado un sistema de términos y una técnica eficaces, que permitan analizar a fondo y de manera completa las obras literarias. Es por esto que no me atrevo a proponerles una "lista" de criterios. Todo lo que puedo hacer es citar, a título de ejemplo e información, los criterios que he utilizado yo mismo, hace algunos años, para la periodización de la literatura española medieval. Escogí para esto un número muy restringido de criterios: cambio de los "contenidos", cambio de las formas, cambio de los géneros, cambios de la constelación de los géneros. Creo que con la ayuda de esos criterios llegué a resultados que no son totalmente falsos. Naturalmente que sería posible y aún necesario considerar otros criterios, como los cambios de estilo, los cambios en

la manera de reflejar y expresar la realidad, etc. Repito que el problema de la gama de criterios es muy difícil.

Y aún si algún día se lograra resolverlo, si se lograra elaborar un sistema conveniente y eficaz de criterios, no se habrán resuelto todos los problemas relativos al método de periodización. Por lo menos quedará uno, muy grave, que proviene del carácter mismo de los fenómenos literarios: un método de investigación es un instrumento de uso general; ahora bien, los fenómenos literarios, aun cuando tienen un aspecto general, son en principio particulares, singulares, individuales, y es precisamente en esto que consiste su valor específico. Habrá, por consiguiente, entre el método y el objeto estudiado, una tensión que hará la aplicación del método muy difícil y exigirá grandes precauciones por parte del investigador. Este deberá sobre todo tener cuidado de no concebir el método como una norma a la que la realidad está obligada a adaptarse.

Hablemos concretamente: si se logra definir la idea o el concepto "metodológico" de un período, no se podrá erigirlo en modelo abstracto, en esquema, y aplicarlo mecánicamente a cualquier literatura. Si se intentara, por ejemplo, plegar a un modelo abstracto del barroco la literatura francesa y la literatura española, se arriesgaría cometer un gravísimo error.

Hay, pues, una condición *sine qua non:* un método de periodización puede conducir a resultados valederos sólo si el investigador respeta estrictamente la dialéctica de los fenómenos literarios.

Dije que los criterios de periodización deben ser literarios, y estoy convencido que es éste un principio que no admite discusión. Me doy perfectamente cuenta, sin embargo, de que esos criterios sólo bastarán para revelar y describir la evolución literaria; ellos se revelarán insuficientes para explicarla, para descubrir sus fuerzas motrices.

La literatura no existe y no se desarrolla en el vacío. Forma parte de la vida nacional (de la vida de la sociedad humana en general), está ligada a ella por lazos innumerables y recibe impulsos de sus más distintos ámbitos: político, social, intelectual, cultural, etc. Y es precisamente a esos impulsos, a esas fuerzas motrices extraliterarias que habrá que recurrir para explicar su evolución. Al decir esto, no puedo negar la existencia y la importancia de los factores inmanentes, por ejemplo, el de la automatización de los medios de expresión. Pero estoy persuadido de que el papel principal pertenece a las fuerzas motrices extraliterarias. Me apresuro a agregar, sin embargo, que reconociendo que la literatura está determinada por factores extraliterarios no creo que la pueda considerar como un reflejo pasivo, como un simple receptor de impulsos: la literatura es una fuerza activa en la vida de la sociedad humana y hay que estudiarla como tal.

Volviendo otra vez a las fuerzas motrices inmanentes, querría decir que es un problema extremadamente complicado y apenas abordado por los investigadores. Creo que nadie hoy sería capaz de delimitar exactamente el

papel de los factores inmanentes en relación al de los impulsos extraliterarios.

Me parece útil, para terminar este capítulo consagrado a los criterios y a las fuerzas motrices, resumir en algunas palabras mis observaciones y precisar mi punto de vista. Para revelar y describir la evolución literaria, se deben utilizar exclusivamente criterios literarios; para explicarla será necesario recurrir a factores extraliterarios. Es lo que ya dije. Quisiera agregar ahora que me parece importante no confundir los criterios y las fuerzas motrices, es decir, el descubrimiento y la explicación de la evolución literaria. Si se los confundiera, se confundiría en el fondo efectos y causas; ahora bien, no confundir efectos y causas es un principio metodológico que siempre resulta peligroso violar. No obstante, me interesa subrayar que al decir que no hay que confundir descripción y explicación, no quiero decir que haya que separarlas. Sería por otra parte imposible, porque descripción y explicación no son sino dos etapas, o quizás mejor, dos aspectos de una sola operación científica: la periodización.

El último problema de que hablaré es el de la denominación de los períodos. No quiero exagerar su importancia, como a veces se hace, pero creo que no es posible pasarlo por alto.

Los tipos de denominación que aparecen más a menudo en las historias de las literaturas nacionales son los siguientes: según determinados espacios de tiempo ("El siglo XVII"); según el marco histórico ("Entre las dos guerras mundiales"); según las épocas culturales ("El Renacimiento"); según el factor extraliterario determinante ("La Reforma"); según los movimientos literarios ("El Romanticismo"); combinaciones diversas de los tipos anteriores ("Las vanguardias en la lucha contra el fascismo").

Esta enumeración, aunque incompleta, muestra que existe una gran variedad o más bien una gran heterogeneidad de denominaciones. Y en algunos manuales, esta heterogeneidad es verdaderamente desconcertante.

Pero, ¿es necesario o deseable que las denominaciones sean homogéneas? No me atrevería a dar a esta pregunta –dejando aparte los casos en que la heterogeneidad significa confusión o falta de concepción– una respuesta afirmativa, porque una homogeneidad a toda costa, podría ocultar el dinamismo de la evolución literaria (la diversidad de los períodos).

Y aún si se aceptara el principio de la homogeneidad tendría que optarse por una homogeneidad determinada. Pero, ¿cuál? ¿Según los criterios de periodización? ¿Según las fuerzas motrices? Las dos posibilidades me parecen legítimas. Ahora bien, si se decidiera por las denominaciones según los criterios, quizás sería difícil buscar una denominación literaria conveniente para determinadas épocas (la Edad Media, por ejemplo); y si se eligieran las denominaciones según las fuerzas motrices, se tendría que abandonar las denominaciones literarias tradicionales (el realismo, el romanticismo, etc.), lo que sería absurdo.

Es, pues, un problema bastante complicado, pero repito que no quiero

exagerar su importancia. Creo incluso que es el menos importante de todos los problemas relativos a la periodización, y por dos razones.

Por una parte, las denominaciones nunca serán sino etiquetas más o menos convencionales, porque es imposible expresar con una, dos o tres palabras, toda la complejidad de un período; a lo más, se puede aspirar a subrayar su rasgo más destacado.

Por otra parte, no es necesario confundir o identificar periodización y denominación. Y lo que importa es siempre la periodización.

En cuanto a la solución práctica del problema de la denominación, creo que se deberían conservar las denominaciones literarias consagradas por el uso allí donde existen. Y donde no existen, sería ventajoso vincular la literatura, por medio de la denominación, a las otras actividades del grupo social correspondiente, especialmente a su actividad histórica (a condición, naturalmente, de que no haya divergencia entre la evolución histórica y la evolución literaria). Porque si para el historiador de la literatura, se trata de estudiar la literatura como tal, ciertamente no se trata de aislarla de las otras actividades humanas.

Me doy cuenta perfectamente de que no he agotado todos los problemas de la periodización. Ni siquiera mencioné un problema tan importante como el de la calidad de la evolución literaria; me abstuve de hacer la crítica de los métodos de periodización existentes, etc. Pero esto lo he hecho deliberadamente: mi intervención sólo es una especie de introducción a nuestras discusiones y no quería abusar de vuestra paciencia diciendo lugares comunes. Es por esto que me he limitado a los problemas que me parecen más interesantes desde el punto de vista práctico.

Depto. de Filología Románica
Universidad Carolina. Praga.

David Maldavsky

CONSIDERACIONES SOBRE EL NIVEL PRAGMATICO EN TEORIA Y CRITICA LITERARIA

I. *Metateoría de la teoría literaria*

Entre los campos del conocimiento, la teoría literaria posee un status semejante al de la teoría de la comunicación que, sin ser una ciencia autónoma, constituye un conjunto de hipótesis interactuantes que provienen de diversas disciplinas. El conjunto de hipótesis de la teoría literaria puede incluir, según pienso, aportes provenientes de la semiótica, el psicoanálisis, la teoría de la comunicación y el materialismo dialéctico. Todo este cuerpo de hipótesis, propio de campos muy diversos, no puede ser articulado con facilidad. Para efectuar un ensamble entre estas nociones se requiere una compleja red de enunciados auxiliares que funcionen como hipótesis intermedias, como reglas de correspondencia y mediación.

Además, este cuerpo de hipótesis sólo puede ser remitido luego de efectuados estudios concretos de obras literarias que prueben su real utilidad y validez. En el campo de la teoría literaria corremos el riesgo de llevar a cabo ensambles superficiales atraídos por un aparente isomorfismo entre hipótesis de ciencias distintas, con lo cual, en lugar de abrir nuevas posibilidades a la investigación, nos creamos serios obstáculos epistemológicos.

Considero que la articulación del sistema hipotético deductivo de la teoría literaria puede tener como eje organizador los enunciados provenientes del enfoque semiótico. Enfocar a la literatura desde el punto de vista semiótico implica definirla como un acto sémico, es decir, como la trans-

misión de un mensaje desde un emisor a un receptor. Desde este enfoque podemos estudiar a la literatura en tres planos: sintáctico, semántico y pragmático.

En el nivel sintáctico se estudian las relaciones de los signos entre sí; en el nivel semántico se consideran las relaciones entre significantes y significados y en el nivel pragmático se analizan las relaciones entre los usuarios y los signos emitidos y/o recibidos. Estos tres planos de la semiótica, claramente diferenciables desde el punto de vista teórico, se hallan articulados de tal manera que en el estudio concreto de una obra literaria son difícilmente separables. Así, pues, resulta imposible prescindir de alguno y limitar absolutamente la investigación a otro de ellos. En cada uno de estos niveles se encuentran comprometidos los restantes. Un estudio semiótico de la obra literaria parte, pues, del supuesto de que ésta puede ser enfocada de un modo fructífero como un acto sémico complejo mediante el cual un autor (emisor) procura transmitir un mensaje al lector (receptor). Para mostrar la validez de esta afirmación me referiré en este trabajo predominantemente a uno de estos tres niveles de la semiótica, el nivel pragmático, y a aspectos de su estudio en una obra literaria.

En el nivel pragmático se estudian el origen, uso y efecto de los signos en receptor y emisor; dicho de un modo más conciso, aunque quizás no tan riguroso, se ocupa de las relaciones de los usuarios con los signos emitidos y/o recibidos.

En el estudio de una obra literaria éste es seguramente el campo de la semiótica menos trabajado. Ello puede deberse en parte a que, en general, los estudios del nivel pragmático son muy recientes, y en parte a que resulta difícil encontrar cuál es el tipo de datos que en un texto literario permite efectuar inferencias y enunciar hipótesis acerca de la relación entre una obra y sus usuarios, que pueden ser los lectores e inclusive el autor (como otro lector). La presente exposición parte del supuesto que dicho estudio es posible y trata de mostrar algunas de las aperturas que implica dicho enfoque.

Comenzaremos con la relación entre el autor y el lector constituido por este mismo autor.

II. 1. *El nivel pragmático en teoría literaria: la relación autor-lector (autor)*

La base de estos desarrollos es el concepto de que el autor mantiene una doble relación con sus signos, como emisor y como receptor, dado que él es también el primer lector de su propia obra, es decir, el primero en recibir los efectos producidos por los estímulos que él mismo ha emitido. Ambas operaciones (escritura y lectura) pueden llegar a ser prácticamente simultáneas; sin embargo, una y otra son radicalmente distintas, en igual

medida que podemos diferenciar entre acción y percepción de la misma y sus resultados. Tiene particular interés detectar el tipo de interacción existente entre ambas funciones (escribir y leer), porque de ellas surge un tipo específico de regulación de la emisión de los signos, con sucesivas evaluaciones críticas y las correspondientes correcciones.

El escribir aparece, pues, concebido como una actividad en la cual existen sucesivos procesos de retroalimentación positiva y/o negativa, como resultado de los cuales surgirá una obra particular.

En un enfoque muy esquemático, es posible discernir dos situaciones polares en esta relación autor-lector (el propio autor) a través de la obra literaria. Una de estas situaciones se da cuando existe una relación autor-lector motivada por un constante deseo de nuevas verdades y descubrimientos que, en el plano estético, es un anhelo de nuevas plasmaciones que pueden despertar el sentimiento de belleza. La libertad y la apertura al futuro son características básicas de este tipo de relación. En el otro polo nos encontramos con la situación opuesta, es decir, una relación autor-lector en la cual predominan las imposiciones a adherirse a un mismo clisé conceptual (incluso el que se presenta bajo las apariencias de revolucionario), que en el plano estético implica la repetición de un mismo hecho concebido como plenamente logrado en el pasado (generalmente un pasado inmediato). Quizás esta segunda situación constituye una forma de enunciar en los estudios literarios el concepto de trabajo alienado: el autor sucumbe a la necesidad de una seudocreación; es decir, su producción anterior o una producción ajena previa va deshumanizando su propia actividad. Está sometido al pasado (inclusive, a veces, el creado por él mismo) y a un lector, y sacrifica al éxito, sea cual fuere, su capacidad creadora. En tal caso, el uso de los signos no tendrá por objetivo último el logro de una realización estética.

La actividad crítica incluida en la función "lector" (que está implícita en toda producción de una obra literaria) depende del código de valores de un autor, cuyo estudio corresponde al nivel semántico. Cada autor tiene una noción particular de la belleza que trata de llevar a cabo y a partir de la cual juzga críticamente su propia producción.

Es importante tomar en cuenta el hecho de que no pueden inferirse conclusiones acerca de la persona del autor (en su totalidad) a partir de su producción literaria. Un autor tiene una relación distinta como emisor y autorreceptor consigo mismo si es autor (es decir, si está escribiendo literatura) o si está en cualquier otra actividad distinta del escribir. Es decir, la opción por hacer una obra literaria es el origen de una específica relación que el autor como tal y como lector elige tener con sus signos, sobre la base de su código ético y estético. Esta determinación pragmática (el origen de los signos) influye desde la base sobre su código ético y estético, y lleva al lector a generar estímulos específicos de muy diverso tipo en cada contexto. Igualmente, y ya en el campo literario, podemos decir que

la elección de un género influye de una manera más específica sobre el código de ese mismo autor. Así, pues, la noción de belleza en el autor es variable según los contextos: se halla determinada en cierta medida por la base pragmática y, dentro del contexto literario, también el género que elija un autor determinará su relación con el lector que es él mismo frente a su propia producción. En efecto, el código valorativo ético y estético de un autor varía según se enfrente con la redacción de una novela o de un soneto.

Esta determinación de la relación autor-lector (de la propia obra) por parte del género elegido se revierte, determinando a la vez un estilo literario distinto en cada caso. Tal es la razón que explica por qué un autor puede cambiar tanto en su producción al pasar de un género literario a otro.

Un punto de conexión con este tema es el de las instrucciones pragmáticas que son el colorario de la dimensión semántica de la obra, la cual está determinada a su vez, según vimos, por la base pragmática definitoria (el género literario) y, más en la base aún, la opción por hacer una obra literaria. Podemos pensar que las instrucciones pragmáticas consisten en un conjunto de reglas referidas a la plasmación del nivel superficial de una obra literaria. Es decir, las instrucciones pragmáticas incluyen una serie de normas que permiten la generación de un conjunto de palabras específicas y con una interrelación también específica.

Estas instrucciones pragmáticas son el resultado de la elaboración de los valores éticos y estéticos del autor y permiten el pasaje de las nociones abstractas a los observables particulares.

Si pensamos que el autor escribe para plasmar determinado ideal de belleza, suponemos que toda obra tiene, además de un objetivo, un destinatario, configurado éste por el lector crítico capaz de captar el valor estético de la obra, con lo cual aludimos nuevamente a la relación autor-lector.

¿Cómo podemos detectar esta relación autor-lector en una obra literaria? Ello es posible partiendo de un supuesto: la relación autor-lector es isomórfica con la clase abstracta configurada por la relación entre los "personajes". Los mismos pueden no ser realmente personajes, sino objetos, situaciones o inclusive grupos de entidades abstractas.

Desde este punto de vista podemos decir que toda obra ofrece datos para detectar sólo dos clases de "personajes": el personaje de la acción y el que observa críticamente la misma. Estas dos clases representan dos aspectos funcionales del autor (sólo del autor como tal, y no en otros campos) dedicado a la tarea de escribir.

Ahora bien, una obra logra tanto más los objetivos estéticos propuestos cuanto más se da en ella una específica coherencia semántica. Sin embargo, esta coherencia es relativa. El grado de incoherencia semántica se correlaciona con las fallas estéticas de la obra. Este punto tiene que ver con el nivel pragmático porque si hubiera que precisar esta coherencia o incoherencia semántica sería necesario recurrir a la relación autor-lector. Cuando esta relación es armoniosa, ello es indicio de que los valores sustentados por el autor cuando escribe se articulan de alguna manera no contradictoria con los valores sustentados por el autor cuando lee lo que él mismo ha escrito. En tal caso encontramos un proceso (a veces laborioso) de múltiples correcciones que está implícito en la plasmación final de un texto.

Si la relación autor-lector (autor) no es armoniosa, existen distintas posibilidades que van desde la destrucción de lo escrito (en los casos de incoherencia extrema) hasta las correcciones e inclusiones de nuevos materiales, que pueden articularse semánticamente o no con los materiales literarios previos.

Un indicio de incoherencia estética se da cuando observamos la falta de articulación entre los mensajes y los metamensajes o bien entre los mensajes connotativos y los denotativos.

Estos últimos pueden ser indicios de lo que el autor (lector) se siente obligado a decir pero no logra transmitir; en cambio los mensajes connotativos son el indicio de lo que el autor logra decir (a veces a pesar de las imposiciones a las que intenta someterse) según su real disposición, obstruida, en otros pasajes de la obra, por un código ético y estético que sustenta como lector de sus propios textos. Cuando existe tal incoherencia, sus efectos se hacen sentir inclusive en el nivel sintáctico, ya que "autor" y "lector" poseen códigos éticos y estéticos diferentes a partir de los cuales surgen instrucciones pragmáticas igualmente divergentes referidas a la generación de las clases de palabras y de nexos entre ellas.

Una forma habitual de expresión de esta incoherencia consiste en una oscilación específica en la producción del autor: tras una serie de obras estéticamente logradas, surge otra de menor nivel estético y en la cual se esfuerza por responer a los lineamientos de un "credo" determinado. Lo que quizás no siempre esté claro es que también la primera serie de obras sigue un "credo" determinado, pero en el cual armonizan la función ejecutiva y la crítica del autor; en cambio, en esta segunda serie, la función ejecutiva queda subordinada a la crítica.

II. 2. *Un enfoque pragmático de la narrativa de Borges*

Quisiera pasar ahora del nivel de la teoría al de la crítica literaria puesto que, según creo, sólo la estrecha articulación de ambos puede favorecer su mutuo desarrollo.

Para ejemplificar sólo algunas de las ideas expuestas en el curso de este trabajo voy a estudiar la obra narrativa (y sólo la narrativa) de Jorge Luis Borges.

El nivel pragmático de base, que determina a su vez el código ético y estético que rige la relación del emisor y el receptor (ambos representados aquí por el autor) con los signos, está dado por la elección del autor por

realizar una obra literaria y, dentro de este contexto, la elección por realizar una obra narrativa.

Estas elecciones, al influir sobre el código valorativo personal del autor, implican que, en un nivel semántico, tendrá una serie de definiciones operacionales inconscientes referidas al significado y sentido de la realidad en que está incluido y de la naturaleza del escribir.

En un nivel semántico podríamos decir que en esta literatura encontramos una polaridad básica dada por dos universos: 1. un universo de los compromisos vitales, de la participación emocional, y 2. un universo de las ideas abstractas, intemporales, de la no participación vital. El universo vital es a su vez una expresión recursiva de las ideas abstractas, correspondientes al otro universo, las cuales están organizadas a la manera de una trama (modelo) inmutable. Es decir, todo objeto concreto es sólo un indicio fenoménico de una idea que lo trasciende y que rige su evolución particular. Dentro de esta bipolaridad de universos, el hombre, por su condición racional, tiene una disposición que lo lleva a captar la lógica del caos en una vida y una realidad cambiantes. La finalidad de esta tendencia es el dominio de lo que lo rodea y sobre todo del propio destino.

De esta manera, en la narrativa de Borges la realidad posee para el hombre un doble significado: 1. es un conjunto de tentaciones vitales, que en el fondo llevan al hombre a conductas que son meras repeticiones que no reconoce como tales, salvo alguna circunstancia especial; 2. es un conjunto de indicios para develar incógnitas que trascienden a la vida como tal.

Cuando el hombre sucumbe a las tentaciones de un compromiso vital, renuncia a develar el enigma de su destino y simultáneamente se hunde en un caos que lo arrastra. Tiene la ilusión de un conocimiento que no es tal y finalmente descubre que, cuando él creía que iba a ser dueño de su destino gracias a sus posesiones cognitivas, ha ocurrido lo contrario: ha sido víctima de un destino desconocido y se ha convertido en objeto del conocimiento ajeno, instrumentado a su vez por otra persona para develar alguna incógnita y dominar su propio destino. Esta otra persona, con su actitud, representa a su vez a la idea abstracta, que se transforma en equivalente del destino. El hombre pasa, pues, de develador de incógnitas a simple dato de una incógnita que otro puede llegar a develar.

Según la narrativa borgiana, la verdadera actitud moral es la lucha por develar incógnitas. Esto es equivalente a ser dueño del propio destino, en abierta rebeldía con la idea que debe regirlo. Como todo intento de compromiso vital significa perderse en el caos del mundo, ser dueño del propio destino es equivalente a permanecer inmóvil, sin participar, en la observación de un transcurrir vital que entonces posee una coherencia. De este modo el observador se funde con la trama abstracta, es idéntico a ella al despojarse de todo compromiso vital. Este es el ideal al que aspiran los hombres que tratan de develar incógnitas. Junto a ellos están otros que se convierten en expresión, en dato para la develación de esa incógnita. Si

tuviéramos que dividir desde el punto de vista ético entre lo valorado y lo no valorado en esta narrativa, podríamos decir que mientras el "bien" está constituido por la primera conducta, el "mal" lo está por la segunda.

Sobre la base de este código valorativo podemos entender la relación que Borges, como autor, tiene con sus signos, en especial el objetivo de su actividad de escritor. Para Borges el papel de escritor consiste en ser un develador de incógnitas; sin embargo se vuelve, a pesar de sí mismo, una expresión recursiva más de la trama abstracta. Esto implica que un escritor no puede no participar. En este drama encontramos la base de la peculiar tensión de la narrativa borgiana.

Como develador de incógnitas el escritor tiende a despojar a la realidad (y a sí mismo) de los falsos sentidos originados en supuestas oposiciones polares, y en cambio las convierte en el indicio de problemas abstractos. Para ello el escritor posee diversos recursos estilísticos, todos los cuales tienen como fin privar a la realidad de aquello que la vuelve un compromiso vital (por ejemplo, en cuanto a los adjetivos, esto se expresa a veces por el agregado de un prefijo "in" o de un modificador directo adverbial de carácter negativo). Vemos aquí cómo a partir del nivel semántico de las estructuras profundas latentes, determinadas a su vez por la elección que hizo Borges de escribir una obra literaria, se generan las instrucciones pragmáticas que dan origen al nivel superficial que nosotros, como lectores, percibimos.

II. 3. *Un enfoque pragmático de* Hijo de hombre, *de Augusto Roa Bastos*

Veamos ahora un ejemplo de la falta de articulación de las organizaciones semánticas que da como resultado una falla parcial en el plano estético de una novela, *Hijo de hombre*, de A. Roa Bastos, por quien, por otro lado, tengo un profundo respeto y aprecio y cuyos cinco primeros cuentos de *Moriencia*, un libro posterior, me parecieron un real logro estético.

Comenzaré por tratar de mostrar esquemáticamente el conjunto de valores que subyacen a *Hijo de hombre*.

Si bien esta novela presenta cierta heterogeneidad que hace algo difícil la investigación, considero que es posible encontrar en el texto una polaridad fundamental dentro del universo semántico. Uno de los polos está dado por los objetos de la naturaleza, y el otro, por el de los objetos artificiales que reemplazan a los primeros. Los personajes pasan de uno a otro polo en este universo semántico, y estos pasajes constituyen la síntesis de las múltiples historias narradas en la novela.

El pasaje del polo de los objetos naturales al de los objetos artificiales (reemplazantes de los primeros) puede ser considerado como un pecado, término que en la narrativa de Roa Bastos no tiene un sentido religioso. En cambio, el pasaje del mundo del artificio al de los objetos naturales

puede ser considerado como una expiación redentora, término que tampoco posee en este contexto una connotación religiosa.

Pero los distintos personajes de esta narrativa no son sólo personas que han "caído" en la culpa o bien que lograron redimirse tras la expiación y permanecen en tal estado de redención, unos y otros estáticos, sino que la mayor parte de ellos posee una función activa, pecadora o redentora según los casos.

Otros personajes no sufren el pasaje de uno a otro polo del universo semántico, sino que se mantienen establemente en uno u otro de ellos (el redentor o el pecaminoso). Pero si bien estos personajes polarizan concretamente las tensiones semánticas de la obra, ésta se nutre y dinamiza especialmente gracias a los vaivenes de los restantes personajes, que tienen una historia fluctuante, a veces trunca en su evolución.

Todos los personajes deben optar permanentemente entre dos polos: el de los objetos naturales y el de los objetos artificiales sustitutos de aquél. La opción por uno u otro es lo que define la función culpable o redentora del personaje. Mediante esta elección transmuta el sentido de lo que lo rodea. Así, pues, podríamos decir que los culpables son aquellos que desnaturalizan el sentido de los objetos del universo de la naturaleza, comenzando por desnaturalizarse ellos mismos. En cambio, los redentores son los que: 1. naturalizan los objetos del mundo del artificio; 2. utilizan naturalmente lo natural, o bien, 3. renaturalizan lo desnaturalizado.

Ahora bien, para considerar la ruptura de la cohesión semántica, sus efectos sintácticos y sobre sus correlatos pragmáticos en *Hijo de hombre* es util estudiar la organización general de la novela, la que le da un sentido global y la relación principio-final, que también contribuye a ello.

La cohesión general de la obra se da en el relato de Miguel Vera, a través de narraciones autobiográficas o referidas a terceros. Dejando a un lado diferentes disloques semánticos de menor importancia, desearía enfocar el principal. Miguel Vera no alcanza él mismo la cohesión y la dimensión significativa de un personaje. Las consecuencias de esto son importantes: siendo él quien debería dar cohesión a la obra, al carecer de una organización que se exprese a través de un conflicto o una serie de ellos, al carecer de un conjunto de contradicciones que le dé sentido como personaje, entonces toda la estructura general de la obra en el nivel semántico resulta endeble, y ello a pesar de la coherencia de algunos de sus capítulos, como la casi totalidad del capítulo I o del VIII.

Esta es una objeción seria y debe ser sustentada de alguna manera. Si tratamos de detectar la escala de valores del personaje, debemos considerar como datos no los valores que pregona sino los que expresa poseer a través de sus conductas concretas.

En el capítulo I y en el VIII, por ejemplo, así como en numerosos fragmentos de otros capítulos, Vera aparece como un personaje comprometido con lo que narra, sustentando los valores de los redentores. Es entonces

cuando la obra alcanza su mejor momento estético. En otros momentos, en cambio, aparece como un culpable (ingiere bebidas alcohólicas en lugar de agua, y como resultado de ello traiciona). Sin embargo, la admisión de la culpa y la lucha por expiarla no se convierten en su tema en la novela. Cuando Miguel Vera muestra deseos de expiar algo, esto es cierto denotativamente, pero no en forma connotativa: se admite culpable con las palabras, pero no actúa como tal.

Así, pues, la oposición pecadores-redentores aparece narrada por un integrante de dicho drama que, sin embargo, por momentos no puede ser reconocido connotativamente en su papel de tal. Se podría decir que el personaje está deficientemente dibujado. Ni siquiera parece un personaje estéticamente amorfo. En algunos fragmentos de la obra se realizan intentos de resolver esta dificultad, pero sin éxito, porque se dan en nivel denotativo y no connotativo.

El final de la obra es la expresión del fracaso del intento de cohesión en el nivel semántico: queda resuelto a través de un personaje que es ajeno al drama central, es ajeno a la tensión semántica de la obra, e inclusive a su narración más superficial: Rosa Monzón. Así pues, lo que había comenzado como una evocación comprometida que un personaje (Miguel Vera) hace de otro que se ha redimido (Macario Francia), tiene un cierre completamente extraño a la polaridad redimidos-no redimidos, e inclusive a la inversión de esta escala de valores.

Esta ruptura del nivel semántico puede explicarse como resultado de una doble organización semántica y pragmática. Por un lado, el autor tiene por objetivo generar un conjunto de palabras de un modo determinado y que expresen valores específicos; por otro lado, todo ello aparece como un instrumento, como algo extraño, como una cosa (la "literatura") realizada según normas particulares. Ello explica el doble estilo en la obra, equivalente a una doble mirada desde dos tipos distintos de lector: el que armoniza con las propias necesidades de escribir y el que las considera algo extraño, que puede desnaturalizar a su voluntad.

En este segundo caso, vemos que lo que constituye el conflicto organizador de la novela no queda totalmente expresado en el nivel estético, sino que es la obra literaria en sí la que queda sometida al conflicto. De esta manera la elaboración estética da paso al fracaso estético, cada vez que predomina el segundo tipo de función "lector".

Esto permite explicar el tipo de disloque que se da a nivel de la sintaxis. En efecto, cuando predomina esta segunda lectura, las instrucciones pragmáticas pueden implicar el "hacer literatura" recurriendo a una distorsión de lo natural. Entre los indicios de esta actitud aparece el guaraní, como en otros autores el "color local". No es que considere al guaraní un idioma carente de posibilidades literarias sino que pienso que desborda los límites de esta novela escrita en castellano.

La contraposición castellano-guaraní en esta obra es, según pienso, uno de los indicios más claros de la contradicción semántica y pragmática. Cuando esta contradicción no se da, como ocurre en los cinco primeros cuentos de *Moriencia*, escrita por el mismo autor diez años después, el guaraní aparece como un idioma implícito, a cuya matriz sintáctica recurre para organizar su estilo en castellano. Vemos cómo en este caso guaraní y castellano no están en contradicción sino que alcanzan una real armonía estética.

Pasaré ahora a referirme a otro tema concerniente al nivel pragmático en teoría literaria: la relación autor-lector cuando éste es una persona distinta del autor.

III. 1. *El nivel pragmático en teoría literaria: la relación autor-lector externo*

Otro punto conectado con el nivel pragmático es el referido a la relación autor-obra-lector, pero considerando al lector ya no como función del autor sino como persona independiente.

Los datos para este tipo de estudio (es decir, la relación autor-lector externo) son aún difíciles de sistematizar, pero sí es posible detectar los tipos de lector que tiende a seleccionar cada obra, o bien los tipos de actitudes que cada obra tiende a generar en los probables lectores. En este sentido puede afirmarse que toda obra, además de trasmisora de determinados mensajes, es a la vez vehículo de una serie de inducciones de actitudes en el lector, es decir, intenta promover en él determinadas disposiciones de clases de respuestas, al mismo tiempo que descarta otras.

¿Cómo podemos detectar el tipo de inducciones que cada autor (a través de su obra) intenta con su hipotético lector? Los datos para hacer inferencias en este sentido son los mismos que permiten deducir la relación autor-lector cuando éste es el mismo autor. Es decir, los datos de esta relación se encuentran en las vinculaciones observables entre objetos o entre personajes o entre entidades abstractas, etc., o bien entre objetos y personajes o algún otro tipo de combinación. La selección y combinación de los signos iniciales de una obra (incluido el título) pueden ser especialmente significativas.

En términos abstractos podemos decir que una obra literaria puede generar dos clases de disposiciones en el lector: 1. la que consiste en valorar la obra según el mismo código ético del autor como tal; 2. la que consiste en valorar la obra trascendiendo este código, desde una perspectiva en la cual también se valore dicho código.

La primera posibilidad, a su vez, se subdivide en dos, dado que en el código ético del autor existen dos polos, uno valorado y otro que cae bajo la denominación de negativo. Por ejemplo, la narrativa de Borges tiende

a generar una disposición a la actitud intelectual, sin compromiso vital, en el lector. Confrontando los títulos de los cuentos o bien el comienzo de éstos podemos ver cómo el autor procura crear esta disposición a veces con alusiones a datos referidos a determinada civilización, etc., al mismo tiempo que descarta otras disposiciones posibles. Esta actitud intelectual sería lo valorado. Pero también su obra puede despertar una actitud opuesta, es decir, el desarrollo de una disposición al compromiso vital, emocional, denigrada en la obra como mero dato para una investigación abstracta. Las personas en quienes tiende a generar esta segunda actitud (la denigrada), suelen reaccionar "desde" esa misma actitud denigrando a su vez a la obra que los denigra, en un circuito cerrado. Esta actitud la podemos detectar a través de la lectura de algunos trabajos que atacan la ideología implícita en la narrativa de Borges, sin enfocarla como hecho también estético.

En cuanto a la segunda posibilidad, consiste en valorar este código ético de la narrativa borgiana como algo inherente a la obra y a partir del cual se organiza esta obra, pero sin que el lector se comprometa para valorar dicha producción literaria desde ese código. Esta última actitud es la que debería mantener sobre las demás un buen crítico literario o cualquier lector en función de crítico.

Ahora bien, hasta aquí me he referido a la actitud que cada obra tiende a generar en el lector externo. Pero debemos tomar en cuenta que una cosa es lo que un autor procura involuntariamente inducir y otra cosa es la consecuencia real en el lector, que resulta imprevisible; éste posee, a su vez, sus propios códigos éticos y estéticos, que pueden: a) superponerse con los del autor; b) ser distintos de los del autor (en cuyo caso es muy probable que sólo entienda muy parcialmente al autor; ésta es la base principal de los malos entendidos); o bien c) trascender los códigos del autor y procurar comprender (y gozar) el mensaje del autor.

Así, pues, el autor puede inducir al lector hacia determinado conjunto de actitudes que son las mismas que él asume, como lector, frente a su obra.

El lector, a su vez, por el mero hecho de optar por leer literatura (y, en un plano ya más específico, al optar por leer una obra de un género determinado), adopta un código ético y estético específico a partir del cual juzgará la obra en cuestión.

III. 2. *Un enfoque pragmático de la narratica de Roberto Arlt*

Veamos muy brevemente un ejemplo de intento de introducción de la actitud del lector por el autor a través de la obra. Recurriré para ello a los cuentos de Roberto Arlt.

A través de varios comienzos puede verse una búsqueda activa, por parte del autor, de la creación de la curiosidad en el lector. Ello se observa

al estudiar algunas relaciones entre personajes. El término "encurioseado", utilizado en distintos momentos por Arlt para aludir a estas relaciones, es definitorio. El personaje se siente atraído por lo que oye y ve en el otro, que es a la vez lo que percibe y hace percibir a otro de sí mismo. Es notable la frecuencia con que aparece en las obras de Arlt el término "curioso" o alguno similar que incluye "asombrado", "estupefacto", etcétera, y sus derivados y que corresponden a una actitud frente a lo percibido.

En este contexto no se trata de una curiosidad cualquiera, puesto que los elementos mediante los cuales se procura despertarla son muy específicos. Corresponden a la atracción algo truculenta y malsana que surge por percibir en otros (o en uno mismo) conductas gratuitamente destructivas o aspectos deformes en la personalidad.

Los personajes tratan de despertar este tipo de curiosidad en sus interlocutores, a través de una franqueza acerca de sí mismos que se vuelve una conducta auto y heteroagresiva, auto y heterohumillante.

Llevadas estas consideraciones al plano de la relación autor-lector, podemos decir que una de las imágenes del lector implícita en la narrativa de Arlt es la de una persona que, al percibir la obra, se percibe a sí misma como desnudada brutalmente en las propias vilezas y mezquindades. Es un lector que en cierta medida lee con rechazo y atracción y para el cual se escribe también del mismo modo.

La contrapartida de esta conducta perceptiva buscada en el lector es la conducta emisora del autor que tiene una connotación específica, la traición, el ataque secreto bruscamente expuesto como modo de agresión, a través de la "verdad".

El cinismo, tan evidente en algunas obras de Arlt, es otra expresión de esa actitud del autor con respecto al lector; en el modo de presentar las situaciones hay implícito un ataque basado en el significado doble y contradictorio de lo relatado, doble sentido que incluye una agresión recíproca de un sentido al otro. Esta agresión se introduce como tal en el lector, y si éste toma partido por uno u otro de tales sentidos, corre el riesgo de transformarse en víctima y victimario de la lectura, del autor y de sí mismo.

Al enfocar la situación desde la perspectiva del agresor, el autor intenta que nos identifiquemos con él, recurriendo a un elemento, el sufrimiento, que tiende a despertar empatía; al mismo tiempo este agresor desarrolla una serie de conductas consistentes en planes secretos de venganza y reivindicación, que lleva a cabo con una actitud cruel, desprovista de empatía. Este doble sentido contradictorio, por el cual se siente simpatía y rechazo por un personaje, es asimilado por el lector como una situación tensa y que a la vez origina tensiones en él mismo. De este modo, tras la reacción de "asombro" o de "estupefacción" producida en el lector, éste puede convertirse en víctima de una actitud "traidora" o "cínica". Así, pues, apenas el lector toma partido a favor o en contra de uno de los personajes, adopta una de las dos posiciones inducidas por el autor y distorsiona simultáneamente el sentido de la obra. La única forma de resolver esta contradicción consiste en asumir, desde otra perspectiva, una actitud metacomunicativa, detectando (pero sin incluirse en ninguna de ellas) las dos posiciones polares que esta narrativa tiende a generar en el lector como una parte de la condición estética-literaria. Tal es la única posibilidad para gozar realmente de una obra y aprehender su sentido implícito.

IV. *Otras aperturas*

Es evidente que este apretado intento de enfocar teoría y crítica literaria desde el punto de vista pragmático no ha hecho más que tocar algunos puntos. Otros, como ser la influencia que el lector externo tiene sobre la producción de un autor, están más estudiados, en especial cuando se analiza la influencia sobre un autor del contexto socioeconómico y político en que está inserto. Pero no querría dejar de mencionar un otro problema. Se refiere a un supuesto básico en pragmática de la comunicación humana: el de que, en un contexto dado, es imposible no comunicar. Llevado esto al plano de la literatura, podemos decir que una vez que un autor ha comenzado a escribir una obra, inevitablemente habrá de comunicar con ella un mensaje. El intento de negación de este supuesto es quizá una de las explicaciones de ciertos casos de extraña e inesperada esterilidad en autores que prometían una notable producción literaria.

Para finalizar apuntaré una hipótesis: considero que toda obra tiene un universal pragmático. Es decir, en cualquier obra podemos suponer una finalidad básica del autor. Esta consiste siempre en tratar de organizar (al expresarla) una cierta coherencia en su mundo; es decir, en procurar superar las situaciones del caos y el sin sentido vitales.

Bibliografía

Barrenechea, A. M.: *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*, Paidós, Buenos Aires, 1967.

Barthes, R.: "Introducción al análisis estructural de los relatos", en *Análisis estructural del relato*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

Barthes, R.: "La semiología", en *La Semiología*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.

Belic, O.: "La obra literaria como estructura", *Problemas de literatura*, I, 1. 1972.

Chomsky, N.: *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Aguilar, Madrid, 1968.

Freud, S.: "The Ego and the Id", *Standard Edition*, Hogarth Press, Londres, XIX.

GREIMAS, A. J.: *Sémantique structurale*, Larousse, París, 1966.

LIBERMAN, D.: *Lingüística, interacción comunicativa y proceso psicoanalítico*, Galerna, Buenos Aires, 1971.

LIENDO, E. C.: "La estrategia del narcisismo. Su doble trampa y su doble coartada en la comunicación psicoanalítica", *Rev. de Psicoanálisis*, XXVIII, 2, 1971.

MALDAVSKY, D.: *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt. Algunas contribuciones de las ciencias humanas a la comprensión de la literatura*, Escuela, Buenos Aires, 1968.

"Un enfoque semiótico de la narrativa de J. L. Borges", *Nueva Narrativa Hispanoamericana*. En prensa.

——— "Un enfoque semiótico de la narrativa de Roa Bastos: *Hijo de hombre*", *Humboldt*. En prensa.

——— "Las opciones y el azar en el universo narrativo de Bioy Casares. Un enfoque sintáctico", *Nueva Narrativa Hispanoamericana*. En prensa.

——— "Contribuciones al estudio del nivel semántico en teoría y crítica literaria". Inédito.

——— "Autocrítica. Reportaje a Augusto Roa Bastos", *Los Libros*, 12. 1970.

MARX, C.: *El capital*, FCE, México, 1959.

MORRIS, C.: *Signos, lenguaje y conducta*, Losada, Buenos Aires, 1962.

MUKAROVSKY, J.: "El arte como hecho semiológico", *Problemas de literatura*, I, 1. 1972.

POPPER, K. R.: *La lógica de la investigación científica*, Tecnos, Madrid, 1962.

PRIETO, L. J.: "Lengua y connotación", en *Lenguaje y comunicación social*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1969.

RUESCH, J. y BATESON, G.: *Comunicación, La matriz social de la psiquiatría*, Paidós, Buenos Aires, 1965.

TINIANOV, J. y JAKOBSON, R.: "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos", en T. Todorov (compil.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Signos, Buenos Aires, 1970.

TODOROV, T.: *Literatura y significación*, Planeta, Barcelona, 1971.

——— "Las categorías del relato literario", *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, 1970.

WATZLAWICK, P., BEAVIN, J. H. y JACKSON, D. D.: *Teoría de la comunicación humana*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1971.

SEGUNDA PARTE

David Lagmanovich

ESTRUCTURA DE UN POEMA DE GUTIERREZ NAJERA: "NON OMNIS MORIAR"

Una de las composiciones más justamente conocidas y citadas del poeta mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895) es su oda "Non omnis moriar", de 1893[1].

NON OMNIS MORIAR

1 ¡No moriré del todo, amiga mía!
De mi ondulante espíritu disperso,
algo en la urna diáfana del verso,
piadosa guardará la poesía.

2 ¡No moriré del todo! Cuando herido
caiga a los golpes del dolor humano,
ligera tú, del campo entenebrido
levantarás al moribundo hermano.

3 Tal vez entonces por la boca inerme
que muda aspira la infinita calma,
oigas la voz de todo lo que duerme
¡con los ojos abiertos en mi alma!

[1] Fuente: Manuel Gutiérrez Nájera, *Poesías completas*, edición y prólogo de Francisco González Guerrero. México, Editorial Porrúa, 1953. 2 vols. Nuestro texto está en el Tomo II, págs. 301-302.

4 Hondos recuerdos de fugaces días,
ternezas tristes que suspiran solas;
pálidas, enfermizas alegrías
sollozando al compás de las violas...

5 Todo lo que medroso oculta el hombre
se escapará, vibrante, del poeta,
en áureo ritmo de oración secreta
que invoque en cada cláusula tu nombre.

6 Y acaso adviertas que de modo extraño
suenan mis versos en tu oído atento,
y en el cristal, que con mi soplo empaño,
mires aparecer mi pensamiento.

7 Al ver entonces lo que yo soñaba,
dirás de mi errabunda poesía:
era triste, vulgar lo que cantaba...
¡mas, qué canción tan bella la que oía!

8 Y porque alzo en tu recuerdo notas
del coro universal, vívido y almo;
y porque brillan lágrimas ignotas
en el amargo cáliz de mi salmo;

9 porque existe la Santa Poesía
y en ella irradias tú, mientras disperso
átomo de mi ser esconda el verso,
¡no moriré del todo, amiga mía! [2]

El poema pertenece a un momento especial dentro de la producción poética de Gutiérrez Nájera: el de sus 'Odas breves' [3], especie de remanso clasicista en una producción que había oscilado entre una bien sedimentada estética romántica y algunas brillantes anticipaciones modernistas [4].

[2] Para facilitar las referencias que se harán más adelante, hemos optado por numerar consecutivamente las estrofas, no los versos, e identificar estos últimos, dentro de cada cuarteta, con letras minúsculas.

[3] Las "Odas breves", en la edición de González Guerrero, que seguimos, incluyen las siguientes composiciones: "A Hidalgo"; "A un amigo"; ["¿A quién la palma de hermosura toca...?"]; "A Lydia"; "A Kamer"; ["Jamás la forma que el poeta admira"]; "A una tímida"; "Parad el vuelo, taciturnas horas" (1890); "Ultima necat"; "A un triste"; "A una artista"; "A Lydia" (la composición que comienza "Lydia: de tus encantos juveniles"; la anterior del mismo título comienza "¿A cuántos engañaron tus promesas...?"); "A Dyonisos"; "¡Bacante!"; "Non omnis moriar".

[4] "Llama la atención, desde la lectura de los primeros capítulos y hasta el final de la obra [el tomo I de las *Obras* de M. G. N., de crítica literaria, publicado en la *Nueva Biblioteca Mexicana de la* UNAM], la permanencia de su idealismo platónico, un sedimento romántico siempre presente y la estructuración de un programa modernista, que no es un simple esbozo sino el resultado de una consciente y sólida progresión literaria', opina Julieta Quebleen, "Las ideas generales sobre arte en Manuel Gutiérrez Nájera", *Universidad* (Santa Fe, Argentina), núm. 59 (1964), págs. 271-284.

La crítica no ha sido unánime con respecto al valor de estas composiciones, como lo muestran estas palabras de Rufino Blanco Fombona [5]:

> En los últimos años Gutiérrez Nájera se entretuvo en componer a la manera clásica, semihoraciana, aquellas "Odas breves" que Justo Sierra compara con ánforas del Cerámico. A mí me gustan poco. En algunas, no obstante, se advierte el ala del águila y se oye el trinar del zenzontle.

Las palabras de Justo Sierra citadas en la opinión precedente son, sin duda, las que siguen [6]:

> La distinción, el primor, la elegancia del estilo, no son más que manifestaciones de la gracia nativa del hombre, que es la cualidad que mejor prepara a la educación del gusto, esa otra facultad indefinible compuesta de equilibrio, de proporción y de armonía. El buen gusto del *Duque* era supremo; sus *Odas breves*, verdaderas ánforas del Cerámico, lo demuestran bien; cuantos conocimos a Manuel sabemos que podía producir indefinidamente esos ejemplares de arte inmaculado; esas joyas, dignas algunas de la *Antología*, eran juegos para él.

Esas diferencias de opinión, con todo, no son fundamentales, toda vez que el papel fundamental de Gutiérrez Nájera en el desarrollo del modernismo hispanoamericano está hoy más que aceptado por la crítica [7]. Nuestras páginas procurarán analizar el poema desde el punto de vista de su estructura, con la ambición de destacar algo de lo que contribuye a su efecto unitario y, en consecuencia, a su perdurabilidad. Como paso todavía previo, sin embargo, convendrá intentar un breve resumen temático.

El fondo de la obra es, naturalmente, de puro abolengo horaciano, como que se refiere al tema —tan caro al poeta latino— de la supervivencia personal a través de la obra de arte. La oda de Gutiérrez Nájera se ciñe con naturalidad a esta idea, que expone a un *tú femenino* ("amiga mía"), no sabemos si presente o no ("porque alzo en tu recuerdo notas"). El poeta afirma que no morirá del todo porque, después de la muerte física, quedará algo de su espíritu "en la urna diáfana del verso"; en suma, no morirá del todo porque es poeta. La muerte (que sobreviene a consecuencia de "los golpes del dolor humano") permite absorber "la infinita cal-

[5] En la pág. 28 de su edición: M. G. N., *Sus mejores poesías: elegías, odas breves, otros poemas...; con una apreciación de Gutiérrez Nájera por R. Blanco Fombona*, Madrid, Editorial-América, [1926]. Es probablemente la reimpresión de una edición de 1916.

[6] Reproducidas en la edición de González Guerrero, tomo I, pág. 19.

[7] Véase Iván A. Schulman, "José Martí y Manuel Gutiérrez Nájera: Iniciadores del modernismo (1875-1877)", *Revista Iberoamericana*, XII, 1964.

ma" y, así, la amiga puede escuchar por fin todo lo que atesora el alma del poeta ("todo lo que medroso oculta el hombre / se escapará, vibrante, del poeta") y advertir en qué consisten los sueños de éste, que son más valiosos que su canto real. De igual manera, más valioso que el canto real o manifestado es aquello "que oía" el poeta, su receptividad a la (becqueriana) poesía panteísticamente inmanente en el mundo. De esta manera, la actividad poética constituye no sólo una forma de celebración sino también —a través de aquellos "átomos" del propio ser entregados al verso— una forma de trascendencia de la vida individual.

Linearidad y repetición

Tal como ocurre frente a prácticamente cualquier construcción literaria, hay más de una forma de leer este poema. Podemos caracterizar la primera, y más obvia, diciendo que ante todo puede leerse *como una secuencia lineal:* la forma, por ejemplo, en que se memoriza el poema para la recitación. ¿No es esto una redundancia, puesto que el lenguaje mismo es lineal —es decir, no simultáneo— y no puede menos que contagiar esa característica a todas las construcciones fundadas en él? Sí y no. La literatura (a diferencia de la música, o por lo menos a diferencia de ésta en cuanto armonía) es ciertamente lineal, pero todo arte trata de evadir —o cuando menos disimular— sus limitaciones. Por eso interesa aquí ver, muy especialmente, cuáles son los elementos que sugieren otras relaciones espaciales: fundamentalmente, la simultaneidad. Como la simultaneidad auténtica es imposible en literatura, ha de tratarse de sugerir dicho rasgo mediante determinados procedimientos. El primero que aparece en esta tentativa de lograr un efecto de simultaneidad es el de la repetición.

Concebimos, pues, *la repetición como clave estructural* en determinadas obras literarias; repetición, claro está, que puede verificarse en el nivel de superficie, o en el más profundo de las significaciones, o en ambos. Las disposiciones o configuraciones de los elementos repetidos —es nuestra hipótesis— pueden proporcionar importante información sobre las intenciones constructivas del autor; es decir, sobre su manera de estructurar el mundo a través del microcosmos poético.

En el poema que analizamos, en efecto, hay elementos claramente repetidos, que sugieren una estructuración simétrica de cierto tipo. Veamos los casos más claros:

¡No moriré del todo, amiga mía! (*1 a*) ⟷ ¡No moriré del todo, amiga mía (*9 d*)

¡No moriré del todo! (*2 a*)

mi ondulante espíritu disperso (*1 b*) ⟷ disperso átomo de mi ser (*9 b-c*)

la *urna* diáfana del verso (*1 c*) ⟷ átomo de mi ser *esconda* el verso (*9 c*)

la poesía (*1 d*) ⟷ la Santa Poesía (*9 a*)

tal vez (*3 a*) + *Subjuntivo*[8] (*3 c*) ⟷ acaso + *Subjuntivo* (*6 a, 6 d*)

la voz de *todo* lo que duerme... en mi alma (*3 c-d*) ⟷ notas del *coro universal,* vívido y almo (*8 a-b*)

Es fácil advertir que esas repeticiones se producen según un ritmo especial: un miembro en una de las primeras estrofas y el otro en una de las últimas, reforzando así el ya aludido efecto simétrico.

Formas de enunciación

De la mera observación —objetiva, cuantificadora— de las repeticiones de superficie, que sólo nos sirven por ahora como indicio (¿de qué?)[9], tenemos que trasladarnos a un plano distinto, más ligado con el mundo de las significaciones. Podemos hacerlo deteniéndonos previamente en un plano intermedio: el de las *formas de enunciación.*

Sigamos el juego de estas formas de enunciación, re-enunciación, etc., refiriéndonos sucintamente a las estrofas con los números (*1* a *9*) que les hemos dado:

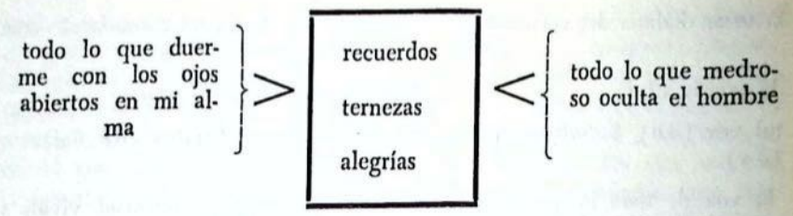
a) La estrofa *1* es un enunciado inicial —la tesis del poema—, con respecto al cual *2* funciona, fundamentalmente, como una expansión en gran medida reiterativa; *2* reformula, remodula, el mensaje de *1.*

b) Por su parte, *9* es un enunciado final, idéntico a *1* en lo sustancial, aunque con los elementos semánticos dispuestos en orden inverso (*1 a* frente a *9 d,* idénticos; la idea del 'verso como urna' en *1 b-c* y en *9 b-c;* la mención de la poesía en *1 d* frente a *9 a,* todo ello simétricamente organizado). *Antes* de este enunciado final viene *8,* que anticipa los temas de *9:* es, también, una expansión. Para mayor claridad, adviértase que el mensaje de *1* es 'No moriré... porque X', mientras que *9* dice 'Porque X... no moriré': en ambos casos, el elemento periférico ("porque" y sus adjuntos) se amplifica, respectivamente, en *2* y *8.*

c) Por su parte, las estrofas 3 a 7 forman una estructura intermedia, en cuyo interior existen también algunos ritmos semejantes. Muy interesante, a ese respecto, es la función de *4,* a la vez expansión relacionada con el *todo* de *3 c* y anticipación del *todo* de *5 a:*

[8] Es decir, una forma de subjuntivo como núcleo de una oración principal; hay en el poema otros subjuntivos, pero en oraciones subordinadas.

[9] Fundamentalmente, indicio de que no se trata de un discurso "libre" o no estructurado, sino de una estructura en la cual existen ciertas relaciones jerárquicas.



3 c-d *4* *5 a*

En la representación gráfica precedente se ve, nuevamente, que algunos de los hechos que ocurren dentro de los límites de esta poesía son *direccionales:* es decir, se establecen tensiones entre distintas partes constitutivas, y esas tensiones no actúan siempre en el orden "normal" de desarrollo lineal del poema. En el caso que se acaba de ilustrar vuelve a surgir la configuración que ya vimos en la relación analizada en el apartado b): la figura simétrica, la ilusión del espejo.

d) Sin embargo, en su conjunto, las estrofas *3* a *7* forman una estructura intermedia, en cuyo interior existen también algunos ritmos semejantes a los que se han identificado en *1-2* y en *8-9*. Las cinco estrofas consecutivas *3-7* están relacionadas con el resto del poema (mediante el *entonces* de *3 a*, que tiene su eco –previsiblemente– en el *entonces* de *7 a*) porque en un poema, micro-acto de lenguaje, "tout se tient". Pero en realidad, y más allá de esta relación, las estrofas ahora consideradas constituyen un área autónoma. Esto se puede demostrar experimentalmente: bastaría con sustituir el ya mencionado *entonces* de *3 a* –deliberada señal secuencial– por una expresión tal como "cuando yo muera", "ya muerto" o algo semejante; aún más simplemente, bastaría con subordinar esas cinco estrofas a un título tal como "Cuando yo muera". En esas condiciones, las cinco estrofas centrales del poema pueden funcionar perfectamente como un poema independiente (aunque, de más está decirlo, no transmitan la totalidad de las significaciones que alcanzan a transmitir rodeadas de *1-2* y *8-9*): su autonomía queda asegurada.

e) Expresado en términos lingüísticos [10], lo anterior significa simplemente que, en la estructura total del poema, el sector *3-7* es nuclear, mientras que los que identificamos como *1-2* y *8-9* son periféricos: esa es, en una primera aproximación, la estructura de "Non omnis moriar". Para llegar a una mayor precisión será necesario, ahora, acudir también a la información que podamos extraer de los contenidos semánticos del poema.

[10] Las nociones de elemento nuclear y elemento periférico, como otras que se manejan en este trabajo, tienen particular importancia en el tipo de análisis lingüístico llamado *tagmemática* (en inglés, "tagmemics"). La obra fundamental de esta tendencia es la de Kenneth L. Pike, *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*, 2ª ed. rev., The Hague, Mouton, 1967. Otros trabajos útiles de la misma ten-

Estructuras semánticas

Cada una de las estrofas del poema transmite un mensaje semántico bien definido, aunque susceptible de ser glosado (o interpretado) con cierta latitud, o en forma distinta por distintos lectores. Las glosas que ofrecemos a continuación son más que aproximadas: son meras convenciones taquigráficas, cuya insuficiencia el lector debe suplir con su propio conocimiento del texto. Las letras de la columna de la derecha tratan de ofrecer algún apoyo visual a la interpretación propuesta:

1	'no moriré, a causa de la poesía'	A
2	[reiteración:] 'no moriré'	A_1
3	'tal vez entonces oigas mi canción'	B
4	'recuerdos, ternezas, alegrías'	B_1
5	'el poeta se revelará'	C
6	'acaso entonces percibas mi mensaje'	B
7	'la relación entre el hombre y el poeta'	B_1
8	[anticipación:] 'a causa de la poesía'	A_1
9	'a causa de la poesía, no moriré'	A

Visto así el poema, se advierte que hay dentro de él tres subestructuras, determinadas por las relaciones de los elementos constitutivos del mismo, dispuestos en forma estrófica:

a) La primera es la estructura formada por *1* y *2*, donde *1* es el elemento nuclear y *2* es el elemento periférico (A y A_1, respectivamente).

b) La segunda es la que forman *8* y *9*, donde *9* es nuclear (A) y *8* es periférica (A_1): esta construcción, como se ve, es el reflejo de la primera.

c) La tercera, *3-7*, es, como se ha dicho, autónoma con respecto a las otras dos. Sin embargo, las construcciones del lenguaje comparten con éste la tendencia a formar estructuras caracterizadas por su estratificación recurrente (en el sentido en que en lingüística se habla de *layering*)[11]; es decir,

dencia, más al alcance del principiante: Benjamín Elson and Velma Pickett, *An introduction to morphology and syntax*, Santa Ana (California), Summer Institute of Linguistics, 1962; Robert E. Longacre, *Grammar discovery procedures*, The Hague, Mouton, 1964: "String constituent analysis", *Language* 36 (1960), 63-88; "Some fundamental insights of tagmemics", *Language* 41 (1965), 65-76.

[11] Sobre el fenómeno lingüístico de la estratificación recurrente, o "layering", véase Longacre, *Grammar discovery procedures*, pág. 17: "Typically, syntagmemes of one structural level manifest tagmemes of the next higher level; e.g., words manifest phrase level tagmemes. But a syntagmeme may manifest a tagmeme of another syntagmeme on the same level; e.g., one phrase may occur imbedded within another phrase. As a variant of the latter one syntagmeme may nest recursively within the same syntagmeme to an infinite number of layers". También: "Systematic hierarchy of this sort is an important feature of language. It is required of a linguistic theory that it not obscure grammatical hierarchy nor relations within that hierarchy".

dentro de una construcción hay otras menores que, en forma telescópica, reproducen las relaciones existentes entre la construcción a la que pertenecen y otras mayores. De ahí que, dentro de *3-7*, se pueda distinguir una parte absolutamente "más nuclear", o sea nuclear al nivel de esa construcción, que es *5*; la cual está bordeada por dos estructuras periféricas: *3-4* (donde, a su nivel, *3* es nuclear y *4* periférica) y *6-7* (donde la relación no se invierte sino que se mantiene, ya que allí *6* es nuclear y *7* es periférico).

De modo que la estructura del poema es perfectamente concéntrica y casi perfectamente "espejística". Si encerramos entre paréntesis, ( ), los elementos que consideramos nucleares, y entre corchetes, [], los que consideramos periféricos; si identificamos las estrofas del poema mediante las letras con que las hemos señalado en el "resumen semántico" anterior; y si además indicamos con una flecha, → o ←, la dirección de la dependencia, obtendremos, en una primera —lineal— aproximación, el esquema siguiente:

$$\underset{1}{(A)} \leftarrow \underset{2}{[A_1]}\ \underset{3}{(B)} \leftarrow \underset{4}{[B_1]}\ \underset{5}{(C)}\ \underset{6}{(B)} \leftarrow \underset{7}{[B_1]}\ \underset{8}{[A_1]} \rightarrow \underset{9}{(A)}$$

Pero es fácil echar de ver que este esquema es harto insuficiente. En efecto: lo que en él se pierde es la noción de los niveles estratificacionales de estas relaciones. Hay un nivel en el cual *2* "*modifica*" a *1* (uso, por supuesto, la noción de modificación traslaticialmente), *4* modifica a *3*, y así sucesivamente. Hay un segundo nivel en el cual el conjunto *3-4* modifica a *5*, que también es modificado por el conjunto *6-7*. Y por último hay un nivel en el cual, en un extremo, el conjunto *1-2* modifica al conjunto *3-4-5-6-7*, el cual también es modificado, en el otro extremo, por el conjunto *8-9*. Hemos tratado de resumir la complejidad de estas relaciones en el diagrama siguiente, en el que se mantienen las convenciones gráficas anteriores:

$$\underset{\underline{1}}{\Big[(A)} \leftarrow \underset{\underline{2}}{[A_1]\Big]} \rightarrow \Big(\underset{\underline{3}}{\Big[(B)} \leftarrow \underset{\underline{4}}{[B_1]\Big]} \rightarrow \underset{\underline{5}}{(C)} \leftarrow \underset{\underline{6}}{\Big[(B)} \leftarrow \underset{\underline{7}}{[B_1]\Big]}\Big) \leftarrow \underset{\underline{8}}{\Big[[A_1]} \rightarrow \underset{\underline{9}}{(A)\Big]}$$

Aunque todavía imperfecta —quizá por demasiado abstracta y "matemática"—, esta noción al menos respeta la noción de estratificación que hemos tratado de apuntar, manteniendo también clara la señalización de los segmentos nucleares [12] y de los periféricos. De acuerdo con esta interpretación,

[12] ¿Cómo se sabe cuáles son los elementos nucleares? En una construcción de este tipo, el mejor indicador es la congruencia semántica. La supresión de todas las estrofas marcadas como periféricas, dejando sólo la serie *1-3-5-6 9*, deja en pie una construcción que, aunque de ningún modo idéntica al poema original, es todavía legible. Otras combinaciones de las estrofas identificadas como nucleares (por ejemplo, *1-5-9*) son también defendibles. En cambio, no lo son las combinaciones de estrofas periféricas, o las combinaciones arbitrarias de algunas periféricas y otras nucleares que no respondan a la intención constructiva de Gutiérrez Nájera.

lo que Gutiérrez Nájera pone más claramente en relieve en este poema es la idea central de *5*, es decir, la revelación de la fuerza del poeta por encima de las debilidades del hombre:

> Todo lo que medroso oculta el hombre
> se escapará, vibrante, del poeta,
> en áureo ritmo de oración secreta
> que invoque en cada cláusula tu nombre.

Es esta la idea fundamental que el poeta quiere transmitir: la sobrevaloración de lo poético a expensas de lo "simplemente" humano. De esta intuición central se irradian todas las demás nociones —aun la que, en una lectura lineal, aparecen en primer término—, porque son, todas ellas, modulaciones de un mismo concepto, que lleva en consecuencia al menosprecio del poder aniquilador de la muerte.

Conclusiones

Para concluir, podemos simplemente pasar revista a los principios que hemos aplicado en este ensayo de adaptación de ciertas técnicas lingüísticas —específicamente, de orientación tagmemática— al análisis de un poema. Esos principios son:

1) la repetición como clave estructural;

2) la distinción —en base a la idea de la congruencia, es decir, sobre una base semántica— de elementos nucleares y elementos periféricos;

3) la determinación de las zonas semánticas que forman estas estructuras;

4) la observación de las configuraciones en que aparecen estas zonas semánticas o áreas del poema;

5) el reconocimiento, dentro de la estructura del poema, de la característica disposición estratificada —es decir, no lineal— de sus elementos constitutivos.

Más brevemente, podemos decir que el procedimiento aquí sugerido aúna dos puntos de vista frente a la construcción literaria: el secuencial y el estratificacional. El primero atiende al *desarrollo* del texto; el segundo, a las *relaciones internas* que en el mismo se plantean, no todas las cuales son lineales, es decir, dispuestas en el orden natural de la lectura.

¿Agrega algo, este procedimiento, a los demás ya conocidos de examen de la obra literaria? Creemos que sí, en la medida en que no está en competencia con otros análisis posibles (a los cuales puede preceder o seguir) y, en cambio, induce a prestar atención a cierta formas de estructuración del hecho literario que proceden directamente de la materia que éste maneja, es decir, del lenguaje. En el caso en consideración, hemos podido identificar así lo que consideramos el centro semántico del poema —lo cual conduce a

una interpretación de éste que, aunque no contradictoria con la tradicional, difiere en alguna medida de ésta– y, además, hemos llamado la atención sobre algunos de los rasgos que hacen que ese poema sea una estructura cerrada y concéntrica. Sería conveniente aplicar éstos o parecidos principios a un número mayor de obras literarias, lo que proporcionaría más seguros elementos de juicio para estimar su validez.

The Catholic University of America,
Washington, D. C.

Ned Davison

AN EMPIRICAL APPROACH TO SOUND PATTERNING IN HISPANIC POETRY

The relationship of music and poetry is as ancient as the arts themselves and has defied the best efforts of scholars to extricate the origins of one from the other. Dance, song, and word appear to have been born together, each merely an aspect of the other, and as a result the blend has made scientific study of the interrelationship a difficult one indeed. The problem is further complicated by the profound psycho-physiological implications of these three forms of human expression. The possibility that poetry was in fact born in the contorted or joyful cry –a body and a voice chant of man's deepest emotions– accounts also perhaps for the persistent metaphysical interpretations associated with the music of words. It is not surprising, then, that the systematic study of the "musicality" of verse has been difficult and muddled. Somewhere in the maze of elements pertaining to the matter, concrete and empirical quantities do, however, exist; the most obvious are the physical properties of sound.

The properties of a primary nature are pitch, timbre, and periodicity. The difficulties faced by students of interval and rhythm are exceedingly great, and genuinely precise analysis has been rare [1]. For the time being

[1] Henri Morier, holder of the chair of French poetry studies at the University of Geneva, has done significant work on the temporal aspects of poetic musicality. See his, *Le Rythme du Vers Libre Symboliste* (Genève: Les Presses Académiques, 1943), 3 vols.; *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique* (Paris, 1961), 491 pp.; "Le Moment del' ic-

in my own studies, I have chosen to set aside matters of periodicity and duration and have concerned myself only with the sequential aspect of musical or poetic temporality; that is, I have restricted my examinations to only the linear aspect, the relative position of sounds on a sequential string. Pitch and timbre, elements of considerable complexity also, I have chosen to consider as a single composite characteristic of a given speech sound. Thus, the basic unit of my own approach to the systematic description of poetic sound is the phoneme; and, as indicated above, I have limited my examination of patterning to the phonemes sequential occurence. The purpose of such limitation has been to reduce the problem of the multiplicity of elements in such a way as to permit the scrutiny of specific phonic components of the language of poetic line and stanza, components sufficiently uncomplicated to allow a reasonably clear, accurate, and empirically valid description of the sound structures.

When one has elected to deal with phonemes as a basic unit of analysis it would seem reasonable and desirable to use the international phonetic alphabet as the medium of symbolic transcription. I have not chosen to do so for two reasons: first, because I am trained in phonology and find that the symbols interfere with my inmediate apprehension of the phonic circumstance of the line or verse I am examining; second, as a consequence of my own inability to grasp readily the meaning or implications of patterning expressed in international phonetic symbols, I have concluded that the essential character of the method and value of the analytical procedures I am employing will be more inmediately understood by equally untrained readers and students when a slightly modified traditional Spanish alphabet is used. My aim, at this particular stage, is to develop and demonstrate a procedure. The subtleties and precision that may be lost because of the somewhat less refined nature of the traditional alphabet seem to be worthy of sacrifice to the gain of readership and comprehension.

Having decided upon the Roman alphabet as the descriptive vehicle, it was then necessary to determine what other tools might be needed. After preliminary analyses, based very heavily on systems developed by David I. Masson in English [2], it became apparent that a major problem would be the manner in which the patterns and configurations should be presented.

---

tus", *Le Vers français au 20e siècle: Actes et Colloques* (Genève, 6 juillet 1968), pp. 85-122; "Le Rythme catalectique e l'accent d'effusion", *Revue de Phonétique Appliquée* (Mons, 1969), pp. 23-43; "La Césure enjambante et ses rapports avec la mélodie, le tempo, le phonétisme", *Phonétique et Linguistique Romanes* (Lyon-Strasbourg, 1970), pp. 133-162; "Les Accents intelictuels", *Actes du Xe Congrès International des Linguistes* (Bucarest, 1970), pp. 619-625.

[2] I am deeply indebted to Mr. Masson's work on phonetic patterning in English and German poetry. For a bibliography and summary of his approach see his entry, "Sound in Poetry", *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex Preminger, et al. (Princeton: Princeton University Press, 1965), pp. 784-490. Various formalist studies have been done by others, but only Mr. Masson's discoveries are directly related to my own work.

Because of the rather extraordinary complexity of the figures and their overlapping, it seemed unwise to rely upon a simple verbal description in which the points to be made are often obscured by the inadequacy of sequential language to describe interrelated structures. It was also clear that, however much I might personally object to jargon, it would be necessary to develop at least a minimal terminology to deal with the problem. These considerations have produced the apparatus used in the descriptive plates included here.

The graphic presentation on the plate is divided into three segments. First, the poem or stanza under consideration is given in its normal literal form in the right-hand corner. The rhyme scheme, where formalized, has also been indicated to advise the reader of its presence since the use of perfect assonant or consonant rhyme will intensify the phonemic structuring in a formal way somewhat different from the patterning which is the specific subject of this system of analysis being demonstrated. Second, the phonic materials of special significance in the verses are then re-expressed in a modified and coded form in the left-hand corner. Various materials and configurations are identified in primary and secondary ways by using up to three line-levels for each line of normal poetic text. This method enables the researcher to demonstrate the interdependence of different figures and the instances of overlaying, partial repetitions, and so on. Upper and lower case letters are also asigned specific roles, and, finally, underlining is added to aid in the visual identification of various patterns. The coded stanza offers, therefore, a modestly versatile system for describing, in relatively clear and graphic form, the principal patterns of a line or verse. The third and final feature of the plate is the lowe portion devoted to a verbal explanation or clarification of the coded verse. Here the researcher is able to calle attention to patterns he feels are specially interesting or important. I have attempted to restrain, for the most part, from interpretative comments since my initial intention has been simply to point out, as graphically as possible, the presence of the complex structure of sound patterning. I have chosen to so limit myself because of a skepticism born of reading many discussions, purportedly systematic and empirical, of the psychological and even spiritual significance or impact of this or that phonemic combination. This is not to say relations between sound, concepts, and emotions cannot be discerned and studied in an environment or manner essentially scientific. Certainly such study would be not only the natural outgrowth of investigations such as my own, but is, in fact, an ultimate objective of these analyses. However, we must first establish new rigor and precision in our scrutinies and confine impressionism to the role of stimulating initial insight, of suggesting things to be studied later with precision, system, and a reasonable amount of what might be called objective criteria.

The two plates reproduced here are from a study I am completing on the first of José Marti's *Versos sencillos;* the poem consists of eighteen

stanzas and was chosen because of its popularity and because it has not been singled out as a work of unusual "musicality". I have deliberately avoided poems of such reputation in an effort to show essential intricate sound patterning is in a poetic language independent of the extreme cultivation of phonemic repetitions typical of poets such as Góngora, Darío —or in English— Swinburne or Dylan Thomas. Once a body of analyses of diverse poets and poems is available, certain conclusions can be reached regarding the general nature of sound patterning in Hispanic poetry. At that time we may then be able to proceed to the development of techniques suitable for the examination of periodicity and its relation to the phonemic circumstance. To accomplish this with a modicum of reliability will require discipline, care, caution, and a great deal of patient work[3].

Guide to Plates

Capital letters on the first line normally indicate *major* identical elements or units, whereas capitals below the line usually indicate *minor* identical units and augmentations.

Lower case on the line normally indicates *major allophonic* patterns, while lower case below the line usually describes *minor allophonic* members and augmentations.

Occasionally upper case letters will appear below identical letters noted on the line above. These are repeated to show additional internal figures or overlappings of secondary patterns of identical elements which could not be noted in any other way. These instances are not to be interpreted as necessarily allophonic members despite the fact they are placed below the line. In some cases the complexity of the interweaving has been such that a third line has been added to provide additional clarification.

The modified Spanish alphabet used includes the following adaptations: b = b, v; c = ch; i = i, y; i = ll; j = j, g before i and e; k qu, c before a, o, and u; r = r, rr; s = c and z before i and e; z voiced s. No distinction is made between open and closed vowels.

The symbol of three tight slashes (///) is used to ling elements of members which extend over more that one line.

Finally, the following procedures are normally observed:

- vowel patterns are noted only when they form part of a figure which includes consonants or when they are perfectly symmetrical.

[3] The utility of the computer in these investigations is obvious; so much so, it is certain serious study in the future will have to avail itself of machine aid. I have begun preliminary work in this regard and hope to be able to offer one day some simple but useful suggestions in this area.

I would also like to acknowledge here the assistance on this present study that has been provided by the University of Utah Research Fund.

- plural articles and their corresponding noun endings are normally not noted (e. g., *los rayos*) unless they are of unusual frequency or part of other patterns.
- end-rhymes are usually not underscored unless they are enriched in a way not immediately apparent.

IO –OI – – –O– –RE – – – – ERO s n mBRE s ns	Yo soy un hombre sincero	(–ero)
DE D– –DE –RE–E LA –Al–A n s m	De donde crece la palma,	(–alma)
– – – – – – –E –ORIR–E – – IERO I n s DE M–R RM	Y antes de morirme quiero	(–ero)
– – – – – – – – – –ER–O – –L AL–A R M s BERs s DE m	Echar mis versos del alma.	(–alma)

Line 1. Compounds **IO/IO** and **ORE/ERO** form the basic members of the line. Both are transposed sequences. Member **ORE/ERO** has a reduction in interval. Allophonic elements **s/s/s** and **n/m/n** become more significant as they are repeated throughout the stanza. The compound **BRE**, reiterated in scrambled form in line 4, is partially maintained elsewhere in repetitions of the unit **RE**.

Line 2. The compound **DE**, normally not of special significance because of its inevitable frequency, is of some importance here as a result of the density of the three-syllable member **DE/D/DE** and its conterbalancing of **LA/AL/A**, a phonetic unit of equal rhythmic weight in the line. The elements **E/E**, sub-units of member **DE/D/DE**, serve as a kind of fulcrum in the line.

Line 3. Unit I is a partial echo, perhaps of negligible value, of the opening phoneme of line 1. Other minor patterns are **DE**, recalling line 2, and the reduced and transposed **MR/RM**. Most important is the member **ORIRE/IERO**, a scrambled augmentation of the earlier compounds **ORE/ERO** of line 1.

Line 4. The internal recurrence of unit **ERO** here establishes it clearly as a phonetic motif that goes beyond the normal value it vould have as the end-rhyming unit. Somewhat notable also is the compound **LALA** because it exceeds a simple consonant end-rhyme and approaches rich rhyme with **LAALA** of line 2. Subordinate sound elements presens elsewhere in the stanza (e.g., **m**, **RM**, and **s**) are continued, and the unit **BRE** of line 1 is reiterated in the scrambled elements of **BER**; both are augmentations of overlays of the basic **ERO** member.

IO B– – – – – – TODAS PARTES – – – ARTES EN – –	Yo vengo de todas partes,	(–artes)
I –A–IA TODAS PARTES BOI – – – – – – – – – ARTES – – –	Y hacia todas partes voy:	(–oy)
ARTE SOI – – TRE –A– ARTES – – – – – – – – – – – – TE S EN TES – – – – – – – – –	Arte soy entre las artes,	(–artes)
– – – – – – MONTES MONTE SOI – – – – – – – – – – – – EN TES TE S – – – – – –	En los montes, monte soy.	(–oy)

Lines 1 & 2. Line 1 introduces three major compounds which are repeated in various forms in subsequent lines. The closed unit **IOB**, initial in the stanza, is reiterated in the closed and inverted form of **BOI**, which mirrors the opening as it concludes the second line, thus the membre **IOB/BOI**. This is an extended bracketing with the perfectly reversed elements serving to close the thought and sound pattern. **TODAS** and **PARTES**, closed double compounds, although perfect and sustained, could seem less significant phonically because they are actual words. The partial patterns, or augmentations, derived from **PARTES** may in fact be more important as sound units in the stanza since they will be perceived by the ear although perhaps not recognized consciously. These augmentations of **ARTES** and the sub-unit **TES** gain importance as the stanza progresses to line 3 and 4. Closed units **IA/IA** form an identical member of limited impact not elsewhere repeated.

Lines 3 & 4. The subordinate **ARTES** of lines 1 and 2 emerges in line 3. and the **TES** augmentation sustained throughout the stanza is continued. The **ARTES** pattern is further enriched by the scrambled and slightly extender unit **TREA**. **TRE** is a scrambled sub-unit as well. Member **SOI///SOI**, which spans lines 3 and 4, reiterates the two-line bracketing pattern of **IOB///BOI** seen in lines 1 and 2; however it is not reversed. Member **EN///EN///EN** is of less significance phonically but does add to the sense of movement and cross-over characteristic of the entire stanza. The units **MONTES/MONTES** in line 4 form a peak pattern that reverses the bracketing of **ARTES/ARTES** in line 3. These lines are unusually structured in the generalized bracketing of **SOI///SOI** which encompasses the sub-bracketing of **ARTES/ARTES** and the peaking of **MONTES/MONTES**. Lines 3 and 4, combined with the reserved bracketing of sound and meaning in **IOB**engo///**BOI** of lines 1 and 2, give this stanza an overall pattern of extraordinary symmetry and complexity. It is of further interest to note that the **IO** of the initial sounds of the stanza is repeated in reversed form in the concluding **OI**.

Glosary of terms in plates 1 and 2.

ALLOPHONIC UNIT [unidad alofónica]
any sound unit that closely resembles another in a phonetic member or sequence, e.g. "*soy un hombre sincero*" [snm/sns]

AUGMENTATION [aumentación]
the addition of new elements or new units to an already established pattern, e.g. "ar*te* soy entre las ar*tes*,/ en los mon*tes*, mon*te soy*." (The basic pattern *tes* is augmented or overlaid with *soy*).
SYN: overlay, overlaying [superimposición]; enrichment, enriching [enriquecimiento] (see also, INTERWEAVING).

BRACKET PATTERN [configuración acorcheteada]
a member in which the first of units begins the line or phrase and the last concludes it, thereby bracketing the intervening material, e.g. "*arte* soy entre las *artes*."

CLOSED UNIT [unidad cerrada]
any unit whose elements are not separated by any phonemes, e.g. "*yo* vengo" [in combination: *yo* vengo/// *voy*]
123 321

COMPOUND, phonetic [compuesto fonético]
two or more letter phonemes, e.g. "*yo*" [in combination: *yo*/// *voy*]

MEMBER, phonetic [miembro fonético]
two or more sound units, e.g. "*yo* vengo/// *voy*"
(unit) (unit)
(member)

MOTIF [motivo]
a simple figure which recurs at substantial intervals, usually spanning lines or stanzas and often persisting throughout an entire poem or major section of it.

OVERLAY (see AUGMENTATION)

PEAK PATTERN [configuración cumbre]
a member in which the first and second units occur side by side or back to back and centered within a line or phrase, thereby peaking about midline or mid-phrase, e.g. "entre los *montes, monte* soy".

REDUCTION [reducción]
when the periods [spaces] between the elements of the first unit are reduced in succeeding units, e.g. "Yo soy un hombre sincero"
[o re/ ero].
1 23 321

SCRAMBLED SEQUENCE [secuencia trastrocada]
any phonetic sequence which is repeated with a random reordering of its elements, e.g. "nombres extraños///de las yerbas" [bres/// erb s].
1234 321 4

SUB-UNIT [subunidad]
a unit, usually a compound, that exists within another larger unit and which often occurs more than two times. A form of AUGMENTATION, e.g. "tes" in "artes": "partes/// partes/// arte soy entre las artes".

TRANSPOSITION [trasposición]
the inversion or reversal of an established sequence, e.g. "yo soy un hombre sincero [yo/ oy... o re/ ero].
12 21 1 23 321
SYN: inversión [inversión]; reversal

UNIT, *sound* [unidad fónica]
any unit of sound; a phonetic element, compound, or member, e.g. "o", "yo", "arte soy".

Arthur A. Natella

ANACRONISMO DE LA NUEVA NOVELA LATINOAMERICANA

Dentro de la multitud de juicios emitidos y la efervescencia crítica del momento actual correspondiente a la nueva novela de Latinoamérica, es posible detenerse para echar una mirada crítica sobre los aspectos posiblemente antiguos de esta concepción de la prosa. Claro está que la novela de la actualidad es una novela cosmopolita, universal; los temas netamente hispanoamericanos han cedido o han sido sobrepuestos por temas metafísicos y sociológicos de valía universal; la influencia de autores extranjeros tales como Faulkner, Joyce, Robbe-Grillet, etc., se patentiza inmediatamente; asimismo se entrevé el influjo de las técnicas del cine y de las otras artes. Todo esto ha sido tema de largos comentarios y debates académicos. Sin embargo, cuando analizamos estas nuevas cualidades que a primera vista parecen representativas de un cariz completamente nuevo, quedan ciertas dudas sobre su completa originalidad en el sentido más estricto de la palabra, y aun, tal vez, existe la noción de un posible anacronismo en la prosa moderna que plantea muchas cuestiones sobre el estado de nuestra cultura actual.

Exégesis simbólica

La tendencia hacia la simplificación de la prosa desde una múltiple vertiente de significados alegóricos y simbólicos ha sido el producto de la

literatura moderna en contraposición con la literatura medieval. En realidad, una de las tónicas de esta mentalidad es la gran proclividad hacia la simbolización. El intelectual del medioevo conceptuaba el mundo como una entidad cerrada en la cual todo se relacionaba dentro de la simetría impuesta sobre la creación por Dios, todo objeto en el mundo se podía considerar en términos de otro objeto. Existía un sistema acabado de significancia universal explicable mediante una serie de símbolos. Lo expresa muy bien el historiador Johan Huizinga:

> Here, then, is the psychological foundation from which symbolism arises. In God nothing is empty of sense: nihil vacuum neque sine apud Deum... So the conviction of a transcendental meaning in all things seeks to formulate itself... The world unfolds itself like a vast whole of symbols, like a cathedral of ideas. It is the most richly rythmical conception of the world, a polyphonous expression of eternal harmony... Embracing all nature and all history, symbolism gave a conception of the world, of a still more rigorous unity than that which modern science can offer [1].

Esta concepción del universo es anticientífica y, por ende, antirracionalista. Pero lo que más sorprende al lector moderno es que esta clasificación simbólica queda, dentro de su rigor, muy cerca del concepto prehispánico y mítico que tenían del universo los antiguos habitantes de este continente. Si echamos una mirada a la "nueva" literatura de hoy, encontramos que un cuentista como Borges se divierte jugando en su ficción con ideas sobre la función circular y cíclica del tiempo que son altamente representativas de este concepto pre-científico o mítico. También, si consideramos que dentro de este mundo personal y simbólico de la prosa de Borges casi cada objeto tiene un significado especial que puede relacionarse con otro objeto y otro simbólico, nos damos cuenta de que en Borges nos acercamos a una literatura simbólica en el sentido más amplio de la palabra, una literatura donde hay varios niveles de interpretación al estilo de la literatura cabalística de la Edad Media [2].

Irónicamente, el estudio de muchos prosistas modernos conduce, entonces, a una interpretación de cada palabra de acuerdo con varias posibilidades conceptuales, un enfoque poco racionalista y poco moderno que, también irónicamente, muchos literatos e intelectuales han considerado ridículo y anticuado. Si, por ejemplo, Juan José Arreola puede burlarse de estas ofuscaciones medievales y teológicas en su cuento "Sinesio de Rodas" bien podemos afirmar que esta misma técnica de aplicar varios niveles de interpretaciones es necesaria para la profundización de sus propios cuentos, "El guardagujas" y "Autrui" de *Confabulario*.

[1] Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages*, trans. F. Hopman (Garden City, New York: Doubleday & Company, 1954), pp. 202, 205.

[2] Véase; Jaime Alazraki, "Kabbalistic Traits in Borges' Narration", *Studies in Short Fiction*, 8, i(Winter, 1971), 78-92.

Para considerar esta función crítica desde el punto de vista de otra obra de gran popularidad en la actualidad, es interesante notar que lo que señala Emir Rodríguez Monegal como un anacronismo de *Cien años de soledad*, su corte aparentemente lógico y narrativo superficialmente al estilo de las primicias novelísticas de Latinoamérica tales como *El carnero*, de Rodríguez Freile, es entonces un doble anacronismo, porque la novela es en sí una biblia verdadera de Colombia y, por extensión, de Latinoamérica. Como nota Rodríguez Monegal, hay "un anacronismo que perfora la materia novelesca y se hunde en su misma entraña mágica. Se entiende entonces mejor qué valor tienen esos capítulos iniciales (verdadero Génesis de esta Biblia colombiana) en que los habitantes de Macondo van descubriendo las maravillas del mundo a través del contacto con el imán o con el hielo" [3]. Como Biblia se deja interpretar inmediatamente como obra expuesta a la exégesis crítica. Esto, en efecto, es lo que han hecho varios críticos. Entre ellos, Carlos Fuentes sobrepone a la interpretación genésica de esta parte de la novela otra interpretación arcadiana. Dentro del paraíso bíblico encuentra una nueva Arcadia. Considera Fuentes que Macondo es, en sus primeros días, una utopía como la de la famosa isla de Thomas More y que en el descubrimiento de Macondo, "los hombres de la expedición se sintieron abrumados por sus recuerdos más antiguos en aquel paraíso de humedad y silencio, anterior al pecado original". [4]. Fuentes agrega otra capa interpretativa entonces viendo Macondo como a) un jardín bíblico; b) una Arcadia bucólica reminiscente del Edén de la literatura clásica representante también del tema de la Edad de Oro que figura en las letras medievales y renacentistas mientras ve, c) el descubrimiento y la conquista de América representados aquí en un rincón simbólico del continente.

Negación de la lógica

Parte de esta multiplicación de las posibilidades de interpretación proviene de otra vertiente básica de la nueva novela —la negación del desarrollo lógico de las acciones—. La aseveración de que existe un rompimiento del curso racional de acciones en la nueva novela latinoamericana es un lugar común ya comentado por muchísimos intérpretes de esta manifestación de

[3] Emir Rodríguez Monegal, "Novedad y anacronismo de *Cien años de soledad*", *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, I, i(enero de 1971), 31.

[4] Carlos Fuentes, *La nueva novela latinoamericana* (México: Cuadernos de Joaquín Mortiz), 1969, p. 60.

la modernidad novelesca. Lo que más nos interesa es que la implicación de esta novedosa situación para nuestra comprensión del momento actual en las artes y en la sociedad —la magia, el rito mitológico, la sobrenaturalidad y el tiempo cíclico del mundo prehistórico— pueden indicar una metamorfosis significante en la conciencia actual. Irónicamente, el mundo que sostiene teorías avanzadas sobre la psicología y la sociología del hombre, que acumula una cantidad vasta de datos y que intenta comprender el mundo de acuerdo con sus avances intelectuales, se encuentra decepcionado por sus propias capacidades intelectivas. De modo que la sociedad que se especializa en explicaciones lógicas encuentra que el mundo puede parecer otra vez un lugar misterioso; que puede ser un lugar donde enfocamos nuestro ser y nuestra experiencia mediante una serie de imágenes visuales y contextuales no por medio de un sistema racionalista. Borges ha captado la situación brillantemente en "La biblioteca de Babel", donde describe un conglomerado ingente de material en orden aparentemente clasificado, cuya extensión es tan grande que su propio ordenamiento llega a ser un caos.

La negación del orden lógicamente clasificable deja al lector muy a menudo ante un panorama de escenas e ideas expuestas más por su valor metafórico y, por eso, poético, que por su valor narrativo. De ahí, la deducción de Octavio Paz, entre otros, que la nueva novela se acerca más y más a la poesía por cuanto está tendiendo a ser una serie de imágenes en orden intuitivo más que en orden rigurosamente lógico. Tal es el caso de obras como *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; *Rayuela*, de Julio Cortázar; *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, y muchas otras. No basta decir que la estructura de estas obras niega la racionalidad de la vida porque también partes de estas novelas forman largos poemas en prosa. Un buen ejemplo sería el largo rapsoda al funcionamiento del cuerpo del protagonista en *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes:

> Hoy en que las funciones involuntarias te obligarán a darte cuenta, te dominarán y acabarán por destruir tu personalidad: pensarás que respiras cada vez que el aire pase trabajosamente hacia tus pulmones, pensarás que la sangre te circula cada vez que las venas del abdomen te latan con esa presencia dolorosa: te vencerán porque te obligarán a darte cuenta de la vida en vez de vivirla. Triunfo. Tú tratarás de imaginarlo —es tal la lucidez que te obliga a percibir el menor latido, todos los movimientos de atracción, de separación, y aun el más terrible, el movimiento de lo que ya no se mueve... Durante setenta y un años tu arteria mesentérica pasará, presionada, por esta prueba, por este salto mortal. Hoy ya no podrá. Hoy no resistirá la presión. Hoy, en el veloz movimiento de pistón hacia abajo, hacia adelante, hacia atrás, se detendrá, convulsa, congestionada, agotada, masa de sangre paralizada...[5].

[5] *La muerte de Artemio Cruz* (México: Fondo de Cultura Económica, 1962), pp. 90 - 91.

El uso de la prosa poética en la novela no es nuevo pero sí cobró nueva importancia en los aportes estilísticos de James Joyce, aunque debemos mencionar que insistencia en un catálogo de objetos que adquiere el flujo de letanía poética ya se veía antes en la novela *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert[6]. Sin embargo, parece representar un enfoque nuevo, tal vez un cambio cultural, porque esta técnica ha sido parte de lo que se ha llamado la 'anti-novela'[7] y, en efecto, aquí la tendencia es la de esquivar la rigidez de la narrativa formal determinada por la lógica de acontecimientos exteriores, para dar rienda suelta a la expresión espontánea y lírica que brota según la inspiración del autor. Es efectivamente, la intuición poética que corresponde a la negación de una simetría clásica en la vida misma, y que corre parejas con la estructura trunca del drama moderno y con la chatedad narrativa del cuento.

En otras palabras, el hombre moderno parece estar tendiendo a rechazar, por lo menos en parte, la idea de que el mundo es inteligible según el sistema racional occidental y ahora recurre, por lo menos en Latinoamérica a lo pre-occidental, al concepto cíclico de la vida y a la sistematización antirracional y caprichosa del mundo según las creencias mitológicas[8]. Como ha mostrado Nietzsche en su profundo análisis del origen del drama, ésta nace de la música y de la poesía, mientras que sabemos que la novela ha sido tradicionalmente una extensión y ordenación lógica de los mitos del drama. Ahora, si recorremos una trayectoria en sentido inverso, volvemos al drama mítico, a la poesía y a la música. Esta es, en efecto, lo que encontramos en la situación de mucho de la producción novelesca de Latinoamérica en la actualidad. Basta considerar la importancia de la música en las novelas de autores como Alejo Carpentier y Agustín Yáñez. Como dice Jaime Giordano: "La importancia de la música en Yáñez y Carpentier se puede explicar como un símbolo de esa interrelación de todos los momentos, como si la historia de la especie o la biografía individual fueran una sinfonía donde las notas o las partes no se explican por sí solas"[9]. Efectivamente la nueva novela tiende a ser más una orquestación de temas que una delineación racional de secuencias progresivas.

[6] José Vásquez Amaral, "Técnica novelística de Agustín Yáñez", *Cuadernos Americanos*, 98, año XVII, 2(marzo-abril, 1958), 245-251.

[7] Entre otros estudios que elaboran el mismo concepto, véase, María Teresa Babín, "La antinovela en Hispanoamérica", *Revista Hispánica Moderna*, 34, 3-4 (julio-octubre, 1968), (Homenaje a Federico de Onís, vol. II), 523-532.

[8] Discrepamos con Octavio Paz, profundo observador de la literatura latinoamericana, quien ha observado ya el vínculo entre la nueva literatura y el concepto mítico del mundo (*El arco y la lira* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956) postulando aquí que la novela nueva no es un retorno a la seguridad mítica de un orden rígido y establecido, sino que el novelista moderno, intuyendo un derrumbe intelectual, imita la mentalidad mitológica, no en su clasificación intelectual, sino en su inmersión en el misterio y en lo incógnito.

[9] Jaime Giordano, "Hacia una definición del realismo en la novela hispanoamericana contemporánea", *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, I, 1 (enero de 1971), 131.

En resumen, las técnicas novedosas de la nueva novela latinoamericana no son una finalidad en sí, sino son nuevas etapas en la evolución del arte que acusan un profundo cambio en el optimismo intelectual de nuestra época. Tampoco parecen ser una finalidad en sí desde el punto de vista artístico. Al contrario estas transformaciones estructurales y temporales parecen ser unos hitos en el camino hacia una nueva sensibilidad, hacia una nueva novela.

University of Maryland.

NOTAS Y COMENTARIOS

René Jara Cuadra

LA ESCUELA DE PRAGA Y LA TEORIA LITERARIA *

0.1. El auge de la moda estructuralista en el estudio de las ciencias humanas y el deslumbramiento por las teorías de Claude Levi Strauss, Michel Foucault, Noam Chomsky y Roland Barthes de que fue testigo el decenio de 1960, ha cedido afortunadamente el paso a una revisión crítica del fenómeno. La preocupación de los intelectuales se vuelve hacia el estudio de su génesis, sus limitaciones, la aplicación de sus principios a las disciplinas sociales conduciendo a la convicción de que si bien el estructuralismo ha sido una etapa necesaria no es la última en el progreso de estas ciencias.

La traducción argentina de la selección hecha por Tzvetan Todorov de los trabajos de la *escuela especifista rusa* [1] vino a llenar oportunamente un vacío importante en la conciencia del público hispanoamericano. Muchos de los que parecían milagrosos hallazgos de la *escuela de Zürich* (Staiger, Auerbach, Wehrli, Kayser) tenían antecedentes y aún formulaciones más precisas en la teoría literaria del llamado formalismo ruso cimentada entre los años

* A propósito de *El Círculo de Praga*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972. (Los trabajos que integran este primer volumen de la Biblioteca de Lingüística y Teoría Literaria han sido traducidos del francés por Ana María Díaz y revisados por Nelson Osorio. La traducción de "La fonología y la poética" de Jan Mukarovsky ha sido hecha por este último).

[1] Me refiero a la *Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos*. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. Ediciones Signos, Buenos Aires, 1970. (Traducción de la edición francesa por Ana María Nethol).

de 1915 y 1930. Allí se descubría también la raíz genética del actual *análisis estructural francés* (Barthes, Genette, Greimas, Todorov).

La poca expedición de las traducciones puede observarse por el casi total desconocimiento, aun por el lector especializado, de los importantes aportes de la *escuela morfológica alemana* (Jolles, Walzel, Müller, Lämmert) y del *new criticism anglo sajón* (Richards, Empson, Lubbock, Brooks, Wimsatt), que inequívocamente han contribuido a la configuración de lo que se ha llamado el *análisis estructural francés* y la *escuela italiana de la formatività*.

En nuestro medio, y gracias a la diligencia de algunos estudiosos, es posible hoy día tener acceso a algunos de los trabajos más importantes del estructuralismo funcional checoslovaco en lo que importa a la teoría de la literatura [2].

0.2. El estructuralismo funcional checoslovaco reconoce dos períodos, el primero de los cuales se inicia el 6 de octubre de 1926 cuando, bajo la presidencia de Vilém Mathesius, se realiza la primera reunión del *Círculo Lingüístico de Praga*, y termina con el estallido de la Segunda Guerra Mundial que debilitó considerablemente las actividades del grupo entre los que se hallaban, además de su fundador, Troubetskoy, Jakobson, Karcevsky y Mukařovský.

Al período clásico de la Escuela de Praga, como lo denomina Josef Vachek, sigue la infatigable actividad de Jan Mukařovský continuada por Felix Vodička, Oldřich Bělič, Josef Hrabák y otros.

Lo que une ambos momentos es la concepción del lenguaje planteada tempranamente por Mathesius. Para los integrantes del *Círculo* la lengua es un producto de la actividad humana y comparte con ella su carácter finalista. "Cuando se analiza el lenguaje —dicen en las Tesis de 1929— como expresión o como comunicación, la intención del sujeto que habla es la explicación que se presenta más fácil y que es más natural. También se debe en el análisis lingüístico tomar en cuenta el punto de vista de la función. Desde este punto de vista la lengua es un sistema de medios de expresión adecuados a un fin. No se puede comprender ningún hecho de lengua sin tener en cuenta el sistema al cual pertenece" [3].

[2] Véase, además del libro que origina estas notas, el artículo de Jan Mukarovsky: *El arte como hecho semiológico*. IN: *Problemas de Literatura*, 1. (Valparaíso, Chile), 1972. Pp. 21 a 26, el de Oldrich Belic: "La obra literaria como estructura". IN: *Problemas de Literatura*, 1. Pp. 9 a 19, el libro de Félix Vodicka y Oldrich Belic. *El mundo de las letras*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1971, y el de Oldrich Belic. *El español como material del verso*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Chile, 1972. Complementariamente, y, en especial para las ideas de Mukarovsky deben verse "Los principios metodológicos del estructuralismo estético checoslovaco" de Belic en *La Pensée*, 154 (París), 1970 (en francés), los libros de Mukarovsky *Arte y semiología*. Madrid, 1971 y *Studie z estetiky*. Praga, 1966.

[3] *El Círculo de Praga*, pp. 13 a 14. En adelante citaremos este libro haciendo entre paréntesis la llamada a la página al finalizar la cita.

1.1. En efecto, es el enfoque de Mathesius el responsable del nombre por el que la nueva corriente lingüística sería conocida posteriormente. El movimiento de Praga solicitó para sí las denominaciones de estructuralista y funcionalista. *Estructuralista* porque destacaba que ningún elemento del lenguaje podía ser debidamente evaluado si se lo aislaba de los demás elementos de ese mismo lenguaje, y *funcionalista* porque lejos de concebir el lenguaje como una totalidad autónoma y separada de la realidad extralingüística afirma que su primera función consiste en reaccionar contra los estímulos de esa realidad.

Esta última característica es la que permite diferenciarlo específicamente de la glosemática danesa y el descriptivismo norteamericano.

1.2. La delimitación del objeto de la lingüística como un sistema funcional condujo a plantear el desajuste de la dicotomía saussuriana de sincronía y diacronía. Las experiencias de Troubetzkoy, Jakobson y Mukařovský en los dominios de la fonología y de Mathesius en los de la lingüística general mostraron que el dominio propio de la investigación sincrónica era más estrecho que la sincronía e, inversamente, que el campo de la investigación diacrónica superaba con largueza a la diacronía tal como las había entendido Saussure. Descubren que el sistema y la evolución no son contrapuestos; cada sistema en sí mismo es evolutivo en tanto que encierra su pasado y su porvenir como elementos de su estructura; del mismo modo la historia del sistema es a la vez un sistema. Todo sistema es una evolución y toda evolución posee carácter sistemático.

2.1. La tesis de la tensión dialéctica entre la lengua y la vida social, proyectada al dominio de la literatura, vino a solucionar las dificultades insuperables del inmanentismo evolutivo en que se habían sumido los formalistas rusos.

Los estudiosos checos con Mukařovský a la cabeza pensaron que todo cambio en la estructura artística era provocado desde el exterior, sea directamente por el impacto inmediato de una transformación de la sociedad o indirectamente por el influjo del desarrollo de sectores paralelos de la cultura, como la ciencia, la economía o el mismo lenguaje. Sin embargo el modo como el cambio es introducido y la forma a que da lugar dependen de los factores inherentes a la estructura artística.

2.2. La evolución literaria consistirá, entonces, en el desplazamiento del orden jerárquico de los elementos que, en su juego dinámico de interrelaciones entre sí y con el todo, componen el sistema.

Este desplazamiento no es privativo de la diacronía sino que pertenece asimismo a la sincronía, pues "vivido de manera inmediata es un esencial valor del arte" [4].

[4] Cfr. Roman Jakobson: "La Escuela de Praga y la poética". IN. *El Círculo*, pp. 85 a 91 y Jan Mukarovsky: "Formalismo ruso y estructuralismo checo", ibid., 69 a 76.

2.3. La teoría de Mukařovský se afina después de 1940 sobre la base de la relación dialéctica de la evolución literaria y la dinámica histórica general. El arte, afirma, es pasivo en la medida que sigue los cambios de la base social condicionados por el proceso de producción, y activo por cuanto su evolución, simultánea o coincidente con el progreso de las otras capas de la actividad humana, contribuje a la preparación y a la formulación de dichos cambios.

2.4. Las leyes que rigen la evolución literaria se originan en la naturaleza semiológica del hecho artístico.

La obra de arte literaria es un signo, pero de naturaleza más amplia que el signo lingüístico. No se refiere sólo a la realidad que representa sino también a la realidad en general y a la realidad de quien lo percibe, a su relación y actitud frente a ella.

La esencia del signo artístico reside más en la connotación que en la denotación, y de aquí se desprende lógicamente su autonomía.

Jakobson sostiene, en 1936, que la diferencia entre el lenguaje poético y el de la representación radica en una distinción jerárquica entre las funciones poética y representativa las que, a su vez, se hallan en estricta relación de exigencia. El signo se desnaturaliza si falta la función representativa *(Darstellung)*, esto es, la toma de posición frente al objeto; mas para que el signo pueda representar al objeto es indispensable que pueda ser sentido como tal signo, es decir, en su función poética. De este modo se elucida la dualidad signo/objeto [5].

2.4.1. Mukařovský retoma la dualidad signo/objeto situando ambos aspectos en realidades lingüísticas diferentes. En tanto que signo la obra pertenece a la lengua, es un hecho social, supraindividual, pero al mismo tiempo en el plano del discurso la obra es una realidad individual y concreta, un artefacto o una cosa que vale por sí misma y permanece inmutable desde que fue creada por el artista.

Ahora bien, la obra-cosa por estar construida con el material lingüístico implica una relación entre el plano del significante (expresión) y el del significado (contenido); mas por estar al mismo tiempo inscrita en el campo de los hechos semiológicos esa relación permanece en estado de latencia y funciona como el plano expresivo de un mensaje segundo, como un significante intermediario o mediador que se refiere a realidades que están fuera de ella. La obra-cosa se convierte, de este modo, en lo que la terminología del sabio checo denomina *objeto estético* que se define como el equivalente inmaterial de la obra-cosa en la conciencia del individuo receptor y en lo que más tarde Roland Barthes llama *semiótica connotativa.*

Esto quiere decir que el valor de la obra reside en el objeto creado. pero éste posee un carácter virtual que se actualiza o concretiza al configurarse el objeto estético.

[5] Cfr. Roman Jakobson: "La Escuela de Praga y la Poética". *El Círculo,* 91.

2.5 La insistencia de Mukařovský en la dualidad signo/objeto o signo/cosa nos ubica en el centro mismo de su teoría del arte y de la literatura: la concepción de la estructura [6].

La estructura es aquel conjunto de elementos cuyo equilibrio interno se altera y forma continuamente. La cualidad específica de la estructura artística es el dinamismo esencial de las relaciones recíprocas entre sus componentes. La unidad de la estructura se muestra, según Mukařovský, como un conjunto de contradicciones dialécticas.

La estructura implica siempre un elemento perdurable (su identidad en el transcurso del tiempo) y otro transformable (la correlación de sus componentes sujeta a una variación ininterrumpida).

2.5.1. De allí la importancia que el estructuralismo checoslovaco le concede a la noción de jerarquía, esto es, a la subordinación y superposición recíproca de los componentes. Es la jerarquía de los elementos la que sufre continuas reagrupaciones.

2.5.2. Considerando esta noción, es posible comprender el hecho de que la estructura, de acuerdo a la concepción checa, opere en diferentes planos.

2.5.2.1. En primer lugar, cada obra individual es una estructura, mas para ello debe estar inscrita en las convenciones de la tradición —géneros, modos de decir— con las cuales se enfrenta en acuerdo o contradicción simultáneos. "La continuidad de la obra con las convenciones artísticas del pasado evita que la obra literaria se vuelva incomprensible para el perceptor. Por otra parte, a causa del desacuerdo con las tradiciones se establecen en el interior de la obra relaciones palpables y dialécticas entre los componentes y su equilibrio mutuo" [7]. Cada obra artística individual es, al mismo tiempo, espejo y rechazo de la tradición, sombra del pasado y llamada hacia el futuro, inserta como está en la corriente continua que transcurre en el tiempo.

2.5.2.2. El dinamismo de la estructura de la obra individual se hace más ostensible si se considera la obra en relación con su contexto: el de la obra total de su autor cuya relación con la realidad al igual que sus procedimientos artísticos cambian a través del tiempo variando con ello la estructura de la obra. Este cambio debe, a su vez, considerarse en relación con el contexto de la literatura nacional cuyas transformaciones deben, asimismo, explicarse por los cambios que se producen en el desarrollo de la conciencia social. "La evolución de la estructura individual de la obra del autor en el transcurso del tiempo no es sin embargo tal que la estructura cambie a saltos repentinos;

[6] En este punto seguiremos muy de cerca el pensamiento de Mukarovsky en su trabajo "En torno al estructuralismo". In *Studie z Stetiky.* Ed. cit., del que contamos con una traducción parcial.

[7] Jan Mukarovsky. *Op. cit.*

su continuidad no es alterada ni siquiera por las transformaciones más radicales: permanece siempre la tensión entre aquello que cambia y aquello que perdura, ya que el autor está encerrado en los límites de su individualidad artística, la cual con su obra moldea continuamente, pero que, precisamente por ello, no puede superar [8].

2.5.2.3. En un tercer nivel, lo que es válido para la obra de un individuo lo es igualmente para el desarrollo del arte como un todo. También aquí el orden jerárquico sufre constantes reagrupaciones que, por cierto, no se producen mecánicamente como solían creer algunos formalistas en la línea de Shklovskij ni de un modo determinado, uniforme o unidireccional. "Cada una de las generaciones vivientes –escribe el estudioso checo– de artistas contemporáneos representa con su creación una estructura distinta, a veces bastante diferente de las restantes, y estas estructuras actúan recíprocamente; por ejemplo, no sólo influyen los precursores sobre aquellos que llegan. sino que, al contrario, no son escasos los ejemplos en que influye la creación de los jóvenes con su estructura en la obra de los precursores que aún crean" [9].

2.5.2.4. En un nivel todavía más amplio debe considerarse la estructura estética en su totalidad. No hay arte alguno que esté aislado. A su lado están los demás: junto a la literatura, la pintura, la música, la escultura se ordenan igualmente en una escala jerárquica con predominio de unas sobre las otras.

3.1. Resumiendo puede decirse que la noción de jerarquía y la tesis de la tensión dialéctica entre el arte y la vida social libera los estudios literarios del estatismo sincrónico entendido a la manera sausuriana, para situarlos naturalmente en la diacronía sin descuidar el sistema.

3.2. La estructura tiene, para la *Escuela de Praga*, una naturaleza distinta en que el todo no es prius sino posterius, pues la obra no existe en el vacío sino como una estructura integrada en otras estructuras. Cada elemento de una estructura desempeña una *función* respecto del todo, y cada estructura relativa respecto de la estructura mayor en que se inserta.

3.3. La *función* se define como la adecuación de la cosa a un determinado fin y, por consiguiente, las relaciones que se producen en el seno de la estructura son teleológicas y funcionales.

3.3.1. Las relaciones del todo y las partes poseen una naturaleza dialéctica: el todo como unidad dinámica de un conjunto de elementos determina sus funciones asignándoles valor y significación, pero, a su vez, los elementos con sus funciones específicas determinan el carácter del todo.

[8] *Ibid.*
[9] *Ibid.*

3.3.2. Las relaciones funcionales no existen sólo entre el todo y sus elementos sino que también existe reciprocidad funcional en el grado de la exigencia de una función respecto de las demás.

3.3.3. La noción de función permite superar la dicotomía de expresión y contenido o significante y significado, pues en la estructura todos y cada uno de los elementos son, al mismo tiempo, constituyentes de uno y otro plano.

3.4. La naturaleza universalista y teleológica de la estética praguense exige, además, advertir las relaciones de la obra con los fenómenos que están fuera de ella y determinan la función específica de larte: la *función estética* que resulta ser una de las actitudes básicas del hombre frente a la realidad y es abarcadora de la totalidad de sus relaciones con el mundo liberándolo del influjo esquematizante de la praxis vital al tiempo que jerarquiza las cualidades extraartísticas de la obra: su rol cognitivo, didáctico, ideológico.

3.5. La teoría estructuralista del arte y la literatura está estrechamente vinculada con la lingüística tal como es concebida por el Círculo de Praga.

3.5.1. La fonología abrió camino al estudio de la obra literaria al volcar la atención sobre el aspecto sonoro de la lengua, como lo reconoce Mukařovský en su estudio sobre "La fonología y la poetica" y Roman Jakobson en su ponencia sobre "La Escuela de Praga y la poética", ambos recogidos en el libro que motiva estas líneas.

3.5.2. El análisis de las funciones de la lengua abrió nuevas posibilidades a los trabajos estilísticos sobre el lenguaje poético como ya se anuncia en las Tesis de 1929 sobre "la lengua poética" (pp. 27 a 33).

3.5.3. Por último, la concepción de la lengua como signo condujo a una concepción homóloga de la obra artística abriendo el camino a la semiología.

Departamento de Literatura
Universidad Católica de Valparaíso

José Varela M.

LA LINGÜISTICA Y LOS PROBLEMAS DE LA TRADUCCION *

Es sabido que el desarrollo de las ciencias no es homogéneo y que en todo momento histórico hay una que predomina sobre las demás; así, la física en el siglo XVIII y la biología en el XIX. Este predominio no sólo se manifiesta en un mayor desarrollo interno, sino también en la influencia que ejerce sobre sus congéneres. Esta influencia que se extiende hasta los dominios más lejanos, puede ser determinante en el caso de aquellas disciplinas que se encuentran en etapa de formación.

A nivel superficial, el fenómeno se manifiesta por la incorporación de la terminología en boga con un carácter metafórico que luego perderá, de modo que más tarde será necesario depurarla. Los ejemplos abundan: el siglo XIX ve los más diversos aspectos de la realidad con la óptica de la biología; todo se le resuelve en "organismo": la sociedad, la lengua, la obra

* GEORGES MOUNIN: *Los problemas teóricos de la traducción*. Editorial Gredos. Madrid, 1971. 337 pp. Versión española de Julio Lago Alonso. (Título original: *Les problèmes théoriques de la traduction*. Editions Gallimard, 1963). El comentario de la obra que nos preocupa tendría su lugar propio en una revista de lingüística, pero nos hemos atrevido a incursionar en una especialidad que no es la nuestra porque algunos de los resultados que ofrece, nos parecen de interés para los estudios literarios.

Sin embargo, como la aplicación a la literatura de los resultados obtenidos por otras disciplinas no deja de ofrecer problemas, hemos destinado la primera parte de estas notas a sugerir la índole de los mismos, la segunda a exponer los aspectos más salientes de la obra de Mounin y la última, a ensayar la aplicación de algunos de sus resultados a los estudios literarios.

de arte, etc. Esta nueva visión de los fenómenos es enriquecedora pero, en cuanto las semejanzas tienden a convertirse en identidades, se termina por falsear la realidad.

Respecto a la influencia que actualmente ejerce la lingüística sobre las ciencias más diversas, creo que hay acuerdo; lo que no se advierte tan claramente es que la magnitud del fenómeno se ha visto favorecida por otros factores que van más allá de los resultados obtenidos por esta disciplina en su campo. Así, por ejemplo, la lingüística ha sido la primera de las "ciencias de la cultura" que se ha constituido como tal; por lo tanto, la esperanza de que otras ramas de la misma logren dicho nivel, se ha convertido en certeza. De allí que tanto investigador ajeno a la lingüística penetre en sus dominios esperando encontrar normas válidas que le ayuden a superar el "subdesarrollo" de su disciplina.

La actitud inicial puede ser correcta; sin embargo, para que la exploración sea fructífera, es necesario observar las direcciones en que se orientan los éxitos de la lingüística: un mejor conocimiento del lenguaje, por un lado, y una renovación del concepto de ciencia, por otro. Los primeros interesan a todos los investigadores, en cuanto no hay ciencia que, de algún modo, no se tope con el lenguaje: los segundos son vitales para quienes intentan superar los problemas que plantea la constitución de un determinado saber en ciencia.

Es posible que la renovación del concepto de ciencia se haya producido por la convergencia de dos fenómenos cuando menos: la crisis provocada por el desarrollo interno de las ciencias de la naturaleza, las únicas que lo eran en sentido estricto hasta la aparición de la lingüística, y el trabajo que ésta debió realizar para lograr dicho nivel.

Los progresos realizados por las ciencias de la naturaleza a través de cuatro siglos consolidaron la idea de que los principios que las fundamentaban eran inmutables y gozaban de validez ilimitada. Por lo tanto, si las indagaciones sobre los fenómenos culturales querían asumir tal dignidad, debían imitar sus procedimientos y aceptar tales principios. Sin embargo, pese a los esfuerzos desplegados, los resultados fueron pobres. Se pensó entonces que las dificultades eran insalvables porque surgían de la índole de los hechos culturales: mientras las ciencias naturales estudiaban lo simplemente "dado", las otras se enfrentaban con productos de la actividad humana.

Pero, el mismo desarrollo de estas ciencias produjo una crisis que planteó la necesidad de revisar los supuestos que hasta entonces se habían mostrado eficaces: el "objeto" de una ciencia como el sector empírico sobre el que recae la investigación, la "objetividad" como visión preteórica de lo "dado", como examen fiel y desprejuiciado de la verdadera naturaleza de las cosas; el carácter ahistórico de la verdad científica, etc. Esta revisión tuvo un efecto inesperado: atenuó las barreras aparentemente infranqueables que separaban ambos tipos de ciencias.

En dicha tarea también fue significativo el papel desempeñado por la lingüística: aunque las indagaciones sobre el lenguaje se remontan a un pasado lejano, la impresión de que la lingüística es una ciencia joven no carece de fundamento. Para que alcanzara nivel científico fue necesario que determinara, dentro del amplio territorio del lenguaje, una categoría abstracta, su *objeto* propiamente hablando. Y es en esta perspectiva que el aporte de Saussure cobra toda su dimensión. Es posible que muchas de sus contribuciones no fueran originales y que hoy en día su concepción del fenómeno lingüístico necesite ser revisada y ensanchada, pero el mérito fundamental de haber acotado, entre la maraña de relaciones que se establecen en el lenguaje, un sector de problemas determinados y una perspectiva uniforme para tratarlos, permanece en pie. Por sobre la variedad de las lenguas y el número infinito de discursos, por sobre la historia y la resbaladiza intención significativa del hablante, Saussure recorta la *lengua* y la coloca en el eje *sincrónico*, crea una entidad abstracta, aprehensible orgánicamente por el espíritu. A partir de acá el desarrollo de la lingüística será rápido y sus resultados sorprendentes [1].

Siendo las cosas así, no puede sorprender la influencia que la lingüística ha ejercido sobre los más diversos dominios, hasta el punto de que hay muy pocas ciencias que se resistan a los intentos estructuralistas y semiológicos.

Naturalmente, los estudios literarios no han sido la excepción; en cuanto la obra es construcción de lenguaje, su estudio ha estado desde antiguo tan vinculado a las indagaciones sobre el lenguaje que no siempre resulta fácil separarlos. Pero, a medida que la lingüística ha tomado conciencia de su objeto, se ha desentendido de la literatura, que ofrece la condición sorprendente de ser hecho de lengua y actividad artística. La lingüística moderna sólo ve en el texto literario aquello que tiene de común con otros textos y cuando algún lingüista ha pretendido determinar la naturaleza esencial de la literatura, en cuanto se ha detenido en el estrato lingüístico, ha fracasado [2].

Aunque la naturaleza artística de la obra literaria es universalmente aceptada, no siempre ha sido bien comprendida por los investigadores del lenguaje, los que han solido rebajarla al nivel de una mera técnica, al dominio artesanal del lenguaje, olvidando que, en este caso, la lengua es sólo el material constructivo para figurar un mundo del que se desprende un sentido. Ya desde comienzos del siglo, y quizás por sugerencia de la lingüística, es frecuente postular el carácter estratificado de la obra; en ella se distinguen varios planos, el primero de los cuales es el lingüístico, que constituye el

[1] Ferdinand de Saussure. *Cours de linguistique générale*. Traducción al español de Amado Alonso. Ed. Losada. Bs. Aires, 1967.

[2] En realidad, se trata de un fracaso relativo ya que estos intentos suelen acertar en la caracterización de la lírica, donde la tarea es más fácil desde el punto de vista escogido.

mero soporte del cosmos que ésta despliega [3]. Por lo tanto, resulta utópico pretender explicar la obra recurriendo exclusivamente al plano del lenguaje: una investigación de esta índole termina necesariamente en descripción lingüística del texto, pero su dimensión artística queda intacta.

Al respecto, es ilustrativo el caso de Hockett, quien, en el capítulo que destina a la literatura en su *Curso de Lingüística Moderna* [4], parte con una evidencia que no tarda en perder, para él: "La literatura es una forma de arte, como la pintura, la escultura, la música, el teatro y la danza. Se distingue de estas formas artísticas por la materia con que trabaja: el lenguaje". Sin embargo, de inmediato intentará caracterizar la literatura como un discurso que hace utilización *sui generis* de la lengua, llegando a resultados que, no siendo esencialmente falsos, carecen de interés. Si fuera consecuente con la afirmación inicial, comprendería que, así como nadie pretende captar el sentido de un cuadro haciendo el análisis químico de los colores, tampoco podemos explicar la obra sólo por su lenguaje. Es obvio que el material constructivo no es indiferente y que el artista debe conocer sus posibilidades y limitaciones; también es verdad que éste importa más en la literatura que en las otras artes, pero de acá no se infiere que ésta sea la única vía de acceso posible.

Por esto, no todos los resultados obtenidos por la lingüística son igualmente útiles para nuestros fines, algunos servirán para conocer mejor el material constructivo de la obra y otros por las premisas que los posibilitaron y que, adaptadas al fenómeno literario, podrían abrir perspectivas sorprendentes. Sin embargo, muchos críticos se conforman con tomar de la lingüística conceptos aislados sin indicar si los usan en sentido recto o metafórico y si los refieren al nivel lingüístico o al propiamente literario. Así, por ejemplo, utilizan con frecuencia la expresión "lengua literaria", en apariencia inocente; sin embargo, según circunstancias no siempre claras, se le puede entender de diversas maneras: referida al plano lingüístico puede significar que el escritor no utiliza como materia constructiva la lengua estándard sino un dialecto especial, una suerte de *koiné*, como el gallego-portugués de los Cancioneros. Pero también puede aludir al hecho trivial de que la lengua de la literatura en una época determinada presenta cierta homogeneidad que surge principalmente de la utilización de un vocabulario típico. Aplicada al plano de las objetividades, al nivel propiamente literario, la expresión parecería sugerir que, así como en lingüística se distingue la *lengua* del *habla*, el código del mensaje, en el ámbito de la literatura habría que distinguir la obra singular, el "mensaje" en este caso, de una serie de principios formales que se han ido acumulando a través del tiempo y han llegado a constituir una especie de "código" o "lengua" que el autor, como el

[3] Así, p. ej., en la obra de Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*. Halle, 1931.

[4] Charles F. Hockett. *A course in modern linguistics*. Traducción al español de E. Gregores y J. A. Suárez. Ed. Eudeba Bs. Aires, 1971. El capítulo destinado a la literatura aparece entre las páginas 531-43.

hablante, asume de modo no siempre consciente. Acá, aunque el uso es metafórico, se justifica porque abre una serie de perspectivas fecundas.

Un segundo ejemplo lo encontramos en la concepción de la obra literaria como signo. Igual que en el caso anterior, es previo aclarar si el término se utiliza en el sentido de la lingüística post-saussuriana o en otro menos universal. Si se trata de lo primero, es necesario determinar hasta dónde llegan las semejanzas y comienzan las diferencias; si se trata de lo segundo, hay que definir el concepto de signo que se utiliza.

Una comparación entre la obra como signo y el signo propiamente dicho, realizada con seriedad, puede servir para ahondar en la especificidad de la literatura; así, mientras en éste la dualidad significante-significado es perceptible, no ocurre lo mismo en el caso de la obra. Acá se podría sostener que el cosmos se comporta como significante respecto a su "contenido ideal" que sería el significado; sin embargo, la percepción del cosmos y de su sentido son fenomenos simultáneos; por lo tanto, solo de manera abstracta se les puede concebir como momentos distintos. No obstante, tal posibilidad podría verse confirmada por algunos fenómenos hasta ahora inexplicados: sabemos de gente idónea a quien determinadas obras "no le dicen nada", lo que podría sugerir que han captado el cosmos sin penetrar su sentido. También algunas especies literarias parecerían confirmar el supuesto: la fábula, por ejemplo, donde la moraleja constituiría la objetivación lingüística de un sentido ordinariamente virtual. El problema, en todo caso, está lleno de sugerencias.

También se podría averiguar, si se acepta la dualidad significante-significado en la obra, el tipo de vinculación que los une; en lingüística, y pese a las críticas a la concepción saussuriana del signo, el principio de la arbitrariedad queda en pie. La situación parecería ser distinta en la obra, donde el cosmos se comportaría como el *signo icónico* de Peirce y que Jakobson caracteriza así: "opera ante todo por la similitud de hecho entre su significante y su significado, por ejemplo, entre la representación de un animal y el animal representado: la primera vale por la segunda por la simple razón de que se le asemeja" [5].

En síntesis, con estas disquisiciones que nos han alejado de nuestro propósito inicial, hemos intentado explicar por qué es necesario tener clara la dimensión artística de la literatura cuando se pretenden utilizar resultados obtenidos por la lingüística. El crítico literario no puede permanecer impasible frente a los progresos de esta disciplina, pero debe recordar siempre que tiene un objeto específico que la determina: el lenguaje.

Lo primero que postula Mounin, en contra de ciertos traductores y lingüistas, es que los problemas de la traducción sólo pueden explicarse desde

[5] Roman Jakobson: "En busca de la esencia del lenguaje" en *Problemas del Lenguaje*. Ed. Sudamericana, p. 23. Bs. Aires, 1969,

la perspectiva de la lingüística. Para ello es necesario invertir el procedimiento que se ha seguido hasta ahora: en vez de utilizar la traducción para explicar problemas de lingüística general, hay que utilizar esta disciplina para aclarar los problemas que enfrenta el traductor. El lingüista no puede olvidar que la mera existencia de la actividad traductora plantea un desafío al moderno estudio del lenguaje, ya que: "si se aceptan las tesis corrientes sobre estructura de los léxicos, de la morfología y de la sintaxis, se llega a profesar que la traducción debería ser imposible. Pero los traductores existen, producen, y uno se sirve útilmente de sus producciones". (Op. Cit., p. 22).

Como no se puede negar la posibilidad teórica de la traducción en nombre de los postulados de la lingüística, ni discutir la validez de éstos en nombre de la actividad traductora, es necesario examinar el sentido de ciertas proposiciones que afirman la impenetrabilidad de los sistemas gramaticales y averiguar en qué caso la traducción adquiere valor social, pese a la coherencia de dichas proposiciones.

Uno de los cuestionamientos más serios que se le han hecho a la traducción parte de la evidencia de que trabaja con *sentidos* y esta es una de las nociones actualmente más discutidas en lingüística. Ya Saussure critica la concepción tradicional de la lengua como repertorio y propone una primera distinción: "el signo lingüístico une, no una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica." (cit. por Mounin, p. 37); sin embargo, esta fórmula supone dada por la psicología la relación que une los conceptos a las cosas; por lo tanto, sustituye el repertorio de las cosas por el de los conceptos. Dicha limitación no escapa al mismo Saussure, quien aclara que la operación así descrita "puede en cierta medida ser exacta y dar una idea de la realidad; pero en ningún caso expresa el hecho lingüístico en su esencia y en su amplitud" (p. 37). Por eso, en otra parte hará depender el sentido de una palabra de la existencia o inexistencia de todas aquellas que se refieren a un mismo sector de la realidad: "La parte conceptual del valor [de un término] está constituida únicamente por relaciones y diferencias con los otros términos de la lengua" (Id., p. 38), y Mounin, que concuerda con esta posición, la ilustra con numerosos ejemplos: donde el niño de la ciudad dice 'hierba', el agricultor nombra medio centenar de variedades. Sin embargo, esta noción de *sentido* no niega la posibilidad teórica de la traducción ya que nunca pone en duda la naturaleza universal de los conceptos que reflejan la experiencia humana universal; lo único que explica es la imposibilidad de la traducción palabra por palabra.

Bloomfield[6], en cambio, partiendo de la inexistencia de una psicología científica, recusa a fondo la noción tradicional de *sentido* y propone un criterio conductista: el *sentido* surge de la situación en que el hablante emi-

[6] Leonard Bloomfield. *Language*. Traducción al español de A. F. Ada de Zabizarreta y Alberto Escobar. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima, 1964.

te un enunciado y del "comportamiento-respuesta" que éste produce en el oyente. Como las dificultades que plantea este procedimiento son casi insalvables, propone una tesis fundamental en la lingüística: en una comunidad hay enunciados que son los mismos en cuanto a la forma y el sentido, es decir, cada forma lingüística tiene una significación específica y constante. En consecuencia, desde la perspectiva de Bloomfield, la traducción sigue siendo posible.

Siguiendo en parte a Bloomfield, la lingüística distribucional condena todo recurso al *sentido* y se sitúa frente al *corpus* como el descifrador frente al criptograma; no es el *sentido* el que posibilita el análisis del texto, sino que es el análisis formal el que debe conducir al *sentido*. Sin embargo, Martinet[7] ha puesto en evidencia el carácter utópico de dicha empresa.

Hjelmslev[8], por su parte, también preconiza una teoría lingüística que no recurre a las significaciones: en cuanto la "sustancia del contenido" (*sentido*), antes de ser "formada" constituye una especie de magma, escapa a todo análisis y, por ende, a todo conocimiento.

En síntesis: Saussure, Bloomfield y Hjelmslev, en lugar de poner el conocimiento del *sentido* en el punto de partida de la lingüística descriptiva, lo colocan más allá de su punto de llegada.

Pero la traducción también ha sido cuestionada desde la perspectiva de los "neo-humboldtianos", quienes conciben las lenguas como "visiones del mundo". Durante largo tiempo se pensó que la estructura del lenguaje dependía de las estructuras del universo y de las estructuras del espíritu humano, pero esta concepción ha sido modificada a partir de la tesis de Humboldt, quien se niega a ver en las lenguas un instrumento pasivo de la expresión y las concibe como un principio activo que impone al pensamiento un conjunto de distinciones y valores; en última instancia, un sistema lingüístico implica un análisis del mundo que le es propio y que se diferencia del de otras lenguas o de otras etapas de la misma lengua.

Esta tesis, durante largo tiempo olvidada, ha sido reformulada por Benjamín Lee Whorf[9], para quien: "no todos los observadores llegan a sacar de una misma evidencia física la misma imagen del universo, a menos que el trasfondo lingüístico de su pensamiento sea similar, o pueda hacerse similar de una manera u otra." (cit. por Mounin, p. 63); en consecuencia: "cada lengua es un amplio sistema de estructuras, diferente del de las otras [lenguas], en el que están ordenadas culturalmente las formas y las cate-

[7] André Martinet. *Eleméntś de linguistique générale*. Traducción al español de Julio Calonge. Ed. Gredos. Madrid, 1965

[8] Louis Hjelmslev. *Omkring sprogteoriens grundlae ggelse*. Traducción al español de J. L. Díaz de Liaño. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Ed. Gredos. Madrid, 1971.

[9] Benjamín Lee Whorf. *Language, Thought and Reality*. Cambridge. Mass. The M. I. T. Press, 1956.

Edward Sapir. *Language*. Traducción al español de Margit y Antonio Alatorre. Ed. F. de C. E. México, 1962.

gorías por las cuales el individuo no sólo se comunica, sino que también analiza la naturaleza, percibe o descuida tal tipo de fenómenos o de relaciones, en los que moldea su manera de razonar, y con los cuales construye el edificio de su conocimiento del mundo." (Ibid., p. 64). La llamada tesis Sapir-Whorf podría haberse considerado una mera variante de las fórmulas humboldtianas si no hubiese ilustrado el problema con excelentes análisis de las lenguas indígenas de norteamérica.

Dicha tesis niega radicalmente la posibilidad de la traducción: en cuanto no hay seguridad de que las significaciones sean universales, no son accesibles. Y no se puede negar que parte de una evidencia verdadera: las estructuras del universo no son reflejadas mecánicamente por las estructuras universales del lenguaje; por el contrario, a cada lengua corresponde una organización particular de los datos de la experiencia. En síntesis, la lengua es un instrumento de comunicación mediante el cual la experiencia humana es analizada de manera singular.

Pero, de acuerdo a la antropología, no sólo la misma experiencia del mundo es analizada de manera diferente por las lenguas, sino que no es siempre el mismo "mundo" el que expresan esas diversas estructuras lingüísticas. Se postula que hay culturas que constituyen verdaderos mundos aparte y se intenta averiguar hasta qué punto pueden comprenderse, traducirse. Sin embargo, debemos advertir que suelen confundirse los obstáculos que provienen de las diferentes maneras de expresar el mismo mundo con las que provienen de nombrar "mundos" diferentes. Whorf suele incurrir en este error y busca la razón de las diferencias que existen entre la cultura occidental y las exóticas, ora en la infraestructura económico-social, ora en el pensamiento mismo, ora en las lenguas que informan el pensamiento.

No obstante, los problemas concretos existen: ¿Cómo traducir la parábola del sembrador en una civilización de indios del desierto donde no se concibe el sembrar a voleo?, ¿cómo traducir 'desierto' en la selva subecuatorial amazónica? Incluso, dentro de una misma civilización, las culturas materiales no se recubren y por lo tanto no pueden traducirse exactamente, lo que se comprueba por la presencia de extranjerismos que designan cosas ajenas a la propia cultura.

En conclusión, nuestro autor admite que existen culturas que constituyen "mundos" distintos y que, en cierto grado, esos "mundos" son impenetrables unos para otros, a lo que debe sumarse las dificultades que la propia lengua opone a la traducción total.

También es importante para la traducción la noción de *campo semántico;* aunque tiene acepciones diversas, todas coinciden en ser aplicaciones de las ideas saussurianas de que: la parte conceptual del valor de un término está constituida únicamente por relaciones y diferencias con los otros términos de la lengua. Se parte del supuesto de que existen en el pensaminto *campos conceptuales,* mosaicos de nociones asociadas que recubren

un sector determinado de la experiencia humana, y que existen a su lado *campos lexicales* formados por el conjunto de palabras que recubren los *campos conceptuales* correspondientes. El léxico de una lengua estaría constituido por la articulación de esos *campos lexicales* restringidos y por su adscripción ulterior a otros cada vez más amplios. La noción de *campo semántico* es importantísima ya que suministra la comprobación de que toda lengua implica un análisis singular del mundo, diferente del de otras lenguas, o de otras etapas de la misma. Los ejemplos son abundantes: los doscientos tipos de caballos que distinguen los gauchos, las sesenta especies de palmeras en los pueblos africanos, y el que se ha examinado con mayor detalle, las diferentes clasificaciones de los colores.

Sin embargo, las nociones de *campo semántico* y *estructura del léxico* son discutidas y no han logrado consenso general. Algunos lingüistas se limitan a decir que el léxico propiamente dicho parece menos fácil de reducir a modelos estructurales que los morfemas gramaticales. Aunque Luis J. Prieto ha intentado demostrar que se pueden determinar, en el *sentido* del signo, unidades de contenido más pequeñas que el signo mismo: *figuras del contenido,* es decir, que el lenguaje también sería doblemente articulado en el plano del contenido, Martinet, en cambio, establece una diferencia entre el código de las unidades cuyo inventario es ilimitado (el léxico) y el código de las unidades cuyo inventario es limitado (fonología y morfología). Esta falta de paralelismo entre los dos planos no sería fortuita sino que provendría del hecho de que la expresión es un medio y el contenido, un fin. A esto hay que sumar las dificultades que plantea la manipulación de la realidad semántica sin ayuda de una realidad concreta correspondiente, fónica o gráfica, lo que induce a Martinet a creer que una solución sería considerar que el contenido de un enunciado no es su inaccesible cara significada en la conciencia del hablante, sino la reacción que provoca en el oyente, tal como lo había propuesto Bloomfield.

Jean-Claude Gardin, por su parte, ha demostrado que se pueden construir lenguas artificiales en las que el sistema de las *formas* calque rigurosamente el sistema de las significaciones. Contrariamente a lo que sucede en las lenguas naturales, el sistema de los significantes refleja un sistema isomorfo de los significados; pero, si llega a estos resultados es porque su sistema de significantes se construye *a posteriori* sobre un sistema de significados cuya organización calca rígidamente. En suma, no estamos frente a un análisis formal de los significantes, sino ante un análisis de las definiciones de los significados que no sabemos si se puede llamar lingüístico.

Como puede apreciarse, en cuanto la semántica es la parte de la lengua en que más visiblemente se pasa desde estructuras lingüísticas cerradas a las estructuras siempre abiertas de la experiencia, difícilmente puede ser considerada en sí misma.

Las objeciones que plantea la *connotación* a una teoría de la traducción se encuentra en la misma línea de la que formulan ciertos literatos que

niegan la posibilidad de la comunicación dentro de una misma lengua. Este solipsismo se funda en la experiencia intuitiva de las dificultades que plantea la comunicación de los valores afectivos, emocionales y estéticos del lenguaje. Sin embargo, a partir de acá se ha hecho una manipulación no explícita de la definición de comunicación: se acepta que el lenguaje comporta referencias a rasgos "macroscópicos" de las situaciones expresadas, socialmente válidos y, además, referencias a rasgos "microscópicos", oscuros, variables, de la misma situación. Después se propone una definición de la comunicación que excluye los primeros rasgos y la limita a los segundos, de modo que ésta resulta imposible: se define un espejismo de comunicación y después se prueba que dicho espejismo es inaccesible.

A partir de acá, Mounin explicará por qué, pese a las tesis expuestas, la traducción sigue siendo posible; para ello comenzará con un examen de la concepción "neo-humboldtiana" de las lenguas como "visiones del mundo".

Si en un primer momento, la riqueza de denominaciones que tienen los gauchos para los caballos, o los africanos para las palmeras, nos parece una manera de segmentar la realidad diferente de la nuestra, es porque no hemos tomado conciencia de que, al efectuar análisis semejantes en el interior de nuestra lengua, encontramos diversos niveles de experiencia para individuos distintos, sin que pueda hablarse en este caso de "visiones del mundo" lingüísticamente diferentes: donde el niño de la ciudad no conoce más que 'pajarillos', los campesinos pueden nombrar más de treinta especies distintas, y si el francés medio no conoce más que la 'nieve', el esquiador, al igual que los esquimales, puede distinguir un número variadísimo de tipos. En síntesis, cuando se saca de la nomenclatura de la nieve entre los esquimales, o de los caballos entre los gauchos, pruebas de una "visión del mundo" irreductible a la nuestra, no se procede legítimamente: "Se comparan dos niveles lexicales que no son comparables. Uno representa una lengua común, ciertamente, pero en la que tal vocabulario técnico de un campo lingüístico dado forma parte de la lengua de todos, porque la técnica correspondiente es practicada por todos los hablantes; el otro representa una lengua común en la que el mismo campo lingüístico es tratado al nivel menos técnico que haya en esa lengua, porque la técnica correspondiente está limitada aquí a un grupo restringido de hablantes" (p. 227).

Pero la crítica más profunda de las "visiones del mundo" y de las civilizaciones o "mundos" diferentes se apoya en la noción renovada de los *universales del lenguaje*. Para Hjelmslev, serían universales lingüísticos los siguientes: "el hecho de que el lenguaje transporte una sustancia por medio de una forma; la oposición y la interdependencia entre significante y significado, entre expresión y contenido, entre sistema y texto, entre paradigmático y sintagmático; las tres grandes funciones sintácticas (parataxis, hipotaxis y catataxis); ciertas categorías semánticas..." (p. 238). Más problemático resulta averiguar si, al margen de ellos, hay universales en morfología, en sintaxis y en semántica; para Mounin, aunque el fenómeno haya sido mal estudiado y poco conocido, la respuesta es positiva.

Pero existen también universales no estrictamente lingüísticos, como los que los antropólogos norteamericanos llaman "universales de cultura": se ha comprobado que algunos aspectos de la cultura (lenguaje, tecnología, religión, educación, poder, etc.) se encuentran en todas las comunidades. Ahora bien, si se enfoca la nominación de los colores desde esta perspectiva, se comprueba que no son el producto directo de 'visiones del mundo" diferentes e impenetrables, sino que, al menos una parte de ellos, está relacionada con la tecnología del tinte, por lo cual, al estar referidos a un elemento tangible del mundo exterior, permiten apreciar un mínimo invariante de significación denotativa que puede ser transmitida de lengua a lengua.

En resumen, hay un conjunto de razones por las cuales se puede hablar de *universales del lenguaje* en sentido amplio: cosmología, biología, fisiología, psicología, sociología, antropología cultural y la misma lingüística ayudan a trazar un amplio inventario de rasgos comunes gracias a los cuales se puede pasar de una lengua a otra; por eso Mounin concluye optimista: "si se acepta esta conclusión mesurada, fundada en hechos y análisis difícilmente recusables, es necesario concluir también que la traducción de toda lengua a toda lengua es posible al menos en el terreno de los universales: primera brecha en un solipsismo lingüístico absoluto" (p. 258).

Aunque, como lo demuestran las reflexiones anteriores, el lugar legítimo de una teoría de la traducción es la lingüística general, sería erróneo tratar de resolver todos sus problemas dentro de esta ciencia, y sobre todo en una región de ella: la lingüística estructural moderna. Pretender que, en cuanto la lengua se describe como un sistema algebraico de relaciones y correlaciones formales, la traducción puede reducirse a una simple conversión, es una equivocación que depende en gran medida del empleo metafórico de la expresión *sistema*. Es cierto que, en su aspecto morfológico y sintáctico, la lengua es una especie de álgebra; pero también es verdad que el léxico se ha resistido a un tratamiento de este tipo y la traducción debe operar de acuerdo a esta realidad. La lingüística descriptiva moderna (estructural y distribucional), puede obtener fórmulas vacías semejantes a las de los grandes modelos matemáticos, fórmulas que reflejarían la estructura de las lenguas como cálculos no interpretados, pero estas fórmulas no se tornan significantes hasta que se les añaden valores concretos que las relacionan con el mundo de la experiencia no lingüística: "la semántica (o más bien el léxico) es a la lingüística descriptiva formal lo que la aritmética es al álgebra," (p. 264). Y la prueba de que son posibles dos tipos de lecturas, la de las estructuras formales no interpretadas y la de las estructuras formales interpretadas por adición de valores semánticos, la encontramos en el caso de las lenguas insuficientemente descifradas, o cuando de una lengua extranjera conocemos bien su sistema morfológico y sintáctico, pero manejamos un vocabulario deficiente.

Lo anterior sugiere que "el sistema de comunicación constituido por el lenguaje podría ser [...], la combinación de dos familias por lo menos de sistemas semiológicos de especie o de naturaleza diferente: la familia de los sistemas constituidos por la fonología, la morfología y la sintaxis, por una parte, cómodamente formalizado hoy, y el sistema "semántico" formado por el léxico, sistema cuya oscuridad estructural no ha sido penetrada hasta ahora, si es que hay en él estructura" (pp. 266-67). En cuanto la traducción trabaja con significaciones en sus dos momentos, no puede quedarse en el terreno del álgebra lingüística, del cálculo no interpretado, tiene que asignar valores concretos a las fórmulas vacías; no puede esperar que las leyes de la estructuración semántica sean descubiertas para aplicarlas.

La lingüística norteamericana propone una solución: al cuestionar la noción tradicional de sentido, dejó a la semántica fuera de su territorio y ésta se vio confiada a especialidades nuevas de la lingüística general: psicolingüística, sociolingüística, etnolingüística, metalingüística en suma, es decir, estudio de las relaciones entre el lenguaje y cada uno de los otros sistemas culturales. El término "metalingüística" puede ser criticable, pero la lingüística americana tiene razón en su punto de partida: el contenido de la semántica de una lengua es la etnografía de la comunidad que habla la lengua, y esta verdad aparentemente improductiva en lingüística, abre para la traducción una vía de acceso mal explorada hacia las significaciones. En el fondo, se trata de la vieja observación de que todo vocabulario expresa una civilización y de que saber latín implica dos cosas distintas que se confunden: saber la lengua y conocer la historia del mundo latino.

Posiblemente no se han sacado las consecuencias teóricas de dicha certeza porque la etnografía que utilizamos para la traducción suele ser difusa e inconsciente. Los lingüistas americanos, en cambio, se juegan por la tesis de que las palabras no pueden ser comprendidas independientemente de los fenómenos culturales que designan; y no se trata acá de un principio empírico, sino de un principio teórico ligado a la naturaleza de las cosas.

Ahora resulta claro que, cuando se habla de la impenetrabilidad de las lenguas que reflejan "visiones del mundo" diferentes, sólo se piensa en una vía de acceso lingüística y no se considera expresamente la posibilidad etnográfica. Obviamente, esto último significa plantear el problema en otro nivel, pero negar tal vía de acceso es negar la realidad y la eficacia del proceso mediante el cual un niño aprende su lengua, negar que las lenguas extranjeras hayan sido alguna vez aprendidas y comprendidas, y discutir en el fondo, la posibilidad de la comunicación interpersonal unilingüe. La vía etnográfica nos explica también por qué, pese a todas las objeciones señaladas, las lenguas del viejo dominio indoeuropeo terminan por romper los muros de las lenguas más alejadas.

La etnografía se ha revelado como un medio eficaz para penetrar las "visiones del mundo" y las civilizaciones exóticas, pero falla cuando nos enfrentamos a civilizaciones desaparecidas; entonces se recurre a la historia

como descripción etnográfica del pasado. En cuanto los textos antiguos plantean la doble necesidad de conocer la lengua y la civilización que la usaba, se hace necesario un tipo especial de "traducción" y aparece la filología. Así como la etnografía nos permite penetrar en las culturas exóticas, la filología nos abre el acceso a las "visiones del mundo" y a las civilizaciones pasadas. Con esto queda aclarado que comprender un texto comporta dos cosas distintas: comprender los significantes sin comprender los significados, la estructura de la lengua, y comprender el significado, que es el conocimiento de las relaciones arbitrarias a través del tiempo de los mismos signos con significados sucesivamente diferentes.

Al examinar los problemas que plantea la sintaxis a una teoría de la traducción, Mounin nos recuerda que, según la tesis Sapir-Whorf, entre dos enunciados de estructura diferente hay diferencia de contenido. Martinet, sin embargo, señala que muchas veces dos enunciados de estructura distinta, v. gr.: "la lluvia continúa" y "llueve sin parar", se emplean en situaciones idénticas y afectan de igual modo al oyente. De acá se infiere que la tesis Sapir-Whorf está encerrada en un círculo vicioso: postula "visiones del mundo" diferentes y luego explica que esas estructuras son diferentes porque reflejan "visiones del mundo" diferentes. No obstante, hay casos en que expresiones lingüísticamente estructuradas de manera muy distinta, no expresan diversas organizaciones de la experiencia. Si esto nos sorprende es sólo porque, cuando pensamos la arbitrariedad del signo, la limitamos a las unidades significantes mínimas: monemas o palabras, y no consideramos que el mensaje o la frase, como signos unitarios, participan también de la ley de la arbitrariedad: "Cuando un hopi dice, refiriéndose a los truenos que oye: *rehpi* (sin ninguna referencia a un agente de acción); cuando un francés dice: *il tonne* o *ça tonne* (con referencia a un agente puramente ficticio); cuando un italiano dice *tuona* (sin referencia a un agente presente en el contexto, pero con la desinencia *a*, que marca el verbo con la tercera persona del singular), se puede pensar que las tres frases son tres signos arbitrarios iguales para la misma situación" (p. 302-303). Por lo tanto, para probar que dos lenguas diferentes analizan la experiencia no-lingüística de manera diferente, no basta recurrir al análisis lingüístico; pues ya hemos demostrado que con estructuras diferentes se pueden significar arbitrariamente situaciones semejantes; hay que hacer un análisis conjunto de los rasgos semánticamente pertinentes de las situaciones a que esos enunciados se refieren.

En conclusión, gracias a la lingüística contemporánea, se resuelve la paradoja de la intraductibilidad y sabemos que la experiencia personal es incomunicable en su unicidad y que, aun cuando las unidades básicas de dos lenguas no sean conmensurables, la comunicación es posible por referencia a situaciones compartidas por el hablante y el oyente. La traducción no es posible o imposible, es una operación relativa en sus éxitos y variable en los niveles de comunicación que alcanza.

Como puede apreciarse, la obra de Mounin está llena de sugerencias para todo investigador interesado en los problemas del lenguaje y muy especialmente para el estudioso de la literatura. Aunque las conclusiones que este último considere más interesantes dependerán de su propia concepción del fenómeno literario, nos permitimos señalar algunas que nos parecen fructíferas:

Valdría la pena, quizás, detenerse en el análisis que hace nuestro autor de la *connotación* y del solipsismo lingüístico a que suele conducir. Muchos críticos, partiendo de la evidencia de que los signos lingüísticos, junto con aludir a valores objetivos, conllevan valores afectivos y emocionales que varían de individuo a individuo, han concluido que la vivencia de una obra es totalmente individual y subjetiva; es decir, que ésta carecería de existencia objetiva, ya que, por un lado estaría el texto vacío, y las vivencias individuales por otro. También se ha sostenido lo mismo diciendo que, dado el carácter "visionario" de la imagen poética, cada lector la imagina de modo diferente. La conclusión lógica es que cualquier interpretación de la obra es igualmente válida, lo que equivale a decir que todas carecen de validez objetiva.

Sin embargo, la debilidad de estos supuestos queda demostrada por el comportamiento real de los fenómenos: en determinado momento histórico y entre lectores de un nivel específico, la vivencia de una obra es extraordinariamente homogénea y si dicha vivencia cambia a lo largo de la historia siempre lo hace dentro de marcos generales. El error fundamental consiste en pensar siempre en signos aislados y fuera de una situación comunicativa real; pareciera que sus defensores siempre tienen en la mente aquel juego que consiste en proferir palabras sueltas y pedir luego al auditor que exprese las vivencias que le sugieren: en este caso las vivencias son marcadamente individuales pero, repetimos, se trata de palabras aisladas y situadas artificialmnte. En condiciones normales, los signos siempre forman parte de una situación comunicativa real, ocurrida en un ámbito específico y en la que pocas veces se les utilizan aislados pero, cuando esto ocurre, su sentido está reforzado por el entorno.

En cuanto la obra está formada por extensas series de signos que se determinan mutuamente, el sentido de éstos logra un alto nivel de especificidad, lo que explica el carácter "objetivo" de su cosmos ficticio. El sentido espontáneo que se le atribuye a éste depende, en cambio, de la situación histórico-social, por eso varía con el tiempo.

Creemos que, a partir de acá, también se pueden aclarar ciertos problemas que plantea la interpretación de las obras del pasado: toda obra es el producto de una situación comunicativa producida en una situación específica que la posibilita y la determina; por lo tanto, el paso del tiempo la afecta de varias maneras: primero en el nivel lingüístico, si la obra pertenece al pasado remoto, su lengua puede habérsenos hecho incomprensible y necesitaremos "traducirla" con auxilio de la filología. Pero el carácter heterogéneo de la filología oculta el hecho de que dicha "traducción" comporta dos cosas distintas: un sistema de equivalencias entre los dos momentos de esa misma lengua y el rescate de algunos elementos del pasado sin cuyo auxilio sería imposible comprender el sentido de las palabras que los designan. Pero la restauración filológica del texto no es suficiente para comprender el sentido que la obra tuvo en su momento; nuestra lectura de hombres modernos nos entrega un sentido que nos parece válido y legítimo y nos cuesta aceptar que la obra pudo ser vista de manera distinta por sus contemporáneos. Nosotros postulamos que esa comprensión espontánea de la obra antigua no es suficiente para el crítico, en cuanto implica un falseamiento que sólo se supera efectuando la inserción de la obra en su momento; que esta tarea no se vea nunca colmada es algo que no nos preocupa, ese es el destino natural del conocimiento histórico y posiblemente de todo conocimiento.

Cuando la obra pertenece al pasado próximo, el estrato lingüístico parece no ofrecer problemas pero, cuidado, no debe olvidarse que la evolución del significado no corre pareja con la del significante, por lo tanto, podemos atribuir a ciertas palabras un sentido que no tenían cincuenta años atrás.

Basándose en el cambio que sufre a través del tiempo la interpretación de una obra, algunos críticos postulan que todas las interpretaciones sucesivas son igualmente válidas. Así como no puede emitirse un juicio de valor sobre dos obras que pertenecen a momentos históricos distintos, tampoco se pueden valorar sus interpretaciones. Para superar este relativismo, lo primero que debemos aceptar es que, en un determinado momento histórico, no todas las interpretaciones de una obra son igualmente válidas; en este caso podemos determinar de manera precisa cuáles son las mejores, para ello nos basta comprobar en qué medida se aproximan al nivel de objetividad más alto en ese momento.

Por otra parte, es evidente que comparar dos interpretaciones que pertenecen a momentos históricos distintos no es lo mismo que comparar dos obras de arte: la obra es el producto de una actividad a la que hemos acordado no enfrentar en términos de progreso; la interpretación, en cambio, es el producto de una actividad discursivo-racional, que sí medimos según ese criterio. En consecuencia, las interpretaciones modernas son más válidas que las anteriores en la medida en que operan con una concepción más coherente del fenómeno literario.

Alguien podría suponer que, en cuanto el contemporáneo de la obra conoce de manera directa la realidad en medio de la cual ha surgido ésta, gozaría de ciertos privilegios para interpretarla. Sin embargo, esto no es tan claro como parece: una cosa es conocer directamente la realidad histórica y otra distinta interpretarla. En este caso el contemporáneo está en la situación del enfermo, que no siempre es quien mejor conoce su enfermedad.

Con lo anterior, y aunque de manera indirecta, queda también descartada la posibilidad de comprender la obra en sí misma, abstraída de la situación en que se produjo: creemos que es un error tratar de comprenderla relacionándola directamente con la situación histórico-social, haciendo caso omiso de la tradición literaria; es verdad que todo autor encuentra una tradición que le preexiste y, por lo tanto, no funda la literatura para dar curso a sus necesidades expresivas. Pero nos parece igualmente erróneo recurrir exclusivamente a dicha tradición, sin considerar que lo expresado según tales o cuales esquemas formales está determinado, en última instancia, por la situación histórico-social. Sólo considerando este factor es posible explicar por qué el autor cogió precisamente esos elementos de la tradición y los modificó en tal sentido.

Si, pese a todo, algunos críticos pretenden comprender la obra aislada es porque utilizan sin darse cuenta su conocimiento del pasado, tal como suelen proceder los traductores con la etnografía, según nos recordaba Mounin; por otra parte, la misma obra nos da cierta información sobre su época, aunque muchos supuestos de la misma, por comunes y sabidos, no se mencionan.

Considerando lo anterior, creemos que la advertencia de Mounin, en el sentido de que sería peligroso encerrar los problemas de la traducción en los límites estrictos de la lingüística, también puede ser aplicada a los estudios literarios: no se pueden resolver los problemas que plantea la interpretación de las obras antiguas sin recurrir en algún momento a la historia.

Una cosa es aceptar que en literatura hay una especie de "lengua" que el escritor asume y a veces supera, y otra que se puede captar el sentido de una obra haciendo abstracción de la situación histórico-social en que se produjo. Cabría más bien postular, de acuerdo con Mounin, que comprender una obra implica tres cosas distintas: comprender la lengua en que está escrita, lo que en cierto modo significa conocer la civilización que la produjo; determinar su estructura, la organización interna de su cosmos; y comprender su sentido, el contenido ideal que se desprende de ese cosmos, tarea irrealizable si no se recurre a la historia.

Para finalizar, nos detendremos en la crítica de la tesis Sapir = Whorf, especialmente en lo relacionado con la arbitrariedad del signo; Mounin señala acertadamente que, cuando pensamos en la arbitrariedad la remitimos exclusivamente a las unidades significativas mínimas y no pensamos que la frase o el mensaje, en cuanto signos unitarios, participan también de la ley de la arbitrariedad.

Esta advertencia es particularmente válida en el caso de algunas concepciones de la literatura que postulan como hecho irrecusable la consecuencia estricta entre todos los niveles de la obra y su sentido global, hasta el punto de que dicho sentido ya estaría prefigurado en la estructura sintáctica de la frase. Aunque el fenómeno puede ser eventualmente exacto,

sobre todo en el caso de la lírica, consideramos una mistificación atribuirle validez general. Ya Hauser [10] señala que, en la historia del arte, es frecuente que se utilicen estructuras semejantes con fines contrapuestos. Si las cosas fueran como las postulan los defensores de la "consecuencia absoluta", tendríamos que concluir que la traducción de cualquier obra es imposible, lo que es entrar en contradicción con la realidad; toda traducción implica cierto grado de traición, pero la falsedad sólo podemos notarla sobre un fondo común de verdad.

Depto. Literatura — U. de Chile
Valparaíso

[10] Arnold Hauser. *Philosophie der Kunstgeschichte*. Traducción al español de Felipe González V. *Introducción a la historia del arte*. Ed. Guadarrama. Madrid, 1961. Especialmente págs. 251-273.

BIBLIOGRAFIAS

David Lagmanovich

BIBLIOGRAFIA CRITICA SOBRE PROBLEMAS DE LITERATURA HISPANOAMERICANA

SEGUNDA ENTREGA

[Libros y artículos recientes (de preferencia publicados a partir de 1970), escogidos especialmente en función del interés que ofrecen desde el punto de vista teórico, y sólo secundariamente como bibliografía general de la literatura hispanoamericana. La mayor cantidad posible de los asientos de esta bibliografía aparecerán anotados con mención del contenido en el caso de libros y un breve resumen en el de los artículos. La inclusión de una publicación en esta sección no presupone ni impide su reseña en otra sección de la revista. La clasificación adoptada corresponde a los fines de PROBLEMAS DE LITERATURA; *las demás convenciones son las habituales. Los volúmenes colectivos (Festschriften y colecciones similares) se consignan en la sección A y su contenido, por autor, aparece en las secciones correspondientes, identificado por el número de asiento entre [ ]. En la sección D, "Otras literaturas", aparecerán algunos trabajos que, aunque ajenos a la literatura hispanoamericana, pueden ser de interés para los estudiosos de esta última, especialmente en lo que hace al método empleado en su tratamiento].*

CONTENIDO

C. HISTORIA LITERARIA

1. En general
2. Géneros
3. Autores

D. OTRAS LITERATURAS

A. INSTRUMENTOS

1. Colecciones y Festschriften

Aldridge, A. Owen, comp. [95
The Ibero-American Enlightenment. Urbana, University of Illinois Press, 1971. 335 p.

"This collection of essays grew out of a conference on the Ibero-American Enlightenment held on the Urbana campus of the University of Illinois in May 1969, sponsored jointly by the University and the Hispanic Society of America. The most pertinent of the papers presented at that time have been supplemented by others written subsequently" (p. VII).

Praga. Círculo Lingüístico de [96
El Círculo de Praga. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, [1971]. 93 pp. (Biblioteca de lingüística y teoría literaria, 1.) Trad. de Ana María Díaz.

Terry, Edward Davis [97
Artists and writers in the evolution of Latin America. University (Alabama), University of Alabama Press, 1969. 191 pp.

2. Bibliografía

Lagmanovich, David [98
Bibliografía crítica sobre problemas de literatura hispanoamericana; primera entrega. *PL* (1): 97-107, en. 1972.

Roggiano, Alfredo A. [99
Bibliografía de y sobre Octavio Paz. *RI* 37 (74): 269-297, en.-mar. 1971.

Tamayo Vargas, Augusto [100
Abraham Valdelomar: bibliografía. *RIIM* 35 (1-2): 45-71, en.-abr. 1969.

Zubatski, David S. [101
A bibliography of cumulative indexes to Latin American journals of the XIX and XX centuries; humanities and social sciences. *Revista de Historia de América* (70): 421-469, jul.-dic. 1970.

Contiene secciones sobre arte y arquitectura, bibliografía, educación, revistas de cultura general, historia, etc., que pueden ser de interés para el estudioso de la literatura hispanoamericana. Incluye 268 revistas.

——— [102
A bibliography of cumulative indexes to Spanish language and literary reviews of the nineteenth and twentieth centuries. *Hispania* 51: 622-628, 1968.

Algunas de las revistas incluidas tienen también interés desde el punto de vista de la literatura hispanoamericana.

3. Varia

Belic, Oldrich [103
El español como material del verso. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972. 75 pp. (Biblioteca de lingüística y teoría literaria, 3).

Jakobson, Roman [104
La Escuela de Praga y la poética. [96]: 85-93.

Palabras pronunciadas en 1936 en el Círculo Lingüístico de Copenhague.

Mathesius, Vilém [105
Inauguración de la Reunión Fonológica Internacional realizada en Praga (18-21 diciembre de 1930). [96]: 45-50.

Mukarovsky, Jan [106
La fonología y la poética. [96]: 51-67.

Con ejemplos tomados de la literatura checa, estudia los siguientes "elementos fónicos capaces de ser actualizados en la poesía (es decir, capaces de adquirir el carácter específico de los procedimientos de arte": la elección de los fonemas; la agrupación de los fonemas; la disposición de los fonemas (esquemas eufónicos); la entonación; el límite de las palabras; el ritmo poético y la fonología.

Mukarovsky, Jan, y Roman Jakobson [107
Formalismo ruso y estructuralismo checo. [96]: 69-78.

Observaciones formuladas en la reunión del Círculo Lingüístico de Praga correspondiente al 10 de diciembre de 1934.

Praga. Círculo Lngüístico de [108
Tesis de 1929. [96]: 11-44.

La tesis III, "Problemas de las investigaciones sobre las lenguas de diversas funciones", contiene los siguientes apartados: a) Sobre las funciones de la lengua; b) Sobre la lengua literaria; c) Sobre la lengua poética. Nótese, en este último apartado, la vigencia actual del punto 6: "La caracterización inmanente de la evolución de la lengua poética es a menudo reemplazada en la historia literaria por un sucedáneo relativo a la historia de las ideas, sociológico o psicológico, es decir, por un recurso de hechos heterogéneos al hecho estudiado. En lugar de la mística de las relaciones de causalidad entre sistemas heterogéneos, *es necesario estudiar la lengua poética en ella misma*" (pp. 32-33).

Troubetzkoy, N. S. [109
Nota para una ciencia pura de la escritura. [96]: 79-84.

B. TEORIA Y CRITICA LITERARIAS

1. En general

Belic, Oldrich [110
La obra literaria como estructura. *PL* 1 (1): 9-19, en. 1972.

Según el estructuralismo checoslovaco, una estructura es un conjunto de elementos cuyo equilibrio interno se modifica y reajusta incesantemente; la unidad así, es un tejido de oposiciones dialécticas. Cada elemento de la estructura tiene una doble función: adquiere un sentido derivado de la totalidad, pero al propio tiempo infunde a esa totalidad un determinado sentido. Toda estructura manifiesta movimientos y transformaciones constantes; aunque el conjunto de elementos se mantiene, varían en cambio las relaciones entre ellos, y la jerarquía resultante cambia y se desarrolla históricamente. En consecuencia, este tipo de crítica no es ahistórica, sino que supera la dicotomía entre diacronía y sincronía, combinando o sintetizando ambos enfoques.

Cortázar, Julio [111
Algunos aspectos del cuento. *CHA* (255): 403-416, mar. 1971.

Reimpresión del artículo publicado originalmente en *Casa de las Américas* (La Habana), (15/16): 3-14, nov. 1962 feb. 1963.

Eichenbaum, Boris [112
La vida socio-literaria. *PL* 1 (1): 27-34, en. 1972.

Trad. del original ruso por Emil Volek.

Goodman, Paul [113
La estructura de la obra literaria. Madrid, Siglo XXI de España,

1971. 249 pp. (Crítica literaria). Trad. de Marcial Suárez.

Título original: *The Structure of Literature* (4ª ed., Chicago, University of Chicago Press, 1968). Contenido: Métodos de crítica formal. Acciones serias. Acciones cómicas. Acciones novelísticas. Poemas líricos: lenguaje, emoción, movimiento del pensamiento. Problemas especiales de la unidad.

Jitrik, Noé [114
El fuego de la especie; ensayos sobre seis escritores argentinos. Buenos Aires, Siglo XXI, Argentina, 1971. 188 pp. (Crítica literaria).

Contenido: El tema del canto en el *Martín Fierro*, de José Hernández. Notas sobre la "zona sagrada" y el mundo de los "otros" en *Bestiario*, de Julio Cortázar. Forma y significación en *El Matadero*, de Esteban Echeverría. Socialismo y gracia en la obra de Roberto J. Payró. Estructura y significación en *Ficciones*, de Jorge Luis Borges. La *Novela futura* de Macedonio Fernández. Apéndice: Los "elementos" de la novela.

Kalinowska, Sophie-Irene [115
El concepto de motivo en literatura. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972. 112 pp. (Biblioteca de lingüística y teoría literaria, 2). Trad. de Sonia Romero y José Varela M.

Contenido: El término "motivo" en los diferentes dominios de su empleo. Campo semántico del término "motivo". El término "motivo" en la literatura. Las formantes. Temas simples y conjuntos politemáticos. Consideraciones finales. A modo de resumen.

Mukarovsky, Jan [116
El arte como hecho semiológico. *PL* 1 (1): 21-26, en. 1972.

Osorio, Nelson [117
Problemas del lenguaje y la realidad en la nueva narrativa hispanoamericana. *PL* 1 (1): 37-43, en. 1972.

Una de las tareas urgentes de la investigación literaria es "volverse sobre su propio quehacer, cuestionar sus principios y métodos para fijar su dimensión propia en cuanto discurso científico. Dicho esquemáticamente: se hace necesario desarrollar la nueva crítica para la literatura nueva que al parecer desborda los instrumentos tradicionales que se han estado usando. La existencia concreta y específica de una literatura nueva obliga a replantearse la historicidad propia de toda ciencia y la necesidad constante que tiene de renovar y enriquecer el instrumental metodológico y conceptual que permitirá su desarrollo y el cumplimiento de su misión de enriquecer el conocimiento humano" (p. 37).

Todorov, Tzvetan [118
Introduction à la litterature fantastique. Paris, Editions du Seuil, 1970. 187 pp. (Coll. Poétique).

Contenido: Les genres littéraires. Définition du fantastique. L'étrange et le merveilleux. La poésie et l'allégorie. Le discours fantastique. Les thèmes du fantastique: introduction. Les thèmes du *je*. Les thèmes du *tu*. Les thèmes du fantastique: conclusion. Littérature et fantastique.

2. Estructura

Gertel, Zunilda [119
"El Sur", de Borges: búsqueda de identidad en el laberinto. *NNH* 1 (2): 35-55, sep. 1971.

Analiza detalladamente fábula y "sujet", niveles de la narración (relato cronológico, "enchâssement", aspecto y modo narrativo, planos temporales) y reglas de integración. Considera que "la estructura narrativa de 'El Sur' constituye un sistema diferencial de relaciones binarias dadas por paralelismos discontinuos que en su integración tienen una funcionalidad doble y ambigua" (p. 50). La estructura narrativa permite una doble lectura (en forma lineal y atendiendo al "enchâssement"); el modo narrativo, una doble visión (el modo omnisciente de lo representativo, el expresivo del monólogo narrado). Elementos claves son el paralelismo y la ironía.

Lagmanovich, David [120
Estructura de un cuento de Julio Cortázar: "Todos los fuegos el fuego". *NNH* 1 (2): 87-95, set. 1971.

En el nivel de la narración de este cuento hay una alternancia de episodios correspondientes a dos tramas distintas; sobre esta retícula se desplazan los elementos temáticos, que implican la presencia y el juego mutuo de cuatro nociones: el amor, la lucha, la muerte y el fuego.

Schiminovich, Flora H. [121
Cortázar y el cuento en uno de sus cuentos. *NNH* 1 (2): 97-104, set. 1971.

Analiza "Las babas del diablo", que considera como "un cuento sobre el cuento" (p. 100), en relación con ciertas declaraciones teóricas de C. sobre el género.

Volek, Emil [122
Dos cuentos de Carpentier: dos caras del mismo método artístico. *NNH* 1 (2): 7-19, set. 1971.

"Semejante a la noche" y "El camino de Santiago", ambos procedentes del volumen *Guerra del tiempo* (1958), aunque escritos en distintas épocas (1947 y 1956 respectivamente). En el segundo, "la articulación bipartita del relato (planteamiento de la situación y 'la solución') trae consigo la posibilidad de una visión más compleja que en 'Semejante a la noche' (un desenlace sorpresivo y paradójico) y a la vez menos esotérica que en 'Viaje a la semilla'. Por otro lado, 'El camino de Santiago' comparte con estos relatos cierto aire de juego o de experimento 'de laboratorio' (completa sus experimentos con el tiempo). Del entrecruzamiento de todas estas condiciones ha surgido una obra madura, compleja, de gran valor artístico y de profunda cala filosófica" (p. 19).

3. Temas

Alazraki, Jaime [123
Tlön y Asterión: anverso y reverso de una epistemología. *NNH* 1 (2): 21-33, set. 1971.

En el primero de los cuentos estudiados, "Tlön es al comienzo de la narración un planeta ficticio; hacia el final entendemos que su irrealidad es nuestra realidad, e inversamente, que nuestra realidad, lo que hemos definido como nuestra realidad, no es menos ficticia que Tlön" (p. 29); el segundo "se redibuja como el símbolo más quintaesenciado de la situación del hombre frente al mundo" (p. 29). "El escepticismo de Asterión es una reverberación del escepticismo de Borges [...]. La casa del Minotauro es el laberinto creado por el hombre y destinado a que lo descifren los hombres: es la cultura en cuyo seno el hombre encuentra su *habitat*, su modo de vivir en el mundo" (p. 32).

Coddou, Marcelo [124
Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo. *NNH* 1 (2): 139-158, set. 1971.

"De la realidad infinitamente variada, Rulfo ha *seleccionado* y *organizado* ciertos elementos; a esos elementos les dio determinada estructura; los elementos seleccionados son *significativos* (expresan un sentido de la realidad); con ello creó un *objeto material*, el cuento, obra de arte concreta, que ha de pervivir en tanto que realidad estética objetiva, cristalizada, en la cual está incluida la actitud humana estética respecto al mundo circundante aprehendido en la obra. A través de sus modalidades específicas, ésta plantea problemas candentes del México postrevolucionario, reflejando así verídicamente la vida real de su época y su espacio" (p. 145). Analiza "El hombre".

Coulson, Graciela B. [125
Observaciones sobre la visión del mundo en los cuentos de Juan Rulfo. *NNH* 1 (2): 159-166, set. 1971.

Analiza "Talpa" y "No oyes ladrar los perros".

Durán, Manuel [126
Juan Rulfo, cuentista: la verdad casi sospechosa. *NNH* 1 (2): 167-174, set. 1971.

Señala la continuidad entre la narrativa de la Revolución mexicana y la obra de Rulfo (lo cual puede explicar el inmenso éxito de sus cuentos); el carácter poético del temperamento de este escritor; las fuertes connotaciones míticas que hay en toda su obra. Analiza el cuento "Anacleto Morones", que considera como un enlace (quizá inconsciente) entre los cuentos y *Pedro Páramo:* aunque en clave cómica, presenta una estructura circular y el tema central de la búsqueda de la personalidad de un difunto, elementos fundamentales en la novela.

Englekirk, John E. [127
Miguel Angel Asturias: "¡Mejor llamarlas novelas!..." [97]: 15-39.

Examen de la obra de Asturias en relación con su sociedad, centrado en *Week-end en Guatemala* y en las novelas del llamado "ciclo de la bananera"; estas últimas "must be regarded, unquestionably, as the most ambitious and the best-sustained effort in socio-economic protest fiction of Latin America to date" (p. 24). Equilibrada presentación.

Esquenazi-Mayo, Roberto [128
Social aspects of the contemporary Spanish American novel. [97]: 73-83.

Reseña general del problema, ejemplificado especialmente con las obras de Eduardo Caballero Calderón.

Goetzinger, Judith [129
Thematic divisions in *Libertad bajo palabra* (1968). *RomN* 13 (2): 226-233, Winter 1971.

Simbolizan la evolución poética de P. entre 1935 y 1957. "On the one hand we have a group of poems clearly dominated by the amorous theme which dramatizes the intensity of life both in the lovers' relationship and in their participation in the simple world of nature. On the other hand we see a growing emphasis on the extremes of despair, frustration and alienation. Out of the poet's vacillation between these extremes of union and disunion grows the integrated vision of 'La estación violenta'" (p. 233).

Luzuriaga, Gerardo A. [130
Caupolicán según Darío y Santos Chocano. *RHM* 35 (1-2): 72-79, en.-abr. 1969.

"La organización estructural que da Darío a su soneto es más simple y única que la que Chocano da al suyo" (p. 79); el soneto de Darío se distingue además por el ritmo marcial alcanzado, por una rica gama de tonos y por un lenguaje pictórico (frente al tono declamatorio de Chocano).

McGrady, Donald [131
Un cuento folclórico en Güiraldes y Carrasquilla. *Thesaurus* 26 (1): 143-146, en.-abr. 1971.

Ambos cuentos (el del herrador Miseria en *Don Segundo Sombra* y "En la diestra de Dios Padre") pertenecen al folklore universal: el tipo está identificado como el núm. 330 en la obra de Antti Aarne y Stith Thompson, *The Types of the Folktale* (2ª ed., Helsinki, 1961) y existen centenares de versiones en decenas de países.

McMurray, George R. [132
La temática en los cuentos de José Donoso. *NNH* 1 (2): 133-138, set. 1971.

Los temas de los cuentos de D. se relacionan con las reacciones de personajes que tratan de escapar del marco rígidamente organizado de la sociedad chilena. "La dramatización de estas reacciones constituye la base de los temas de los cuentos, temas universales como la falta de comunicación entre los hombres, el desarraigo espiritual, la búsqueda de la identidad y el miedo de la muerte" (p. 138).

Matilla Rivas, Alfredo [133
Los jefes o las coordenadas de la escritura vargasllosiana. *NNH* 1 (2): 57-63, set. 1971.

Manifestaciones de los temas de la violencia y la muerte en esta colección de cuentos.

Neale-Silva, Eduardo [134
El amor en tres poemas de César Vallejo. *RHM* 35 (1-2): 80-95.

Define *Trilce IV* como "el instinto ante la conciencia", *Trilce XXIV* como "la transitoriedad de los afectos humanos" y *Trilce LIX* como "el amor terrestre ante el amor absoluto". Las tres composiciones "expresan una actitud, una meditación y una fatalidad, respectivamente. Aunque se diferencian en la dosis de autobiografía que contienen, todas ellas funden lo humano y lo conceptual" (p. 95).

Preto-Rodas, Richard A. [135
The development of negritude in the poetry of the Portuguese speaking world. [97]: 53-68.

Reseña el tema del negro en las letras portuguesas, desde Camões hasta los escritores brasileños y lusoafricanos de hoy.

Pupo-Walker, Enrique [136
Las categorías del paisaje en la poesía de José Asunción Silva. *Hispanófila* (43): 63-74, set. 1971.

Virgillo, Carmelo [137
Primitivism in Latin American fiction. [97]: 243-255.

En la literatura romántica, "the Indian is seen as a tool of the sentimentalist writer who uses the primitive as a bad copy of the white man. The Noble Savage's salvation, as nineteenth-century romantic. Indianist fiction suggests, is seen as his adaptation to the world of his white master, whose characteristics he must inherit if he is to survive" (p. 254); tiene caracteres alegóricos y es "an abstraction symbolizing both evil and virtue, as some fictional Indians are made out to be more savage than others, but always stereotyped and unreal" (p. 255).

Woods, Richard D. [138
The Cuban revolution interpreted through the novel *No hay aceras*. *RomN* 13 (2): 234-238, Winter 1971.

La novela de Pedro Entenza es superior a la mayoría de las novelas de la Revolución Cubana escritas durante la década pasada: aunque anticastrista, no permite que su posición reduzca la obra al nivel de un libelo.

4. Estilo

Boyd, John P. [139
Imágenes de animales y la batalla entre los sexos en dos obras de Juan José Arreola. *NNH* 1 (2): 73-77, set. 1971.

Se refiere a *Bestiario* y *Confabulario*. Superficial.

Carrillo, Gemán D. [140
Desenfado y comicidad: dos técnicas magicorrealistas de García Márquez en "Un hombre muy viejo con unas alas enormes". *NNH* 1 (2): 123-132, set. 1971.

Analiza los procedimientos técnicos denominados *desenfado y comicidad* en base a la mutua relación de dos elementos fundamentales (lo trivial cotidiano y lo inaudito), en relación a su vez con otros tres elementos (un árbitro o juez entre ambos, la presencia del pueblo como espectador, y la solución que se dé al conflicto entre esas dos realidades).

Dellepiane, Angela B. [141
Algunas conclusiones acerca del lenguaje en Cortázar. *SinN* 2 (2): 24-35, 1971.

Evolución del problema del lenguaje en C., a partir de su artículo de 1948 "Notas sobre la novela", que establece una

idea del lenguaje poético destinada a ir manifestándose en su obra literaria posterior.

Kelly, John R. [142
Name symbolism in Barrios' *El hermano asno*. *RomN* 13 (1): 48-53, Autumn 1971.

La elección de los nombres de los personajes como medio de transmitir las nociones de ironía y ambigüedad.

Luchting, Wolfgang A. [143
El lector como protagonista de la novela: Onetti y *Los adioses*. *NNH* 1 (2): 175-184, set. 1971.

Analiza esta novela corta desde el punto de vista de los recursos mediante los cuales O. procura la implicación del lector, hasta el punto de convertirlo en un personaje más.

Wood, Don E. [144
Surrealistic transformation of reality in Cortázar's "Bestiario". *RomN* 13 (2): 239-242, Winter 1971.

Análisis del cuento del mismo nombre.

C. HISTORIA LITERARIA

1. En general

Aldridge, A. Owen [145
Introduction: The concept of the Ibero-American Enlightenment. [95]: 3-18.

Collazos, Oscar; Julio Cortázar, y Mario Vargas Llosa [146
Literatura en la revolución y revolución en la literatura [polémica]. México, Siglo XXI, 1970. 118 pp. (Colección Mínima, 35).

Contenido: Oscar Collazos, La encrucijada del lenguaje. Julio Cortázar, Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar. Mario Vargas Llosa, Luzbel, Europa y otras conspiraciones. Oscar Collazos, Contrarrespuesta para armar.

Martins, Wilson [147
Tradition and ambition in Brazilian literature. *HR* 40 (2): 133-144, Spring 1972. Trad. de Mary Lou Daniel.

Monguió, Luis [148
"Las luces" and the Enlightenment in Spanish America. [95]: 211-233.

Rest, Jaime [149
Novela, cuento, teatro: apogeo y crisis. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971. 160 pp.

Contenido: Prefacio. La novela tradicional. El cuento. El teatro moderno. Bibliografía.

Whitaker, Arthur P. [150
Changing and unchanging interpretations of the Enlightenment in Spanish America. [95]: 21-57.

2. Géneros

Alegría, Fernando [151
La narrativa chilena (1960-70). *NNH* 2 (1): 59-63, en. 1972.

——— [152
La novela total: un diálogo con Sábato. *PL* 1 (1): 45-55, en. 1972.

La conversación se refiere a la nueva narrativa hispanoamericana.

Carrillo, Germán D. [153
La narrativa colombiana (1960-70). *NNH* 2 (1): 149-157, en. 1972.

Dellepiane, Angela B. [154
Diez años de novela argentina. *PL* 1 (1): 57-73, en. 1972.

Analiza, especialmente desde el punto de vista de sus innovaciones técnicas, la obra de Eduardo Gudiño Kieffer, Héctor Libertella, Tomás Eloy Martínez y Néstor Sánchez.

Dulsey, Bernard [155
La narrativa ecuatoriana del decenio 1960-1970. *NNH* 2 (1): 169-177, en. 1972.

Echevarría, Evelio [156
Un pueblo en guerra: la narrativa boliviana de 1960 a 1970. *NNH* 2 (1): 159-167, en. 1972.

Lagmanovich, David [157
La narrativa argentina de 1960 a 1970. *NNH* 2 (1): 99-117, en. 1972.

Leal, Luis [158
La nueva narrativa mexicana. *NNH* 2 (1): 89-97, en. 1972.

Marín Morales, José-Alberto [159
Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. *Arbor* 81 (314): 123-127, feb. 1972.

Comenta el libro del mismo título de Saúl Yurkievich (Barcelona, Barral, 1971), sobre Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda y Paz.

Menton, Seymour [160
La narrativa centroamericana (1960-70). *NNH* 2 (1): 119-129, en. 1972.

Miliani, Domingo [161
Diez años de narrativa venezolana (1960-70). *NNH* 2 (1): 131-143, en. 1972.

Ortega, Julio [162
Sobre narrativa cubana actual. *NNH* 2 (1): 65-87, en. 1972.

Oviedo, José Miguel [163
Una imagen crítica de la nueva narrativa peruana (1950-1970). *NNH* 2 (1): 25-37, en. 1972.

Rabassa, Gregory [164
La nueva narrativa en el Brasil. NNH 2 (1): 145-148, en. 1972.

Rama, Angel [165
El estremecimiento nuevo en la narrativa uruguaya. *NNH* 2 (1): 7-23, en. 1972.

Rodríguez, Rafael [166
Apuntes sobre el último decenio de narrativa puertorriqueña: el cuento. *NNH* 2 (1): 179-191, en. 1972.

Rodríguez-Alcalá, Hugo [167
La narrativa paraguaya desde 1960 a 1970. *NNH* 2 (1): 39-58, en. 1972.

3. Autores

Alcedo

Lerner, Isaías [168
The *Diccionario* of Antonio de Alcedo as a source of enlightened ideas. [95]: 71-93.

El pensador quiteño Antonio de Alcedo participó de las corrientes iluministas de su tiempo, aunque en su *Diccionario geográfico-histórico de las Indias Occidentales o América* (Madrid, 1786-1789) expresó sus puntos de vista dentro de restricciones exigidas por la naturaleza de la obra. Su racionalismo y humanitarismo se relacionan no sólo con las corrientes filosóficas europeas del siglo XVIII sino también con la línea del pensamiento hispánico que arranca de Las Casas.

Alcorta

Campanella, Hebe [169
Gloria Alcorta, un Faulkner del Sur. *CHA* (253-254): 171-191, en.-feb. 1971.

Examen de su producción a través de los cuentos de *El hotel de la Luna y otras imposturas* (1957) y *Noches de nadie* (1962) y la novela *En la casa muerta*.

Alegría

Giacomán, Helmy F. [170
El contenido mítico de la novela *Los días contados* de Fernando Alegría. *SinN* 2 (2): 53-57, 1971.

Leal, Luis [171
Entre la fantasía y el compromiso: los cuentos de Fernando Alegría. *NNH* 1 (2): 65-71, set. 1971.

Resume la evolución de este cuentista y señala que "la protesta y la fantasía (a veces el humor) son los ejes sobre los cuales giran las narraciones de Fernando Alegría" (p. 71), muchas de ellas relacionadas con la crítica a determinados aspectos de la sociedad norteamericana, pero siempre a través de la visión de un chileno universal.

Anderson Imbert

Gaivironsky, Valentín Jacobo [172
La narrativa de Enrique Anderson Imbert. *NNH* 1 (2): 105-122, set. 1971.

Tratamiento apresurado y no demasiado ordenado de la obra de un escritor que debe ser estudiado en profundidad.

Arguedas

Brotherston, Gordon [173
Alcides Arguedas as a "defender of Indians" in the first and later editions of *Raza de bronce*. *RomN* 13 (1): 41-47, Autumn 1971.

Arlt

Scari, Roberto M. [174
La novela moderna en Roberto Arlt. *CHA* (255): 581-588, mar. 1971.

Cortázar

Curutchet, Juan Carlos [175
La prehistoria literaria de Julio Cortázar. *CHA* (253-254): 301-307, en.-feb. 1971.

Se refiere a *Los reyes* (1949), que considera importante por dos motivos: a) marca la inserción de C. en una tradición específicamente hispanoamericana, el manejo de elementos de la cultura universal con total irreverencia y desenfado; b) introduce ciertos temas característicos de la obra narrativa del C. posterior: el mundo de los sueños, la incomunicación, la concepción de la realidad objetiva como máscara de otra realidad más verdadera, y la adopción de una actitud crítica ante el lenguaje.

——— [176
Cortázar. Años de aprendizaje. *CHA* (255): 561-572, mar. 1971.

Análisis de ciertos cuentos de *Bestiario* y *Final del juego*. Algunas indicaciones sobre el estilo: enlace de términos de distinta categoría gramatical, descomposición de la descripción en sus elementos simples, formulación deliberada de una contradicción para subrayar estados de perplejidad u obstinación, juegos de palabras. Aquí, C. "se aboca a la descripción de situaciones esencialmente ambiguas, donde la conjetura surge de la quiebra de la razón y no de las distintas posibilidades de interpretación de hechos en sí mismos encuadrados dentro de las coordenadas de la lógica" (p. 571).

——— [177
Cortázar: descubrimiento de una realidad-otra. *CHA* (256): 153-164, abr. 1971.

Las armas secretas es posiblemente "uno de los libros más perfectos de C." (p. 154); en estas narraciones "el absurdo está instalado en el seno de lo real, y toda exploración de la realidad se le revela así como una incursión por lo fantástico o una investigación del absurdo" (p. 155). Característica fundamental: la liberación de las formas narrativas; son cuentos abiertos y no hay

n ellos un punto de vista, sino una multiplicidad de enfoques.

Da Cunha

Vogt, John, Jr. [178
Euclides da Cunha: spokesman of the new Brazilian nationalism. [97]: 41-51.

Droguett

Arteche, Miguel [179
Tres visiones de Carlos Droguett. *CHA* (253-254): 192-208, en.-feb. 1971.

Analiza *Sesenta muertos en la escalera* (1953), *Eloy* (1959) y *Patas de perro* (1965) como obras que "arrancan de núcleos que se nutren de la evolución social y política chilena y de sucesos que se ligan con ella" (p. 194).

Fuentes

Fuentes, Carlos [180
Seis cartas de Carlos Fuentes a Octavio Paz. *RI* 37 (74): 17-27, en.-mar. 1971.

Reeve, Richard M. [181
El mundo mosaico del mexicano moderno: *Cantar de ciegos*, de Carlos Fuentes. *NNH* 1 (2): 79-86, set. 1971.

Descripción del contenido de estos cuentos, en los cuales el autor cree ver una mayor atención de F. a la complejidad del mexicano moderno. "Los personajes en las obras anteriores de F. solían comportarse como títeres: víctimas de los caprichos del autor para acentuar la tesis. Ahora ha desaparecido la tesis o su importancia se ha disminuido, y las personas ficticias son vivas, complejas y vitales" (p. 86).

García Márquez

Vargas Llosa, Mario [182
García Márquez: historia de un deicidio. Barcelona-Caracas, Monte Avila, 1971. 667 p.

Contenido: La realidad real. La realidad ficticia. Reconocimiento. Bibliografía.

Hernández

Valbuena Briones, Angel [183
En la alborada del centenario del *Martín Fierro*. *Arbor* 81 (313): 113-116, en. 1972.

Sitúa algunos aspectos del tema gauchesco en la literatura argentina, desde H. hasta "la famosa novela *Don Segundo Sombra*, 1926, de Enrique [sic] Güiraldes" (p. 114) y comenta luego el reciente libro de John B. Hughes, *Arte y sentido de Martín Fierro* (Madrid, Castalia, 1970), cuyo análisis encuentra "fructífero e iluminativo". Conviene, sin embargo —concluye—, "reconsiderar el testimonio de este famoso poema, del que todavía, en el momento de comenzar a celebrarse el primer centenario de su aparición, se puede obtener un mensaje vigoroso y eficaz" (p. 116).

Herrera y Reissig

Ibarra, Fernando [184
Los *Sonetos vascos* de Julio Herrera y Reissig. *Hispanófila* (44): 65-78, en. 1972.

Huidobro

Demarigny, Claude; Jimena León y Peregrino Mosca Lepe [185
Les données de la poétique de Huidobro dans *Horizon carré*. *BH* 73 (3-4): 319-340, 1971.

Analiza el contenido de este libro de poemas (escrito en francés y publicado en París en 1917) y revisa la polémica en torno al supuesto plagio de Pierre Reverdy en que habría incurrido H. Los datos fundamentales de su poética son anteriores a su llegada a París; "*Horizon* carré nous apparaît comme le

livre dans lequel H. a tenté de mener à bien l'accomplissement de sa démarche poétique. Il y était pressé par le souci de se présenter à Paris en poète accompli, original et apportant lui aussi son message" (p. 339).

Robles, Mireya [186
La disputa sobre la paternidad del creacionismo. *Thesaurus* 26 (1): 95-103, en.-abr. 1971.

Reseña diversas opiniones negativas sobre H., especialmente en relación con la polémica que vincula su nombre al de Reverdy; las considera en su mayor parte injustas e injustificadas, y estima que la mejor defensa de H. está en su obra poética.

Hudson

Jurado, Alicia [187
Vida y obra de W. H. Hudson. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971. 274 p. (Colección Ensayos).

Contenido: Los años de formación. Los años de lucha. Los años de éxito. Conclusión. Cronología. Bibliografía consultada.

Landívar

Nemes, Graciela P. [188
Rafael Landívar and poetic echoes of the Enlightenment. [95]: 298-306.

Aunque L. no fue uno de los pensadores liberales que abrieron el camino de la independencia hispanoamericana, psicológicamente fue un presursor: en sus esfuerzos por hacer conocer su patria en Europa, manifestó la inclinación a la investigación científica característica de los pensadores del Iluminismo.

Neruda

Alazraki, Jaime [189
El surrealismo de *Tentativa del hombre infinito* de Pablo Neruda. *HR*. 40 (1): 31-39, Winter, 1972.

La textura experimental de *Tentativa* ciertas imágenes, la aproximación a la imagen fantástica y a veces absurda de los sueños, y hasta una determinada actitud mediumnímica del poeta, acercan la poesía de este libro (1928) al canon surrealista (en el que había actitudes claras aun antes de la aparición de los documentos fundamentales del movimiento). Pero otros elementos —la soledad, la tristeza, la desesperanza las lágrimas, la evocación de la mujer amada— lo muestran "más cerca de la sensibilidad romántica que del concepto surrealista de la literatura" (p. 38).

Onetti

Díez, Luis A. [190
"La novia robada", relato inédito de J. C. Onetti. *NNH* 1 (2): 185-195, set. 1971.

El cuento analizado (no "inédito", puesto que se publicó en 1968, según dato ofrecido por el propio autor del artículo) puede proyectar cierta claridad sobre el mundo de Santa María descrito por O., "en cuanto a la compleja naturaleza del narrador y el problema de identidad que venía planteando el binomio Brausen-Díaz Grey" (p. 195).

Forastieri Braschi, Eduardo [191
Juan Carlos Onetti y la perfecta imperfección. *SinN* 2 (2): 72-81, 1971.

Oquendo de Amat

Meneses, Carlos [192
El rebelde que escribió *Cinco metros de poemas*. *SinN* 2 (2): 64-71, 1971.

Nota sobre el poeta peruano Carlos Oquendo de Amat (1904-1936).

Rodó

Le Gonidec, Bernard [193
Lectura de *Ariel*: la República de Rodó. *BH* 73 (1-2): 31-49, 1971.

La apelación por Rodó a la autoridad de los grandes pensadores de su tiempo constituye un obstáculo para el lector que busca su pensamiento y personalidad; pero sus alusiones al presente americano sugieren que ese es el verdadero fundamento de su obra.

Salomon, Noel [194
El autor de *Ariel* en Francia antes de 1917. *BH* 73 (1-2): 11-30, 1971.

Basándose en el material que figura en el Archivo Rodó, de la Biblioteca Nacional del Uruguay en Montevideo, se reconstituyen cronológicamente varios aspectos de la presencia de José Enrique Rodó en Francia (Universidad, editoriales, núcleos intelectuales, sociedades académicas) de 1899 a 1917, año de su muerte [N.S.].

Sábato

Correa, María Angélica [195
Genio y figura de Ernesto Sábato. Buenos Aires, Editorial Universitaria, 1971. 263 p., ilus. (Biblioteca de América, Col. Genio y Figura).

Contenido: Cronología sumaria. La vida: Retrato de Sábato. La obra: Las ficciones; Los ensayos. El oficio de escritor. Teoría de la novela. Apéndice. Las grandes amistades. Antología.

Wainerman, Luis [196
Sábato y el misterio de los ciegos. Buenos Aires, Losada, 1971. 137 p. (Biblioteca de estudios literarios).

Contenido: Introducción. La constelación mítica del celador ciego (un recuerdo infantil de Ernesto Sábato). Si en el nombre de la cosa está la cosa. La alquimia, la cábala y los rostros invisibles. El complejo de Saúl, arteria principal de la constelación mítica. Monadología y Gnosis. La filosofía de la novela: construcción y totalización. Obsesión objetivante, laberinto, recapitulación y sentido último de la existencia. Bibliografía.

Valdelomar

Tamayo Vargas, Augusto [197
Abraham Valdelomar: vida y obra. *RHM* 35 (1-2): 1-44, en.-abr. 1969.

Varela, Félix

Leal, Luis [198
Félix Varela and liberal thought. [95]: 234-242.

D. OTRAS LITERATURAS

De Roux, Dominique [199
In memoriam: Witold Gombrowicz. *MNu* (43): 52-55, en. 1970.

Guereña, Jacinto Luis [200
Novela francesa en panorama actual. *RNC* 30 (193): 64-71, may.-jun. 1970.

ABREVIATURAS

AL	American Literature, Duke University Press.
Arbor	Arbor: Revista General de Información y Cultura, Madrid
BH	Bulletin Hispanique, Burdeos.
CHA	Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid.
Hispania	Hispania, University of Massachusetts.
Hispanófila	Hispanófila, University of North Carolina.
HR	Hispanic Review, Filadelfia.
MNu	Mundo Nuevo, París.

NNH	Nueva Narrativa Hispanoamericana, Garden City, New York.
PL	Problemas de Literatura, Valparaíso, Chile.
RHM	Revista Hispánica Moderna, Nueva York.
RI	Revista Iberoamericana, Pittsburgh.
RIB	Revista Interamericana de Bibliografía, Washington.
RLitM	Revista de Literaturas Modernas, Mendoza, Argentina.
RNC	Revista Nacional de Cultura, Caracas.
RomN	Romance Notes, University of North Carolina.
SinN	Sin Nombre, San Juan, Puerto Rico.

The Catholic University of America
Washington, D. C.

EDICIONES UNIVERSITARIAS DE VALPARAISO