

SEMIOLOGÍAS EN/DESDE EL DESIERTO



Jorge Lagos Caamaño

EDICIONES
UNIVERSIDAD DE TARAPACÁ
2017

SEMIOLOGÍAS EN/DESDE EL DESIERTO

Jorge Lagos Caamaño



Ediciones
Universidad de Tarapacá

SEMIOLOGÍAS
EN/DESDE EL DESIERTO

Jorge Lagos Caamaño

Ediciones Universidad de Tarapacá
Publicación realizada con los aportes del
Convenio de Desempeño UTA-MINEDUC 1401.
Editor: Alberto Díaz Araya

ISBN: 978-956-7021-83-3
Propiedad intelectual: 282.884

Imagen de portada: Petroglifos de Cerro Blanco, valle de Codpa, Arica.
Fotografía: Ignacio Llaña.

Primera edición: 300 ejemplares
Noviembre 2017

Impreso en Andros Impresores

Este libro fue evaluado por académicos e investigadores externos a la institución

*A Liza, Liza Paz y Jorge Eduardo,
que con su compañía, amor y paciencia
permitieron estas letras.*

*A mis colegas del departamento de español
por su apoyo y a mis colegas de historia y
geografía por la posibilidad de la
publicación de este libro.*

*Mis especiales agradecimientos
al Dr. Alberto Díaz Araya.*

2017

ÍNDICE

Presentación	9
Etnografía literaria: introducción y un ensayo	13
Los <i>shifters</i> en <i>La Araucana</i>	19
Etnografía literaria: una aproximación a los estudios literarios sobre el relato oral mapuche	45
Proposición teórico-metodológica para un estudio empírico sobre estética de la recepción. Informe de un caso	55
Códigos y variantes de código estéticos en estudiantes de enseñanza media	67
Dicotomía y dualidad cuerpo/alma en <i>Desolación</i> de Gabriela Mistral	83
Neruda y Parra o Anteo y Hércules: sacralización y desacralización del <i>omphalus mundi</i>	113
Singularidad y heterogeneidad en <i>Purgatorio</i> de Raúl Zurita (1979)	123
Lectura deconstructiva del “Poema 6” de Pablo Neruda y de su crítica literaria	137
Lectura sociológica de dramas calderonianos	147
El <i>continuum</i> en <i>El túnel</i> de Ernesto Sábato	201
<i>Si una noche de invierno un viajero</i> , de Italo Calvino: ¿una metáfora de la posmodernidad?	215

Entimemas y principios andinos en los mitos de Huarochirí	231
Retórica de la imagen en <i>Anteparaíso</i> de Raúl Zurita	247
De la metalepsis a la antimetalepsis: de Quintiliano a Genette	257
Postcolonialidad y descolonialidad en <i>Loco afán. Crónicas de Sidario</i> de Pedro Lemebel	267
Proceso de actualización de un ensayo de Roberto Bolaño	277
La hermenéutica en la teoría medieval del texto	299
Una aproximación semiótica empírica a la comprensión lectora	309

PRESENTACIÓN

El presente texto es una compilación de artículos publicados, algunos en revistas de corriente principal y otros como textos de apoyo a la docencia de pre y postgrado.

La motivación fundamental en la mayor parte de ellos es la preocupación por el Lector, así, con mayúscula, desde Iser y Jauss hasta Umberto Eco; preocupación que partió desde mis años de estudiante de Pedagogía en Castellano hasta la realización de algunos postgrados en filología y ciencias humanas.

Ha sido una larga búsqueda de la mayor parte de los recovecos textuales dentro de los cuales bucea el lector empírico tratando de reconstruir el lector modelo para desentrañar de ellos un significado producto de su interpretación, porque, al fin y al cabo, como dice Eco, siempre es interpretación, sea cual sea la índole de los textos.

La forma de bucear no tan solo ha sido teórica, sino que he puesto en práctica algunas teorías por medio de los análisis de obras de variado género. En la medida que se han ido realizando en el tiempo los análisis, la búsqueda de métodos y modelos ha ido siendo más ardua y variada: desde pedir prestados enfoques, teorías y métodos a la etnografía, psicoanálisis, filosofía, sociología, lingüística y estudios culturales, a la teoría literaria, retórica y, fundamentalmente, a la semiótica.

En el proceso de compilación de mis trabajos, fui recordando la intrahistoria –en el decir del viejo Unamuno– que orbitó en torno a la realización de cada artículo. Sería largo contar dichas historias, pero me detendré brevemente en el primer artículo que aparece en este libro acerca de etnografía literaria.

Después de leer *La estructura de las revoluciones científicas* de Thomas Khunn, comencé a pensar que la descripción y análisis que hacía el filósofo de las ciencias en su libro era un trabajo que no se había hecho en los estudios literarios. Tomé, en ese entonces (1982), como alternativa, un curso de etnografía y desde allí me pareció atractivo el énfasis de las miradas ‘emic’ y ‘etic’ –hoy muy discutidas–, las que implementé en mi propuesta de análisis del fenómeno literario. Lo mismo ocurrió en dos

trabajos más, uno publicado en *Actas de lengua y literatura Mapuche* y en *Los shifters en La Araucana*, pero con un modelo distinto en este último.

En todos los casos, ya de manera explícita o implícita, está la preocupación y búsqueda del lector, de su posición, de cómo actualiza un texto y cómo va cambiando este proceso con el tiempo. Por esto mismo he tratado de ordenar los trabajos cronológicamente, porque yo soy un lector más dentro de dicho proceso, por tanto, el lector de estos artículos podrá advertir la evolución –e involución de pronto– del autor de las páginas que aquí se escriben.

La propuesta teórico-metodológica para un trabajo de investigación empírica en estética de la recepción va en esta misma línea, solo que esta vez la preocupación fue por lectores-informantes de su lectura más que por lectores críticos que formalizan en artículos o libros de textos sus aproximaciones e interpretaciones. Interesó esta vez el estudiante que lee sin modelos preestablecidos; incluso sin la llamada competencia literaria, salvaguardando su competencia lingüística, obviamente.

Los artículos publicados en esta línea fueron resultados de investigaciones formalizadas y se eligió grupos de estudiantes de enseñanza media y de universidad, respectivamente. Aún queda mucho por hacer en esta línea, sobre todo su ampliación a otros grupos etarios, étnicos, de género, etc.

Quise también agregar además dos trabajos de índole distinta al resto: uno sobre Gabriela Mistral, nuestra poetisa Premio Nobel, y otro sobre Calderón de la Barca. El primero es parte de mi tesis de Licenciatura en Filología y el otro es un trabajo para un curso de magíster en filología que lo he utilizado de apoyo a la docencia en cursos acerca de teoría del drama. Esta vez mostrando un modelo sociológico literario como modo de aproximación a un texto literario.

También he incluido trabajos de nuestros poetas Neruda, Parra y Zurita. Destaco entre ellos aquel que intenta realizar una lectura deconstructiva del “Poema 6” de Neruda por el grado de dificultad en su elaboración. Recuerdo que pasé parte de un verano tratando de darle forma y coherencia relejendo a Derrida y al propio Neruda y su crítica literaria existente en torno al poema.

Los trabajos respecto de Raúl Zurita me han permitido viajar a Francia para presentar un trabajo de él en Boulogne sur Mer, aún en proceso de edición y otro enviado como capítulo de libro pronto a publicarse en la *Obra Genética de Raúl Zurita* en una edición francesa (2017).

Concerniente a Sábato he hablado mucho y escrito poco. Es uno de mis escritores favoritos y he incluido un artículo sobre él: “El *continuum* en *El túnel*”, una de sus novelas de mi preferencia.

Las otras temáticas siguen las lecturas desde la posmodernidad, postcolonialidad y descolonialidad en Italo Calvino y Pedro Lemebel, respectivamente, para finalizar con los resultados de una investigación

inspirada en Eco y realizada en conjunto con estudiantes de magíster, cuyas lecturas y análisis siguieron ensayos de Bolaño, seleccionando uno en particular: “Literatura y Exilio”, para nuestra lectura modelo y la de los estudiantes de primeros años de licenciaturas.

Destaco también el trabajo realizado en conjunto con el Dr. Luis Galdames Rosas, producto en parte de su tesis doctoral en epistemología. La totalidad de este trabajo se realizó en la cafetería de la universidad donde laboramos. Demoró cerca de tres años en ser evaluado para su publicación. Sin duda hubo que acotarlo y reducirlo a tres áreas: historiografía, semiología y filosofía: “Los entimemas en los mitos de Huarochiri”. Agradezco al Dr. Galdames la oportunidad del disfrute intelectual en largas conversaciones amenas, discutidas y fructuosas.

J.L.C.

ETNOGRAFÍA LITERARIA: INTRODUCCIÓN Y UN ENSAYO*

Introducción

Intentamos en este breve ensayo aproximarnos a los estudios literarios desde un cauce antropológico e inaugurar así un tipo de discurso que, si bien no está instituido, más de algún estudioso de la literatura lo ha incorporado en sus trabajos inintencionadamente.

Dicho cauce antropológico –que no considera en primera instancia lo sustantivo de los estudios antropológicos: lo indígena, sino su perspectiva y método– nos permitiría dar cuenta del quehacer literario teniendo como punto central de esta actividad la relación Hombre-Sociedad y Cultura.

Desde esta perspectiva, la etnografía literaria asumiría la labor de dar cuenta émicamente de la actividad observable en los procesos de producción, recreación y estudios literarios en una cultura determinada. Para este quehacer, la fenomenología permitiría observar la actividad producida en dichos procesos desde la actividad misma como forma de llegar a la conceptualización de ellos mediante su interpretación.

En suma, el objeto de estudio de la Etnografía Literaria queda “restringido” a la actividad de dichos procesos pudiendo parcelar cada uno de ellos en dependencia de la índole de la investigación y del interés del investigador.

En dependencia también con lo establecido se podrá, en cualquier caso, atener para los mismos efectos de la disciplina, a “informantes” actores de los procesos o a libros de texto de esos actores que se refieran al fenómeno delimitado.

Los aspectos señalados solo constituyen una presentación muy somera de esta disciplina y serán, con posterioridad, ampliados y profundizados de igual manera que el ensayo que presentamos a continuación, el que pretende mostrar, a modo de ejemplo, un aspecto de lo que se está constituyendo como etnografía literaria.

* Publicado en *Documentos Lingüísticos y Literarios*, N° 11, 1985, pp. 47-51.

En dicho ensayo los conceptos emic-etic, provenientes de la lingüística (Kenneth Pike), son utilizados en el sentido de Harris (v.infra)¹, quien intenta sus definiciones en forma provisoria por las realizaciones que estos tienen y por sus constantes relaciones dialécticas.

Harris sostiene que “Las proposiciones emic se refieren a sistemas lógico-empíricos cuyas distinciones fenoménicas o “cosas” están hechas de contrastes y discriminaciones que los actores mismos consideran significativas, con sentido, reales, verdaderas o de algún otro modo apropiadas. Una proposición emic puede ser falseada si se puede demostrar que contradice el cálculo cognitivo por el que los actores informados juzgan que las entidades son similares o diferentes, reales, con sentido, significativas o de alguna otra forma apropiadas o aceptables”; en tanto que las proposiciones etic “dependen de distinciones fenoménicas consideradas adecuadas por la comunidad de los observadores científicos. Las proposiciones etic no pueden ser falseadas por no ajustarse a las ideas de los actores respecto de lo que es significativo, real, tiene sentido o resulta apropiado. Las proposiciones etic quedan verificadas cuando varios observadores independientes, usando operaciones similares, están de acuerdo en que un acontecimiento dado ha ocurrido”.

EMIC, ETIC: una aproximación a la poética

Los estudios literarios –Crítica Literaria, Teoría Literaria, Poética, etc.– tienen como “informante” privilegiado el libro de texto, cuyo fundamento se encuentra en la experiencia de lectura de obras literarias y de crítica literaria por parte del autor de ese libro de texto.

En este sentido, podríamos decir que los estudios literarios tienen como resorte fundamental el discurso escrito, habiendo así una diferencia con la antropología –y la misma lingüística, como de otras disciplinas que requieren de la empiria–, pues esta obtiene su información, podríamos decir en su instancia experiencial, de un discurso oral emitido en una “situación de comunicación” (Hymes) determinada (“de cara al informante”). Esta información, no obstante, le permite a la antropología generar discursos escritos acerca de las situaciones experienciales de información misma y los resultados de esta.

Los estudios literarios, por su parte, configuran una realidad predominantemente discursiva en donde investigador, “informante” y resultados se muestran preferencialmente en forma escrita.

Esta situación descrita probablemente haya condicionado el enfoque que se ha ido privilegiando en los estudios literarios: el ético, aun cuando

¹ Harris, Marvin: “Emic, etic y la nueva etnografía”, en *El desarrollo de la Teoría Antropológica: Una Historia de las teorías de la cultura*. España. Siglo Veintiuno Editores, 1981 (pp. 491-523).

no hay ausencia de enfoques émicos –sobre todo en el ámbito de la semiótica literaria–, los que han resultado bastante novedosos en esta área y han canalizado ciertas reconsideraciones teóricas relativizando las ya asentadas éticamente.

Al respecto, quisiera mostrar cómo ocurre el proceso de aproximación ética frente al objeto de estudio valiéndome de los conceptos, también de enfoque preferencialmente ético, vertidos por Antonio Prieto²; y luego mostrar también cómo estas mismas consideraciones (semióticas), por su parte, han promovido el enfoque ético-émico de ciertos estudios literarios, sobre todo los que están dirigidos hacia el pretérito y que han canalizado, como dijimos, algunas reconsideraciones teóricas.

Prieto nos muestra una realidad en donde se desarrollan los procesos de creación, recreación y estudios de la obra literaria. Todo aquí se sostiene en un nivel propiamente discursivo³ y de enfoque ético, preferencialmente. La situación es la siguiente⁴: de la conjunción y oposición de una *estructura objetiva* (mundo externo) y una *estructura subjetiva* (el mundo interno del escritor), surge un nuevo mundo en sistema de significación, que es la obra literaria. En siglas se expresa:

$$e0 \rightleftarrows eS = 0.$$

Esta obra literaria (0) resulta, como campo semántico, una comunicación. De este modo, la obra (0) es, a su vez, un emisor (E), que envía una señal (comunicación) que es recibida por un receptor (R). La señal, la comunicación, que es compleja, es recepcionada distintamente por cada receptor. El tipo de recepción dependerá (como sucedía con el escritor) de la suma y oposición de una estructura subjetiva y una estructura objetiva, que Prieto llama estructura de recepción (ER).

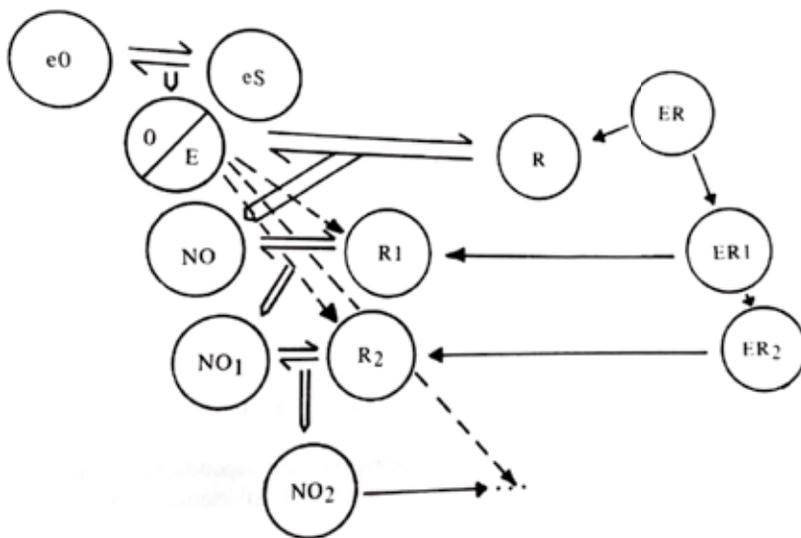
² Prieto, Antonio: “La consideración semiológica”, en *Morfología de la novela*. Barcelona. Ensayos/Planeta, 1975.

³ No está considerada en esta realidad la situación de compilación de relatos folclóricos realizada por investigadores, pues esta no constituye el carácter preferencial y predominante de los estudios literarios. Además, en definitiva, todo el proceso demarcado en la situación investigador-informante (de relatos orales) se transforma en discurso escrito (la conversión de relato oral en relato escrito); y es lo que ha ocurrido con las investigaciones de Yolando Pino, Oreste Plath y las que en la actualidad realiza un grupo de profesores investigadores del instituto de Filología Hispánica de la Universidad Austral de Chile.

⁴ Muchos elementos del discurso que enunciaré son textuales del libro de Prieto. No puse comillas porque no es exactamente la expresión del autor. Tampoco es en completud una paráfrasis mía: fui considerando algunos aspectos y descartando otros.

La obra literaria (0) emite hacia un receptor mutable que, en su mutabilidad estructural, hace también variar (y evolucionar) el sistema de significación de la obra. Cuando este receptor es un auténtico crítico, del contacto con la obra literaria surge una nueva obra (NO) que interpreta y recrea aquella. Esta No es distinta a la obra literaria en cuestión (o). Pero la crítica (como la propia obra literaria) no es estática, es movimiento vital. Entonces, en el mismo o en el mismo o en distanciado tiempo, surge otro distinto crítico (R1) que recepciona la obra literaria (0) y también la nueva obra (NO) recreada sobre aquella. En dependencia de su estructura de recepción (ER1), y oponiéndose y sumándose a 0 y a NO recrea una obra (NO1). Este proceso continúa a lo largo del tiempo y del espacio por medio de una red compleja y cada vez más compleja.

Agrega finalmente Prieto que la demostración más clara que esto se produce es la Historia de la Crítica.



Los trabajos realizados de aproximación semiótica, como lo anticipamos, han permitido enfoques ético-émicos cuyos resultados han sido y son valiosos en la medida que proporcionan “datos” que portan los presupuestos epistemológicos de los receptores de un objeto (fenómeno) presente en esa cultura. Tal es el caso de Walter Mignolo⁵, que siguiendo su enfoque logramos en parte aclarar los procesos de creación y recepción del texto *La Araucana* de Alonso de Ercilla en los siglos XVI-XVII.

⁵ Ver, por ejemplo: “El metatexto historiográfico y la historiografía indiana”, en *Modern Languages Notes*. Vol. 96, N° 2. Marzo 1981; también ver *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona. Editorial Crítica, 1978.

En una muy restringida síntesis de nuestro trabajo⁶, podemos decir que el texto aludido se recepciona hoy, y no solo en nuestra comunidad, con énfasis en su consideración de texto literario. No obstante, para la época, y en parte los *shifters* de organización así lo atestiguan⁷, este discurso literario recepcionado con énfasis en lo que contenía (y contiene) de histórico y concebido en su realización de *magistra vitae*. Este hecho coopera en el planteamiento y consideración del texto en cuestión como portador de un discurso mixto, esto es, situado en el margen de la literatura y la historia. Sin embargo, al enfocar el problema desde la época, la presencia de los *shifters* podría estar significando lo que A. Valbuena expresó acerca de la *Historia verdadera de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, es decir, en palabras de Íñigo Madrigal, “la historia que se estaba haciendo tenía visos de epopeya y el historiador coetáneo difícilmente escapaba a la tentación de poetizar la narración ante la tamaña sorpresa de lo que estaba viviendo. Las cosas del Nuevo Mundo son tan deslumbrantes que “ellas mismas encumbran el estilo”, como escribía Juan de Castellanos⁸, lo que equivaldría decir, en un proceso de inversa direccionalidad, que al hacer épica, el poeta no puede esquivar transformar su discurso en testimonio de hechos acontecidos (*res gestae*) y verídicos considerando los márgenes y distancia pertinentes entre el hecho mismo y su existencia presente en el discurso (*rerum gestarum*), escrito en un “estilo sublime” adecuado a una temática elevada según la retórica de Cicerón vigente en la época.

⁶ V. Lagos, Jorge: *Los shifters en La Araucana*. Trabajo final correspondiente al curso “Crónica y Literatura colonial” del Programa de Magíster en Filología Hispánica, mención Literatura. Enero-abril, 1985. U. A. CH (Inédito).

⁷ Cf. Barthes, Roland: “El discurso de la historia”, en *Estructuralismo y literatura*. Bs. As., Nueva Visión, 1970.

Para Barthes, los *shifters* de organización manifiestan al enunciante, al historiador, como organizador y comunicador: los hechos no se cuentan solos. Hay alguien que los organiza, retoma su discurso, lo modifica a lo largo de “su camino”, le asigna referencias explícitas. En este sentido, estos *shifters* nacen de la coexistencia o del roce de dos tiempos: el tiempo de la enunciación y el tiempo de la materia enunciada. Básicamente entonces, los *shifters* de organización sirven de medio de entrada de la enunciación en el enunciado histórico. Esta entrada –de la enunciación en el enunciado– tiene como propósito no solo el otorgar a la historia la posibilidad de expresar su “ser”, su personalidad, es decir, su subjetividad, sino también “complicar el tiempo cronológico de la historia” enfrentándolo a otro tiempo: el del discurso mismo, el tiempo –papel–. En este sentido, estos *shifters* atestiguan la función predictiva del historiador, es decir, en la medida que este sabe lo que no se ha narrado aún, siente necesidad de añadir al devanamiento crónico de los sucesos, referencias al tiempo específico de la palabra. En síntesis, los *shifters*, marcas explícitas de enunciación en la narración histórica, descronologizan el hilo histórico y restituyen un tiempo no lineal situado en el proceso mismo de la enunciación.

⁸ V. *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Época Colonial. Tomo I. Coordinada por Luis Íñigo Madrigal. Madrid, Cátedra, 1982.

Bibliografía

- Barthes, Roland (1970). "El discurso de la historia", en *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Harris, Marvín (1981). "Emic, etic y la nueva etnografía", en *El desarrollo de la Teoría Antropológica: Una Historia de las teorías de la Cultura*. España, Siglo Veintiuno Editores.
- Íñigo Madrigal, Luis (1982). *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Época Colonial. Tomo I. Coordinado por Luis Íñigo Madrigal. Madrid, Cátedra.
- Mignolo, Walter (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Editorial Crítica.
- Mignolo, Walter (1981). "El metatexto historiográfico y la historiografía india", en *Modern Languages Notes*. Vol. 96, N° 2.
- Prieto, Antonio (1975). "La consideración semiológica", en *Morfología de la novela*. Barcelona Planeta.
- Sturtevant, William C. (1972). "Studies in Ethnoscience", in *Culture and Cognition: Rules, Maps, and Plans*. New York, Edited by James P. Spradley, Chandler Publishing Company, pp. 129-167.

LOS SHIFTERS EN LA ARAUCANA*

I. Consideraciones preliminares

Las aproximaciones de la crítica literaria existente, incluyendo la actual, señalan, casi unánimemente, que *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga es un texto de carácter *mixto* en el sentido que su ubicación precisa el margen entre la literatura y la historia.

Para algunos historiadores, *La Araucana* es un texto que ofrece un testimonio de época más bien en el sentido de *res gestae*. Por otra parte, muchos críticos literarios han hecho hincapié en este ámbito para reforzar la veracidad extratextual, referencial y empírica del *rerum gestarum* en *La Araucana*, a propósito de su tema y conflicto, vocabulario, ambiente, costumbres y personajes¹.

Esta franca conflictividad frente a la determinación discursiva –contenido de un continente que en la práctica educacional ya viene determinado, convencionalmente, como literario–, nos conduce a replantearnos el problema acerca de qué es lo literario, dicho de otro modo, qué es lo que hace de un discurso determinado un discurso literario. Las respuestas a estas interrogantes afloran desde el ámbito especializado en forma divergente, algunas; otras, convergentemente. Sin embargo, el objeto de estudio de la ciencia y crítica literarias se han mantenido constantemente en un estado de versatilidad, interrumpiendo así cualquier fijación de este objeto: la “literariedad”.

Frente a esta situación última y a la anterior –el discurso literario y el discurso histórico–, Galvano Della Volpe expresa:

Quiero decir que la organicidad propia de un texto poético no es solo la organicidad y la coherencia que le confiere el pensamiento, pues este,

* Publicado en *Estudios Filológicos*, N° 21, 1986, pp. 45-67.

¹ Cf. V. gr. Víctor Raviola, “Elementos indígenas en *La Araucana*”, en R. Lagunas, *Don Alonso de Ercilla. Inventor de Chile*. Santiago de Chile. Editorial Pomaire, U. Católica de Chile (s/f).

naturalmente, confiere la misma organicidad y la misma coherencia al texto histórico o científico, sino que también es organicidad de los símbolos verbales mismos, de las palabras o constituyentes semánticos de este texto (...). Si cotejamos dos textos, uno poético y otro histórico, para ver qué los condiciona específicamente, observaremos que en el primer caso el texto realiza por sí mismo, con su rigurosa organización semántica, los valores de conocimiento, de verdad (“verosimilitud”), confirmados por la experiencia –la realidad– en relación, exclusivamente, a este texto, a esa organización semántica. En el segundo caso, los valores de conocimiento, de verdad, propios del texto, se constituyen a través de una organización semántica no rigurosa, de una inorganicidad semántica, que significa su dependencia e interdependencia respecto de otros textos (otros documentos, otras investigaciones, etc.), en un proceso continuo, lógicamente abierto y dialéctico en cuanto abierto desde el punto de vista semántico (las condiciones específicas, técnicas, del discurso histórico o científico, en el cual las partes “bellas” o “personajes” no son funcionales). El discurso poético también es un discurso abierto, lógicamente, y dialéctico; de otra manera, ¿qué sucedería con su verdad, con su universalidad?; pero su apertura simplemente está condicionada de modo distinto: está condicionada por su ipsidad, o por el hecho de ser semánticamente cerrada².

Vemos que para Della Volpe el discurso poético no se diferencia del discurso histórico (científico) en su aspecto gnoseológico, pues ambos se construyen sobre la base de los procedimientos racional-intelectual, es decir, ambos son inteligencia. La diferencia estriba –y aquí concuerda en este sentido, con Jakobson, Barthes, Todorov, Mukarovsky, Pierre Guiraud, Genette, y otros– en que el discurso literario es autosuficiente, semánticamente cerrado y condicionado por su ipsidad, aunque abierto lógicamente y dialécticamente para universalizarse y hacerse verdadero; verdad cuya verificación está guardada en sí misma; de aquí que no sea dependiente o interdependiente, como el discurso histórico, científico. Esto no debe entenderse como una discrepancia cuando hablamos de “intertextualidad” (J. Kristeva) o de “contratextualidad” (Iván Carrasco), pues según Volpe, esto constituiría una explicación filológica y no una verificación propiamente tal. Agrega Volpe:

Poesía e historia o ciencia –ambas discurso– se diferencian solo en cuanto implican dos técnicas distintas del conocimiento, igualmente justificadas en sus respectivos ámbitos por el común empeñarse total del hombre –ambas sentido y razón, imaginación e intelecto– y cada una de ellas indispensable e insustituible. Cada una de ellas insustituible, ya que si, por ejemplo, debemos solo a la palabra de Dickens, que se basta a sí misma, ciertas inolvidables nieblas londinenses (...) ¿qué palabra de geógrafo o de historiador, de un

² Galvano Della Volpe, “Discurso poético y discurso científico”, en *Crisis de la estética romántica*. Bs. As., editado por Jorge Álvarez, 1964.

científico en general, se basta a sí misma, es verdadera por sí misma?, pero también debemos al geógrafo y al historiador, a su discurso semánticamente abierto, la posibilidad de explicar el contenido o significado de la palabra en el ejemplo dickensiano.

Explicación filológica –obsérvese– y no verificación, gracias al contexto del discurso cerrado (organicidad e ipsidad semánticas), que lo constituye tal como es.

En definitiva, desde esta perspectiva, lo que particularizaría al discurso poético es su pensamiento semánticamente autónomo y orgánico, independiente (¿la “literariedad”?), en oposición al pensamiento semánticamente inorgánico y heterónomo de los discursos históricos.

Comparativamente, el punto de partida de Della Volpe es distinto al de Jakobson; sin embargo, hay similitud en la importancia concedida al elemento lingüístico; “¿Cómo se manifiesta la poesía? En esto, en que las palabras y su sintaxis, su significación, su forma externa e interna no son índices indiferentes de la realidad, solo poseen su propio peso y su propio valor (Jakobson, 25: 307-308)”³.

Sin embargo –considerando el concepto de “literariedad” implícito en las palabras de Della Volpe y Jakobson, el que se fija en y como propiedad del *texto*–, estas aproximaciones pueden ser vistas desde otra perspectiva, la que haría residir esta “literariedad” ya no en las propiedades formales del texto, sino, más bien en el *lector*.

Marghescou⁴, partidario de esta última posición, plantea que el lector textual, real, empírico, requiere de una “competencia literaria” para la dilucidación de los elementos consignados en un texto. De esta manera, el texto propondría desde sus inicios –generalmente– un “régimen de lectura”, esto es, un modo determinado de decodificación canalizada por la intención y la orientación de ese régimen. Desde ya, entonces, nos propone Marghescou una noción de “literariedad” residente en el lector más que en las propiedades formales mismas del texto, pues “entropía” se vería neutralizada casi de inmediato por el “régimen de lectura”.

Por otra parte, siguiendo esta misma vía, Trabant⁵ establece como un punto de partida la consideración de la teoría glosemántica de Hjelmslev para, sobre esta base, plantear que el texto literario es producto del habla fijada, diferenciándose así del habla cotidiana, además de estar abstraída de la “situación”.

³ Cito por Carmen Foxley, *Estilo. Texto. Escritura*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1981, p. 72.

⁴ Mircea Marghescou, *El concepto de literariedad*. Madrid, Taurus, 1979, pp. 11-70.

⁵ Jürgen Trabant, *Semiología de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1975.

Reconoce Trabant en la obra literaria un núcleo estructural: el texto establecido, pero esto no basta para que un texto sea literario, pues es menester una lectura estética que consistirá en la aprehensión del connotado estético. Dice Trabant:

La connotación estética se origina a partir de una actitud frente a texto, actitud que podemos llamar ‘metaforizante’. El texto o ciertas partes del mismo son vistas como ‘metaforas’, como significantes de un contenido estético, como lenguaje que, yendo más allá de su sentido inmediato, transfiere otro sentido: un sentido ‘estético’. Valores estilísticos podrán aparecer en cualquier texto, pero las connotaciones estilísticas solo hacen acto de presencia en el texto considerado y leído como obra de arte⁶.

Por esto Trabant establece una diferencia entre obra de arte y obra artística –diferencia peligrosa, pues se corre el riesgo de leer cualquier obra estéticamente–, porque la presencia de la versificación o rima connotaría una obra de arte, pero puede que no posea un connotado estético.

Las dos primeras connotaciones que hace ver Trabant, la estilística y la artística, están en función de un connotado estético que implicaría la lectura estética del lector. Sin embargo, a pesar de centrarse Trabant en el extratexto, en el Lector, reconoce las propiedades formales del texto –donde Jakobson encuentra la función poética y la “literariedad”– compartiendo así sus postulados con Todorov y Barthes⁷.

Ahora bien, *La Araucana* ha sido leída y enmarcada en las posibilidades expuestas⁸, mas el mayor problema lo ha constituido el precisar con exactitud su “dominio de objetos”, su “criterio de verdad” y las condiciones de su “causa eficiente”: su agente⁹. Como resultado de todo, su *consideración* de texto mixto.

Ponderando los antecedentes vertidos, nuestro trabajo consistirá en enfrentar el discurso mismo contenido en *La Araucana* para mostrar que este, en los planos de enunciación-enunciado prioritariamente incluye procesos propios del discurso historiográfico. Para esto, nuestro criterio estará orientado, por una parte, hacia la consideración de ciertos presupuestos epistemológicos actuales: “El discurso de la historia” de Roland Barthes¹⁰ y nuestro corpus teórico y, por otra, hacia la consideración de los presupuestos epistemológicos que en los siglos XVI y XVII orientaron la escritura de los textos que describían y narraban la naturaleza de las

⁶ Trabant, *op. cit.*, p. 40.

⁷ Cf. Trabant, *op. cit.*, pp. 98-99.

⁸ V. gr. P. Pintero Ramírez, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid, Cátedra, 1982 y otros.

⁹ Aristóteles, *Poética*. Traducción de Valentín García Yebra, Madrid. Gredos, S.A., 1974.

¹⁰ Roland Barthes *et al.*, *Estructuralismo y Literatura*. Bs. As., Nueva Visión, 1970.

Indias, las culturas precolombinas y la conquista hispánica¹¹. En tal sentido, nuestro quehacer precisará que el discurso literario en *La Araucana* no está exento de *shifters*; por tanto, este incorpora en los planos aludidos elementos propios del discurso historiográfico en la historia entendida como *magistra vitae* (Cicerón) en los siglos XVI y XVII.

Para tales efectos, nuestra observación estará dirigida por la teoría *ad hoc* de Barthes y operará el total del texto, aun cuando nos centremos en los dos primeros “Cantos”.

I. Los *shifters* en *La Araucana*¹²

1. *Shifters de escucha o testimoniales*. En el exordio del “Canto Primero”, el enunciante (C_{a2}) se desdobra en “acto de informante” (C_{a1}) para establecer su “hecho relatado” (C_c):

de caballeros canto enamorados (p. 9).

Luego:

Cosas *diré*... (p. 9).

Tal situación, considerando ahora parte del enunciado responde a uno de los criterios historiográficos de la época (siglos XVI-XVII) descritos por Víctor Frankl¹³ a propósito del ámbito de “dominio de los objetos”: la historiografía *de lo visto y lo vivido* que sustenta la realidad y verdad históricas del texto que se emite como discurso histórico.

Esta historiografía concuerda con la empiria. La tendencia realista se constituye como fundamento de la verdad y realidad. Según Frankl, las historiografías de Indias son historiografías de “lo visto y lo vivido”, lo que se corrobora con la presencia del destinador y del destinatario, de la

¹¹ Para las consideraciones epistemológicas, tomo como punto de referencia la orientación del excelente trabajo de Walter D. Mignolo, “El metatexto historiográfico y la historiografía indiana”, en *Modern Languages Notes*. Vol. 96, 2 (mayo 1981).

¹² Alonso de Ercilla, *La Araucana*. Barcelona, Editorial Ramón Sopena, S.A., 1974. Para las transcripciones textuales de esta obra, realizadas todas por esta edición, solo pondré de número de página (s) correspondiente (s) al final de la cita y entre paréntesis. Los subrayados son míos.

¹³ Víctor Frankl, *El “Antijovio” de Gonzalo Jiménez de Quezada y las concepciones de realidad y ocidad en la época la Contrarreforma y del Manierismo*. Madrid, Editorial Cultura Hispánica, 1963.

diégesis, propia de la “situación discursiva de la enunciación” y coincidente con el emisor y receptor de la “situación contextual”¹⁴.

Suplícocos, gran Felipe, que mirada
Esta labor, de vos sea recibida
pues (p. 9).
Y haberme en vuestra casa yo criado,
que crédito me da por otra parte (p. 10);

es decir, Felipe II –el rey– y Alonso de Ercilla, emisor de un tipo discursivo que él mismo llama “relación:

es relación sin corromper, sacada
de verdad, cortada a su medida (p. 9),

y que en la época (siglos XVI-XVII) –aun cuando no precisada totalmente– se incluye como tipo discursivo alternativo de la *historia* –similar a

¹⁴ Walter Mignolo realiza esta distinción con el propósito de esclarecer la confusión que comúnmente se realiza en los estudios literarios: la identificación del autor con el narrador o hablante lírico. No obstante, en nuestro caso, la identificación aquella se produce en cuanto el emisor de la situación contextual, Alonso de Ercilla, es “el mismo” que aparece como destinador en el plano de la enunciación diegética: “Y haberme en vuestra casa yo criado”, es decir, en la del destinatario de la enunciación diegética en correspondencia con el receptor de la situación contextual: el rey Felipe II de España, sucesor del rey don Carlos.

Para este efecto –diferencia entre la situación contextual y situación discursiva de la enunciación–, véase de Walter Mignolo, *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Editorial Crítica, 1978, Capítulo II (pp. 89-157).

Para la aceptación de la participación de Ercilla en la corte del príncipe Felipe, véase de Alonso M. Escudero, “Ercilla y Chile”, en *Inventor; op. cit.*, pp. 38-53.

Por otra parte, debo señalar que la identificación del autor con el destinador de la diégesis ha sido tratada por la crítica literaria como la situación de “el poeta presente en la obra” más que como el enunciante (historiador) presente y frente a su discurso historiográfico.

Pedro Piñero Ramírez, por ejemplo, expresa: “Pero la constante presencia del yo del poeta no siempre está justificada por el relato verista y por razones autobiográficas. La tradición y los modelos, fundamentalmente Ariosto, pesan sobre ellos. A imitación del italiano, los poetas heroicos introducen, por lo general al comenzar los cantos, reflexiones éticas, con lo que se presentan como moralistas que sacan enseñanzas de los hechos que van contando. Del mismo modo que Ercilla, numerosos poetas americanos continuaron el empleo de estas digresiones moralizantes”. V. “La épica hispanoamericana colonial”, en *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Época Colonial. Tomo I. Coordinada por Luis Íñigo Madrigal. Madrid, Cátedra, 1982. Sin embargo, desde la perspectiva de la crítica literaria no debiera confundirse –con Mignolo– el autor con el “yo lírico” de la enunciación. Para nuestros efectos, no obstante, es lícita esta identificación en la explicitación de la conformación del discurso historiográfico en *La Araucana*.

los “comentarios” –radicando su diferencia con ella en que es “menos prolija”¹⁵.

Además, el acto de construcción de la “relación” es involuntario para la época –a diferencia de la voluntariedad de hacer “anales”, “crónica” e “historia”–; hay detrás de ella un mandato de índole administrativo¹⁶. Sin embargo, en la misma época, hay “relaciones” no oficiales voluntarias que dicen mucho más de lo que debieran decir y mucho menos de lo que contempla el cuestionario de Ovando Godoy y Velasco. En este sentido, Ercilla emite su discurso con conciencia de la condición de “extraoficial” de este y de sí mismo, como “causa eficiente” no institucionalizada por su situación general de *soldado* muy similar a la de Cieza de León en *La Chronica del Perú*¹⁷: su condición de *vir bonus*¹⁸ no está del todo establecida;

¹⁵ Cf. W. Mignolo, “El Metatexto Historiográfico...”. *Op. Cit.*, pp. 382-383. Mignolo infiere de una cita de *Historia del descubrimiento y conquista de la provincia del Perú*, de A. Zárate, secretario del Real Consejo de Castilla, la cualidad de “Tipos discursivos alternativos” de la historia: *la relación y los comentarios*. Transcribo parte de ella: “...escribí una relación que no lleva la prolijidad y cumplimiento que requiere el nombre de historia, aunque no va tan breve ni sumaria, que se pueda llamar comentarios...”.

¹⁶ Cristóbal Colón, por ejemplo, escribe a Luis de Santángel, el empresario que financia el viaje –era escribano de ración, es decir, ministro de finanzas– y no Fernando el Católico. Por esa razón se da en las “cartas” el tópico de la “Tierra abundante” (abundancia de animales, vegetales, etc.) y no el *Locus Amoenus*. Por otra parte, el autor de la “Relación” debía ajustarse a decir aquello que era de interés del exhortante y destinatario; debía satisfacer las “preguntas” del demandante, las que eran formalizadas en un “cuestionario” para limitar las disposiciones del destinatario.

¹⁷ Mignolo extrae una cita textual que es parte del “Proemio del autor” de *La Chronica del Perú* y aclara: “No solo habla –refiriéndose a Cieza– en el proemio de “escribir” historia (aunque el título sea el de “Chronica”), sino que también sabe que la historia no la escribe cualquiera sino el “hombre de letras”. Se podría objetar que este es simplemente el tópico de la “falsa modestia”. Puede serlo: pero sin embargo, es más que eso. Sabemos que Cieza no es letrado sino soldado. Escribir una carta no exige esta advertencia, como tampoco la exige el “tipo discursivo” relación, forjada en los pedidos de la Corona de España primero y por el cuestionario de Ovando y Godoy y Velasco después. Escribir una carta es una cuestión personal exigida por la necesidad de comunicar y, por tanto, hace totalmente impertinente el disculparse porque no se es quien para escribirla. Aunque la carta es también función del “secretario” y el “secretario es un hombre de letras, como lo evidencia la dedicatoria de Vives a Idioquez, secretario del rey (*De Conscribendis Epistolis*), también es una necesidad personal y por tanto toda persona está “legalizada” para ello. De la misma manera la relación, a quien se le obliga a hacerla porque es la persona que por su experiencia puede informar lo que se le pide, diga que no está en condiciones de hacerla. V. W. Mignolo, “EL Metatexto...”, *op. cit.*, pp. 381-82.

¹⁸ En los siglos XVI y XVII, los principios que conciernen a la causa eficiente, es decir, al agente (historiador), derivan de la preceptiva ciceroniana, que establece como condición del agente el ser un individuo dotado de honestidad, sinceridad, imparcialidad, poseedor de amplio saber, un orador, además de tener aptitudes y capacidad para construir discursos.

de aquí entonces la necesidad de acreditarse como tal por el hecho de “...haberme en vuestra casa yo criado”, lo que, implícitamente, aseguraría también lo que Ercilla explicita: una relación sacada de la verdad, no corrupta, que, obviamente, se inscribe en el concepto de verdad historiográfica de la época por medio de las modalidades de “dicto” y de “re”¹⁹, por una parte, y por otra, “la diferencia cronológica que medie entre los acontecimientos que se narran y el momento en que se los narra, como medida para valorar la verdad”²⁰.

Ercilla, en el sentido explicitado, se incluirá en la primera “actitud” descrita por Mignolo: “la actitud de los escritores que tienen acceso directo a la información, porque son testigos presenciales o agentes de los acontecimientos que narran (e.g. Oviedo, Las Casas, Cieza de León, et.)”²¹. Sin embargo, aun cuando Ercilla declara “Soy de *parte de ello* buen testigo”, sabemos que no se incluye en el grupo que se basó en informaciones indirectas-inmediatas ni tampoco en aquellas indirectas-mediatas, como Anglería, Gómara, Fernández de Piedrahita y Bernabé Cobo o Antonio de Herrera y Antonio de Solís, respectivamente²².

El Humanismo del siglo XVII otorga condiciones de retórico al historiador; en este sentido, las historiografías de este siglo no entienden un historiador de otra índole: solo los letrados eran competentes para esta actividad, lo que aseguraba validez a la información y una manipulación honesta de las fuentes, sustentando así la actividad realizada por un ser dotado de un criterio selectivo adecuado, poseedor de inteligencia para ver los hechos causales y rigurosos en la concepción de los hechos.

En Jerónimo de San José, por ejemplo, se encuentran aún algunas notas acerca de la situación del historiador: “Nace de las entrañas del primer requisito del historiador, que es la sabiduría, la necesidad del segundo, que es la entereza y rectitud, sin esta no será verdaderamente sabio, como sin sabiduría enteramente recto”. Cf. *Genio de la Historia*. 1651. Cito por el texto de W. Mignolo, “El metatexto...”, *op. cit.*, p. 381; nota 33 al pie de página.

Sin embargo, la escritura historiográfica indiana *rompe* con estos requerimientos, pues quienes realizan esta actividad no están reconocidos como tales. Son hombres comunes: soldados, conquistadores, colonizadores, vecinos, clérigos en el mejor de los casos, que buscan más bien un ascenso en el ámbito social mediante la escritura. Así, el proceso de constitución del discurso nos muestra al historiador como agente competente, el que se autoacredita al interior del texto.

¹⁹ Gran parte de la historiografía indiana –según Mignolo– basa el conocimiento historiográfico en la experiencia por medio de la conjunción de las modalidades de “dicto” o de “re” para que la historia sea propiamente verdadera.

²⁰ Mignolo, “El metatexto...”, *op. cit.*, p. 387.

²¹ *Ídem*.

²² Corrobora nuestra consideración, en cuanto a que Ercilla tuvo acceso directo a la información, su llegada a Coquimbo el 23 de abril de 1557, es decir, 12 antes de publicar la primera parte de *La Araucana* (1569). Los primeros días de 1559 se traslada a Lima, luego a Panamá (1561) y en 1563 llega a Sevilla. En 1564 viaja a Viena a buscar a su hermana María Magdalena, que tiene tratado matrimonio con don Fadrique de Portugal. Recorre Francia, Italia, Alemania, Silesia y Moravia.

En definitiva, la “relación” como relato de hechos y descripción de la realidad del nuevo mundo, de la tierra, que se puede establecer con la forma considerada como “estructura migrante” (Mignolo): la “Carta”, que si bien no establece diferencias de forma y de estructura –del mismo modo que otros tipos historiográficos–, se basa más bien en diferencias ideológicas²³.

Por otra parte, y así como lo señalamos al comienzo (*v. supra II, I*), el hecho de constituirse el enunciante en testigo presencial de los hechos, anula las marcas formales en el discurso de los *shifters* de escucha o testimoniales en cuanto C^2 y (C^1) se funden en el agente de la enunciación.

Esto último, que pudiera parecer contradictorio con lo expresado por el propio enunciante –en el enunciado–: “que *soy parte* de ello buen testigo”, no lo es tanto, pues, aunque se supone como testigo presencial de los hechos descritos y narrados, pudo haber recogido información sin hacer alusión de ella a nivel de la enunciación del discurso en pro de acreditar un mayor rango de “verdad” y realidad a su “relación”. Así, dice ya en el “Canto XII”:

Pues que, en autoridad de lo que digo,
vemos que hay tanta sangre derramada,
prosiguiendo adelante, yo me obligo,
que irá la historia más autorizada;
podré ya discurrir a toda jornada,
sin cejarme pasión, de la cual huyo,
ni quitar a ninguno lo que es suyo (p. 197).

Entre 1585-86 realiza su último viaje a Alemania, y en 1589 publica la tercera y última parte de su obra, es decir, cinco años antes de su muerte.

Por último, si damos crédito al mismo Ercilla, este nos dirá: “El tiempo que puede hurtar lo gasté en este libro, el cual, por que fuese más cierto y verdadero, se hizo en la misma guerra y en los mismos pasos y sitios, escribiendo muchas veces en cuero por falta de papel, y en pedazos de cartas, algunos tan pequeños, que apenas cabían seis versos, que no me costó después poco trabajo juntarlos”. Cf. A. Ercilla, “Prólogo del autor”, en *La Araucana*. Santiago de Chile, Editorial Zig-Zag, S.A., 1964 (Introducción y notas de Juan Loveluck).

Sin embargo, sabemos que su obra fue empezada en Chile y completada en Lima, Perú, con noticias recogidas de don Francisco de Villagra y de don Francisco de Aguirre referentes al período anterior a su llegada, lo que explicaría su “*soy parte de ello buen testigo*”.

²³ V. Hayden White, “The value of narrativity in the Representation of Reality”, en *Critical Inquiry*, 57 (Autumm 1980).

Aclaro que, en el sentido indicado (*v. supra*), no es temática de este trabajo precisar si lo que anuncia el enunciante como “relación”, se constituye en el desarrollo del texto como tal o no.

De todos modos, los *shifters* de la escucha no se constituyen como prioritarios y exclusivos del discurso historiográfico, pues, según Barthes, “el *shifter* de escucha no es pertinente al discurso histórico: se lo encuentra con frecuencia en la conversación y en ciertos informantes ficticios de los que se hace mención”²⁴. Sin embargo, lo expresado por Barthes valida, por una parte, el discurso nuestro en cuestión –*La Araucana*–, pero no toda la historiografía indiana²⁵.

2. *Shifters de organización*. Para Barthes, los *shifters* de organización manifiestan al enunciante, al historiador, como organizador y comunicador. Los hechos no se cuentan solos. Hay alguien que los organiza, retoma su discurso, lo modifica a lo largo de “su camino” y le asigna referencias

²⁴ R. Barthes, *op. cit.*, p. 38.

²⁵ En la dedicatoria y en el “Proemio al Lector” del Inca Garcilaso de la Vega (en *La Florida del Inca*, ed. y notas de E. S. Speratti Pineiro, prólogo de Aurelio Miró Quezada y estudio bibliográfico de José Durand, México, F.C.E., 1956. *Obras Completas*, ed. y estudio preliminar de Carmelo Sáez de Santamaría. Madrid B.A.E., Tomo I 1960), los *shifters* de escucha abundan para fundar la historiografía indiana.

En la “dedicatoria”, leemos: “Por haber en mis niñeces, Serenísimo Príncipe, oído a mi padre y a sus deudos la heroicas virtudes...” (p. 246), situación esta que realiza a quien enuncia como receptor de una información que viene desde fuera, y que en el enunciado se presenta como motivo impulsor de ese discurso.

En el “Proemio...”, el enunciante se declara como testigo no ocular de los hechos, sino como “escribiente” de hechos narrados por un “hijodalgo”: “...porque muerto yo, no sabía él de tener quien lo incitase y sirviese de escribiente, y faltándome él, no sabía yo de quien podría haber la relación que él podía darme...” (p. 247); en este sentido, “...procuré desentrañar al que me daba la relación de todo lo que vio, el cual era hombre noble hijodalgo y, como tal, se preciaba tratar verdad en toda cosa” (p. 247). Aparecen, más adelante, dos informantes más, testigos de vista. “El uno se dice Alonso de Carmona, natural de la Villa de Priego (...). El otro soldado se dice Juan Coles, natural de la Villa de Zafra, el cual escribió otra desordenada y breve relación de este mismo descubrimiento...” (p. 248). La presencia de estos *shifters* o *embrayeur*, no obstante, están en función, dentro del texto, de manifestar al escribiente como “historiador de nuevo cuño” por su condición de mestizo. De esta manera, el Inca se erige como historiador competente actuando con plena conciencia en la construcción de su obra cuyo autor es Gonzalo Silvestre. Así, en su discurso metahistoriográfico hay narración de cómo se hace la obra, además de reflexionar respecto del discurso historiográfico mismo. Luego se narra la expedición y evangelización de Hernando de Soto para determinar así el propósito de convencer o *persuadir*—que según Lucía Invernizzi se establece como mecanismo fundamental del discurso historiográfico— a España que tome La Florida. En definitiva, la presencia de *shifters* de escucha o testimoniales, es decir, “a explicación de lo escuchado es una elección, ya que es posible no referirse a ello —como es el caso de *La Araucana*—; hace del historiador casi un etnólogo cuando aquel menciona a su informante —*La Florida del Inca*—; por lo tanto ese tipo de *shifter* de escucha abunda en historiadores etnólogos tales como Heródoto” (R. Barthes, *op. cit.*, p. 38).

Reafirmamos entonces (*v. supra*) que la ausencia de este tipo de *shifters* en *La Araucana* no es contradictoria aun cuando el enunciante se autodeclare como “que soy parte de ello buen testigo”, pues el elemento aludido en la enunciación es optativo.

explícitas. En este sentido, estos *shifters* nacen de la coexistencia o de roce de dos tiempos: el tiempo de la enunciación y el tiempo de la materia enunciada. Básicamente entonces, los *shifters* de organización sirven de medio de entrada de la enunciación en el enunciado histórico. Esta entrada –de la enunciación en el enunciado– tiene como propósito no solo el otorgar a la historia la posibilidad de expresar su “ser”, su personalidad, es decir, su subjetividad, sino también “complicar” el tiempo cronológico de la historia enfrentándolo a otro tiempo: el del discurso mismo, el tiempo-papel. En este sentido, estos *shifters* atestiguan la función predicativa del historiador, es decir, en la medida en que este sabe lo que no se ha narrado aún, siente necesidad de añadir al devanamiento crónico de los sucesos, referencias al tiempo específico de la palabra.

En suma, la presencia de “marcar” explícitas de enunciación en la narración histórica apunta a descronologizar el hilo histórico, a restituir un tiempo complejo, no lineal, paramétrico, situados en el proceso mismo de la enunciación.

2.1. El roce del tiempo de la enunciación y el tiempo de la materia enunciada dan lugar a algunos hechos de discurso importantes. Uno de ellos es el que “atestigua” el papel *destructor* de los *shifters* de organización con relación al tiempo de la historia, originando *inauguraciones* del discurso histórico, es decir, lugares donde se juntan el comienzo de la materia enunciada y el exordio de la enunciación.

En el exordio del “Canto Primero” de *La Araucana* encontramos dos formas o realizaciones inaugurales.

La primera la constituye *la apertura performativa* en donde la palabra se erige como acto solemne de fundación:

No las damas, amor, no gentilezas
de caballeros (yo) canto enamorados (p. 9),

y,

Cosas (yo) diré también harto notables (p. 9)²⁶;

la segunda, *el prefacio* se realiza prospectivamente anunciando el discurso por venir:

No las damas, amor, no gentilezas
(...)
ni las muestras, regalos y ternezas

²⁶ Los paréntesis son míos.

de amorosos afectos y cuidados,
 mas el valor, los hechos, las proezas
 de aquellos españoles esforzados,
 que a la cerviz de Arauco, no domada,
 pusieron duro yugo por la espada.

.....
 Cosas diré también harto notables
 de gente que a ningún rey obedecen,
 temerarias empresas memorables
 que celebrarse con razón merecen (p. 9)²⁷

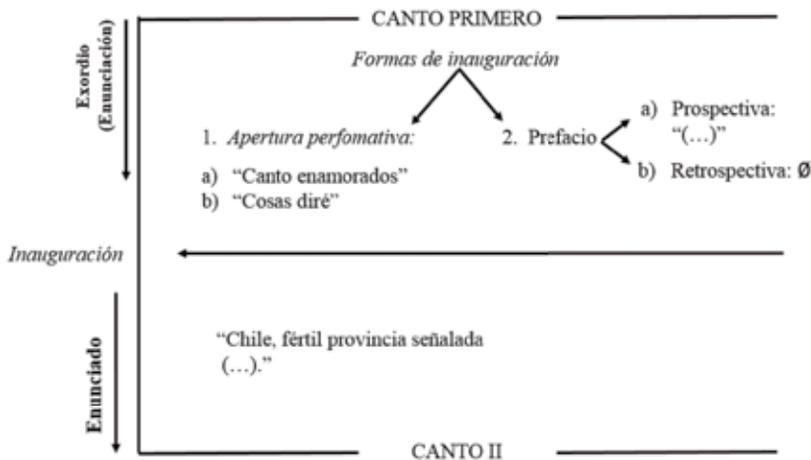
El tiempo de la enunciación queda en el umbral con:

que soy de parte de ello buen testigo (p. 10);

luego se inicia otro tiempo: el de la materia enunciada:

Chile, fértil provincia y señalada
 (...) (p. 10).

Esta situación podría quedar más clara con el siguiente cuadro:



²⁷ No obstante, por otra parte, lo anunciado en la enunciación para su enunciado no se cumple cabalmente, pues "Ercilla rompe su primer propósito, y cuenta las historias amorosas de Lautaro y Guacolda, Tegalda y Crepino, Glaura y Carilán, Lauca y su esposo".

El “Canto II” ya considerará la forma inaugural del prefacio en su segunda versión: la retrospectiva, ausente en el exordio del “Canto Primero”.

Esta versión, según Barthes, *juzga* en la enunciación la materia enunciada y “terminada”²⁸.

El enunciante, consciente desde ya de la vanagloria del español que llevaba implícito el sometimiento araucano, expresa:

Muchos hay en el mundo que han llegado
a la engañosa alteza desta vida,
que Fortuna los ha siempre ayudado
y dándoles la mano a la subida,
para, después de haberlos levantado,
derribarlos con mísera caída,
cuando es mayor el golpe y sentimiento
y menos el pensar que hay mudamiento (p. 24).

Este tiempo de la enunciación se prolonga hasta el comienzo del tiempo de la materia enunciada:

Tucapel se llamaba aquel primero (p. 26).

Realiza así el enunciante una suerte de “balance ético” al iniciar cada canto volviendo su mirada hacia la materia enunciada. De tal forma que, según lo hemos observado, el papel “destructor” de este tipo de *shifters* se realiza en el roce de los tiempos de la enunciación-enunciado.

Se observa también, en este roce de tiempos, el primer “hecho de discurso” descrito por Barthes, hecho que remite a “todos los fenómenos de aceleración de la historia”, es decir, en la medida en que el tiempo de la materia anunciada se acerca al tiempo del historiador, la presión de la enunciación aumenta y la historia misma aminora la marcha, acto que no implica una isocronía, sino más bien un paragramatismo²⁹ posible del habla histórica. Así, al final del “Canto Primero”, el tiempo de la materia enunciada aminora la marcha para dar espacio-tiempo a la enunciación que anuncia la enunciación inicial del canto siguiente:

el pueblo sin temor desvergonzado
con nueva libertad rompe la rienda

²⁸ Como el gran prefacio retrospectivo con el que Michelet coronó su *Historia de Francia* cuando esa estuvo terminada y publicada (V. Barthes, *op.*, p. 40).

²⁹ “Paragramatismo”: “...escrituras dobles que contienen un diálogo del texto con otros textos y postulan una nueva lógica”. V. Julia Kristeva, “Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman”, en *Critique* 239, abril 1967, pp. 483-465. Cito por Barthes, *op. cit.*, p. 39.

del homenaje hecho y la promesa,
 como el segundo canto aquí lo expresa (C.I, p. 23)

Muchos hay en el mundo que han llegado (C. II, p. 24)

Luego, al final del “Canto II”, leemos:

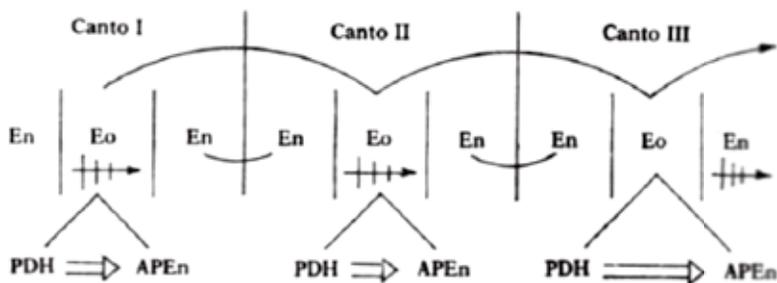
A partir (*como dije*) antes, llegaba
 al concierto en el tiempo prometido:
 mas el metal goloso que sacaba
 le tuvo a tal razón embebecido:
 Después salió de allí, y se apresuraba
 Cuando fuera mejor no haber salido.
*Quiero dar fin al canto, porque puede
 decir de la codicia lo que queda* (p. 42).

Al iniciar el “Canto III”, se realiza el prefacio retrospectivo, cuyo tiempo de la enunciación se asimila al tiempo de la enunciación final del “Canto II”:

Sedienta bestia, hidrópica hinchada,
 principio y fin de todos nuestros males.
 ¡Oh insaciable codicia de mortales” (p. 43).

es decir, las enunciaciones final e inicial del “Cantos” se enlazan inaugurando el proceso de desaceleración histórica para luego ser retomada la materia enunciada:

Fig. 2



En que

En : Enunciaci3n

Eo : Enunciado

PDH : Proceso de desaceleraci3n hist3rica

⇒ : Aumento de presi3n de la enunciaci3n

El segundo hecho de discurso producto del roce de ambos tiempos “recuerda también, a su modo, que el discurso, aunque materialmente lineal, es, al parecer, cuando se enfrenta con el tiempo histórico, el encargado de profundizarlo: se trata de lo que podría³⁰ llamarse historia en zigzag o en dientes de sierra”.

Este tipo de *shifters* de organización se establece en el texto en cuestión a partir de “aclaraciones” acerca de algunos personajes de la historia enunciada. Así, por ejemplo, el enunciante en el “Canto II” *presenta* a Tucapel:

Tucapel se llamaba aquel primero
que al plazo señalado había venido;
este fue de cristianos carnicero,
siempre en su enemistad endurecido,
tiene tres mil vasallos en guerrero,
de todos como rey obedecido (p. 26);

luego a Ongol, Cayocupil, Millarapué, Paicabí, Lemolemo, Mareguano, Gualemo, Lebopía, Elicura, Colocolo, y otros, existiendo así “aclaraciones” extensas, algunas; otras, más breves, dependiendo de la importancia que les brinda el enunciante.

La linealidad del discurso se “rompe” entonces provocando así la historia en zigzag:

Fig. 3



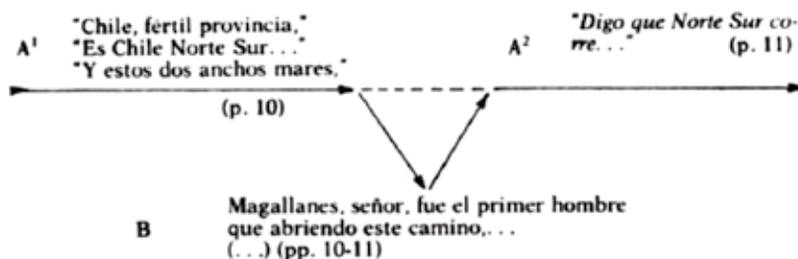
2.2. Con antelación (*v. supra* 2.1.) habíamos expresado que los *shifters*, en general, cubrían todos los signos mediante los cuales el enunciante organiza su propio discurso. Por tanto, además de los observados, existen otros que están directamente relacionados con el *flujo* de la enunciación y que “pueden reducirse a la indicación de un movimiento del discurso respecto de la materia o, más exactamente, lo largo de esta materia, un poco a la manera de los deícticos temporales o locativos...”³¹.

³⁰ Barthes, *op. cit.*, p. 39.

³¹ Barthes, *op. cit.*, p. 39.

a) En el “Canto Primero”, terminada la enunciación (v. Figura 1) y realizada la “inauguración”, comienza la materia enunciada. Esta permanece hasta producirse el “*shifter* de descenso” y ser retomada la linealidad del discurso (la materia enunciada):

Fig. 4



De la descripción “objetiva” (A1), se “desciende” a una narración también “objetiva” (B) mediante la apelación a “señor” (destinatario), produciéndose un quiebre en la linealidad del discurso en cuanto materia enunciada, quiebre disuelto mediante la marca (signo) “Digo”, que conducirá a retomar la linealidad del discurso (A2).

Este *shifter* se enmarca dentro de las posibilidades que posee el enunciante –además de describir y narrar– de *informar* al destinatario (receptor) acerca de sucesos ocurridos con anterioridad³² a los preferencialmente relatados:

Magallanes, señor, fue el primer hombres
 que, abriendo este camino, le dio nombres.
 Por falta de piloto, o encubierta
 causa, quizás importante y no sabida,
 esta secreta senda descubierta
 quedó para nosotros escondida:
 (...)

³² Efectivamente, las tierras magallánicas y el estrecho (Todos los Santos) fueron descubiertos por Hernando de Magallanes en el siglo XVI, siglo coincidente con la publicación de la Primera Parte de *La Araucana* 1569). No obstante, el descubrimiento forma parte de las postrimerías de este siglo (1° de noviembre de 1520), y solo en 1843, con la creación del Fuerte Bulnes y más tarde de Punta Arenas, a orillas del Estrecho, comienza verdaderamente la integración de este territorio a la nación chilena.

Por una parte, entonces, este *shifter* complica una vez más el tiempo crónico de la historia³³ y, por otra, atestigua la función predictiva del historiador en el sentido de *saber* lo que no se ha “informado” aún, o bien, que lo informado por otros –implícitamente– no es lo “verdadero”, como se observa en:

Por falta de piloto, o encubierta
causa, quizá *importante* y *no sabida*

b) El *shifter* de “ascenso”³⁴ –siempre en relación con el flujo de la enunciación– está íntimamente relacionado con el *shifter* del “segundo hecho del discurso” (v. Figura 3), pero manifestado inversamente, por cuanto la detención del tiempo de la materia enunciada no se realiza ni establece “aclaraciones” respecto de los personajes, sino, más bien, cede momentánea y parcialmente a la enunciación, no así la organización misma del discurso total³⁵.

En el “Canto II”, el enunciante, a propósito de la junta de araucanos y caciques realizada con motivo de preparación del enfrentamiento a los españoles, cede la enunciación, en primera instancia, a Tucapel:

Enunciante ¹ :	El audaz Tucapel claro decía que el cargo de mandar le pertenece, pues todo el universo conocía que si va por valor que lo merece:
Enunciante ² : (Enunciante ¹) Enunciante ² :	Ninguno se me iguala en valentía; de mostrarlo estoy presto, si se ofrece, (añade el jactancioso) a quien quisiera; y aquel que esta razón contradijere... (p. 28)
Luego:	Sin dejarle acabar, dicho Elicura: A mí es dado el gobierno desta danza (...) (p. 28);

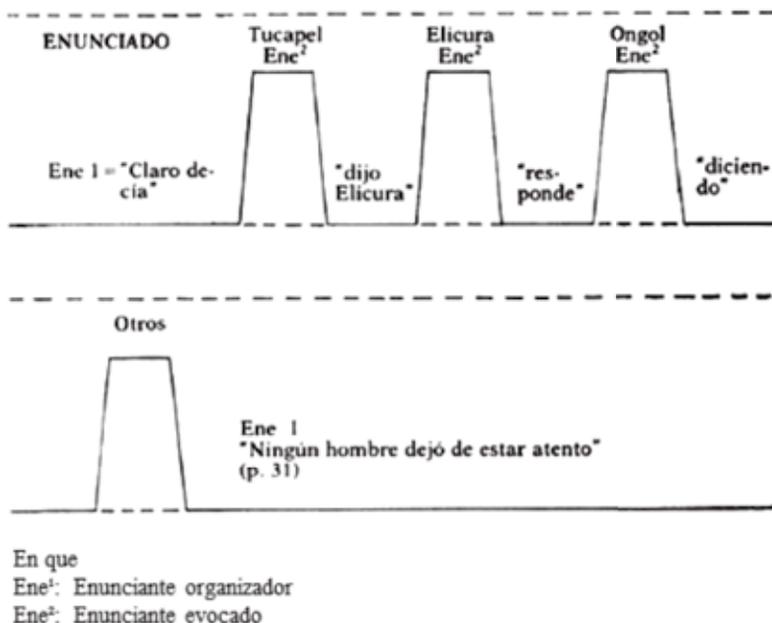
³³ En el “Canto IV” se produce nuevamente este “discurso” al partir del “balance ético” de la jornada expuesta en el Canto III. Luego expresa: “Pero a nuestro propósito tornando, dejaré de tratar de sinrazones, / que es trabajar en vano...” (p. 63).

³⁴ Si entiendo bien el ejemplo en italiano dado por Barthes para este tipo de *shifter*. Cf. Barthes, *op. cit.*, p. 39.

³⁵ Ocurriría aquí que el enunciante al ceder la enunciación, se transformaría en el “representante” de una “frase real auténtica” propia del estilo directo, en términos de Félix Martínez Bonati, donde la misma ya no es “real auténtica” del enunciante, sino del tercero. Cf. Félix Martínez B., *La estructura de la Obra Literaria*. Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1960, p. 97.

Repitiéndose la situación, idénticamente, con Lincoya, Ongol, Cayocupil, Lemolemo, Purén, Tomé y Colocolo, el más anciano, cuyo discurso es el más extenso.

Fig. 5



Se establecen así "ascensos" que rompen la linealidad del "discurso enunciativo" provocando una *enunciación* en zigzag pero de cima o corte romo³⁶, cuyo sentido compromete la revitalización presencial del enunciante frente a los hechos y situaciones que describe y narra y reafirma el criterio historiográfico principal de la época: lo visto y lo vivido (lo oído) (*v. supra*, 1).

³⁶ Esta es una forma personal de categorización del *shifter* de "ascenso" en la enunciación, pues Barthes, en el texto que consulto, solo se limita al ejemplo explicitado (en italiano), mas no como este se desarrolla y procesa, lo que es válido también para la explicitación de todos los *shifters* de flujo. El *shifter* explicitado llama la atención por su condición iterativa en el desarrollo discursivo del texto en cuestión, condición de la que los *shifters* descritos con anterioridad no desmerecen cuantitativa ni cualitativamente.

c) La inclusión en la enunciación del Ene 2, en la mayoría de las veces, es realizada mediante el *shifter* de “anuncio”³⁷ por el Ene 1. De esta manera, las marcas formales son del tipo “*dijo Elicura*”, *responde* (Lincoya, Lemolemo, y otros), “Colocolo, el cacique más anciano, a *razonar así tomó la mano*”, *decía*, etc., marcas que, así como lo expresamos, cierran la enunciación del Ene 1 para abrir la del Ene 2.

d-e) Los *shifters* de “inmovilidad” y “detención”, ambos en relación con el flujo de la enunciación, comparten algunos elementos comunes en el sentido de mostrar la presencia y el rol de organizador del enunciante³⁸ de la materia enunciada, su voluntad y un implícito criterio de selección.

El *shifter* de “inmovilidad” permite observar el grado de conciencia del enunciante en la construcción de su discurso; por tanto, las marcas formales (signos) se constituyen como “lexías” metatextuales:

La gente nuestra se hallaba
en la prosperidad *que arriba cuento* (p. 25);

lo contado se refiere a lo expresado en los inicios del “Canto II” descrito como “*shifter* retrospectivo” (*v.supra*: 2.1.; Figura 1). Luego, a propósito de lo mismo:

Por dioses, como dije, eran temidos (p. 25).

En estos dos momentos descritos (*shifters*), la “inmovilidad” permite, *sic et non*, *agilidad* o aceleración de la materia enunciada en el discurso mediante la elusión de la interacción (de materia ya enunciada).

Por otra parte, permite también afianzar al enunciante como constructor del discurso en el “antes” y el “ahora”, lo que implica que el emisor –en la situación contextual– continúa fundamentando su quehacer historiográfico en la experiencia de “lo visto y lo vivido”.

De igual modo ocurre con la “detención”, en donde, además, el *shifter* hace más patente la *voluntad* del enunciante (como organizador), manifestándolo como una entidad en la que opera un criterio de selección:

Tomé y Andalicán también vinieron,
que eran del Araucano regimiento,
y otros muchos caciques acudieron,
que por no ser prolijo *no los cuento* (p. 27).

³⁷ “El anuncio”, así como lo ejemplifica Barthes, no se realiza de la misma manera: “he aquí los otros hechos dignos de memoria que llevó a cabo su reinado”, sino, más bien, se realiza en nuestro texto yuxtapuestamente al “ascenso” mediante marcas explícitas que anteceden el discurso entrecomillado concerniente al Ene2.

³⁸ Elementos que son compartidos también por los *shifters* descritos con anterioridad.

El “cuidado” y la “cautela” para no producir el tedio al destinatario, dan lugar para manifestar su criterio de selección voluntaria.

Al final del “Canto II” encontramos en forma conjunta los *shifters* de “inmovilidad” y de “detención”, respectivamente.

A partir (*como dije*) antes, llegaba
al concierto en el tiempo prometido:
mas el metal goloso que sacaba
le tuvo a tal sazón embelecido:
después salió de allí, y se apresuraba
cuando fuera mayor no haber salido.
Quiero dar fin al canto, porque pueda
decir de la codicia lo que queda (p. 42).

Este último –el *shifter* de “detención”– se produce para dar paso al *shifter* “retrospectivo” (del “Prefacio”), con el que se inicia el “Canto III”³⁹, que reúne las mismas características que el explicitado (*v. supra*, p. 55).

2.3. Los *shifters* descritos, referidos únicamente al proceso mismo de enunciación, no son los únicos posibles de observar en un discurso.

Hay otros que mencionan no al acto mismo de la enunciación, sino, en términos de Jakobson, a sus protagonista: el destinatario o el enunciante (T^a)⁴⁰. No obstante –plantea Barthes–, los signos del destinatario en el discurso histórico están generalmente ausentes y solo es posible encontrarlos cuando la historia se presenta como *lección*⁴¹, lo que explica los signos manifiestos en la historiografía indiana de los siglos XVI y XVII, e incluso en los textos de la época considerados en la actualidad en el margen entre la historia y la literatura; *La Araucana*, pues, en tal sentido, “es un hecho notable y un tanto enigmático que el discurso literario proporciona muy raramente signos del “lector”; se dice incluso que lo específico en él es que sea –aparentemente– un discurso sin *tú*, aunque en realidad toda la estructura de este discurso implica un “sujeto” de la lectura”⁴².

³⁹ En una segunda interpretación del ejemplo “barthiano” acerca del flujo de la enunciación en la modalidad de “ascenso”: *Altius repeterere, replicare da piu alto luogo* (repetir como en alto, replicar desde el más alto lugar), los *shifters* “retrospectivos” propios de la forma de inauguración de “prefacio” se aproximan en cuanto habría una identificación entre ambos desde el momento que el anunciante adopta otra posición –podríamos decir desde una atalaya– para realizar el “juzgar” o su “balance ético”, como hemos venido llamando a esta modalidad (contrástese esta forma de interpretación con la primera. V. Figura 5).

⁴⁰ Cf. Barthes, *op. cit.*, pp. 41-42.

⁴¹ Que es el caso –según el ejemplo de Barthes– de la *Histoire Universelle* de Bossuet, “discurso dirigido nominalmente por el preceptor al príncipe, su alumno.

⁴² Barthes, *op. cit.*, p. 41.

Barthes sanciona casi categóricamente la ausencia de signos del destinatario para el discurso literario; en cambio, para el discurso histórico explicita la salvedad conveniente, la que nos permite, en este contexto, explicar la presencia del “tú” en el discurso en cuestión y justificar, del mismo modo, la inclusión de signos propios del discurso historiográfico en un discurso literario, al que subyace un discurso de advertencia y lección al gobernante (Felipe II), relacionado con la orientación historiográfica de los siglos XVI y XVII y sustentada como *magistra vitae*.

En el “Canto I”, la presencia de los T^a en la situación discursiva es palmaria:

Suplícoos, gran *Felipe*... (p. 9).
 no despreciéis, el don, aunque tan pobre,
 para que autoridad mi verso cobre (p. 9).
 Quiero a señor tan alto dedicarlo (p. 10).
 Y haberme en *vuestra casa yo* criado (p. 10).
 Magallanes, señor... (p. 10).

Mucho más frecuentes se irán constituyendo los signos del enunciante (o “destinador”) que los del destinatario (aun cuando los de este no desaparecen).

La presencia del “tú” en la situación discursiva de la enunciación, aun cuando es signo textual, remite a una situación contextual mediante la “transformación” del destinatario en receptor: Felipe-Ercilla. Ahora bien, estas correspondencias podrían ser ilustradas de la siguiente manera, tomando como punto de referencia el esquema de Mignolo⁴³:

Fig. 6



⁴³ Cf. W. Mignolo, *Elementos para una teoría...*, *op. cit.*, p. 149.

En este sentido el enunciado de la situación discursiva se presenta en la fórmula de “discurso al príncipe”⁴⁴ (Barthes) y en su realización de historia como lección, ejemplo, enseñanza y advertencia:

Esto verse podrá por esta historia:
ejemplo dello aquí puede sacarse
que no bastó riqueza, honor y gloria,
con todo el bien que puede desearse,
a llevar adelante la victoria;
que el claro cielo al fin vino a turbarse
mudando la Fortuna en triste estado
el curso y orden próspera del Hado (p. 25)

Este discurso que se inserta en lo que hemos llamado prefacio retrospectivo (“disgresiones moralizantes”) en el ámbito de los *shifters*, asegura explícitamente la intención de “dar lección”, “enseñanza”, lo que se apoya –en el “espectro” de la historiografía indiana– en Cicerón (*De Oratore*

⁴⁴ Es necesario señalar la conversión de los “protagonistas” (T°) de la enunciación, en participantes del proceso enunciado (T°/T°), hecho que se constata mediante las marcas nominales, es decir, la conversión del “yo” y “tú” en “Alonso” y “Felipe” (él). En el “Canto XXXVI”, el enunciante (“yo”) recuerda con orgullo el momento en que cruzó la isla Chiloé (más de tres meses duró la navegación hasta Penco. Se llevó a efecto el desembarco en medio de duros ataques indígenas, los que continuaron durante toda la travesía que hizo la expedición hasta el seno de Reloncaví):

“Aquí llegó, donde otro no ha llegado,
don Alonso de Ercilla, que el primero
en un pequeño barco desladrado,
con solo diez pasó al desaguadero...” (p. 535).

Si bien es cierto que la inclusión de este discurso es precedida por el anuncio del enunciante:

“escribí con cuchillo en la corteza: ”,

lo que no descarta su participación en el proceso enunciado pero sí su rol de “protagonista” (Barthes), la conversión del “tú” en “él” sí se hará en este sentido, “protagonista” en el “Canto XXXVII”:

“Como Felipe en la ocasión presente,
que, de precisa obligación forzado” (p. 542);

“¿Qué no mueve esos ánimos dañados
la paz común y público provecho,
el deudo, religión, naturaleza,
el poder de Felipe y la grandeza?” (p. 544);

“Mas el rey don Felipe, que al sobrino
vio moverse a la empresa tan ligero” (p. 548);
etcétera.

Esta situación es, en parte, similar al caso que sirve de ejemplo a Barthes: el de Jenofonte en la *Retirada de los Diez Mil*.

II)⁴⁵, pues es la fuente privilegiada a la que se remite esta historiografía (siglos XVI-XVII).

En “El diálogo II” de su tratado del orador, Cicerón hace consideraciones respecto de la historia y la define como “narración verdadera de los hechos pasados”, afirmando el “dominio de los objetos” y la función discursiva: narración verdadera. En este sentido, los valores de verdad estarán apoyados en la “causa eficiente” y en la “causa final”: el fin de la historia: *magistra vitae*, es decir, la historia posee, desde esta perspectiva, finalidades públicas que apelarán a la conciencia del lector. De aquí la famosa cita ciceroniana: “historia, testigo de los tiempos, luz de la verdad, *memoria viviente que nos enseña a vivir*, intérprete del pasado”. Ahora bien, la advertencia y lección al “príncipe” por parte del historiador, don Alonso, y que se rescatan mediante estos *shifters* retrospectivos, se relacionan, consecencialmente, con la visión del mundo de Ercilla implícita en su discurso⁴⁶, esto es, el pueblo araucano, dócil en primera instancia, amable, humano, aunque sin Dios, ni ley, ni rey, aparece en contraposición al pueblo español, “civilizado”, con Dios, con ley y rey, que se comporta como bárbaro. Vistas así las distintas realidades en oposición, el pueblo araucano debe ser considerado dentro de los parámetros del cristianismo, y los españoles, enmendar su conducta dentro de los mismos, caducando su infructuoso sentimiento de superioridad, vanagloria y su acerbo trato hacia el pueblo sometido.

En este sentido, Luis Iñigo Madrigal⁴⁷ ha expresado que

La segunda de las estrofas del poema, segunda también de las *propositio*, anuncia, por su parte, otra peculiaridad de la obra, anticipada y explicada ya por el propio Ercilla en el “Prólogo” de ella, y que se propone aquí, en los últimos versos citados, en términos inequívocos, a saber, la admiración manifiesta con que el poeta describe y juzga a los indígenas, a quienes por momentos parece tener en más que a los propios españolas. Tal generosidad ha llevado a ver en el poema no solo un canto al pueblo de Arauco, sino la muestra de literatura americana “antiimperialista”, a hablar del lascacismo

⁴⁵ “*De Oratore*, obra muy cotizada hasta el siglo XIX (“una obra maestra de buen sentido”, “de una razón recta y sana”, “de pensamiento generoso y alto”, “el más original de los tratados de retórica”): como si se acordara de Platón, Cicerón moraliza la Retórica y reacciona contra la enseñanza de las escuelas: es la reivindicación del hombre de bien contra la especialización; la obra tiene forma de diálogo (Craso, Antonio, Mucio Scavola, rufó, cotta). Define al orador que debe poseer cultura general) y pasa revista a las partes tradicionales de la Retórica (La *Inventio*, La *Dispositio*, La *Elocutio*)”. V. Ronald Barthes, *Investigaciones Retóricas*, 1974, p. 19.

⁴⁶ El destacado es mío. Acerca de criterios más globales de la historiografía indiana, v. *supra.*, pp. 48-52.

⁴⁷ Madrigal, “Alonso de Ercilla y Zúñiga”, *op. cit.*, pp. 192-193.

de Ercilla y, en fin, a estudiar desde el punto de vista de la sociología literaria, la peculiar visión de mundo que subyace en su obra.

Respecto de esta peculiar visión del mundo, Pérez Bustamante (1952) ha dicho: “*La Araucana* es un canto al valor, a la acometividad, a la gallardía de los guerreros de Arauco”⁴⁸, situándolo en una línea que pudiera llamarse lascasiana. Alegría (1954), por su parte, afirma que *La Araucana*, como toda epopeya primitiva, está preñada de un sentimiento social político –y que– la idea fundamental del poeta es la lucha por la libertad”. Jaime Concha (1964) menciona una inversión absoluta en la perspectiva del español, a la par que una plena valoración del indígena, no calcada, desde luego, en la imagen de inocencia auténticamente lascasiana, sino de acuerdo con los patrones épicos vigentes; en este sentido, según Concha, “toda la valoración ercillesca del Arauco y el definitivo enaltecimiento de Caupolicán se hacen misteriosos, si no se insiste en la situación social del poeta en el proceso de la conquista”, esto es, explica Madrigal, su adscripción a los intereses de la Corona y por consiguiente su oposición a los encomenderos, lo que implica, ahora desde nuestra perspectiva, que subyace en la obra, además de la acción señalada, un discurso de advertencia al gobernante –una vez más–, cuyo propósito emerge al hacer consciente al “receptor” de que es necesaria una mutabilidad en la relación conquistadores-conquistados. De esta manera, la historiografía indiana, desde su primer cronista (Colón) hasta Ercilla, nos permite asistir a la construcción y encuentro de un mundo paradisíaco y un mundo heroico que se convierten, gradualmente, en un espacio de martirio (Colón) o del grande estrago (Ercilla).

Y yo que tan sin rienda al mundo he dado
el tiempo de mi vida más florido.
Y siempre por camino despeñado
mis vanas esperanzas he seguido,
visto ya el poco fruto que he sacado,
y lo mucho que a Dios tengo ofendido,
conociendo mi error, de aquí adelante
será razón que llore y no que cante
(Canto XXXVII, p. 554).

⁴⁸ Lo expuesto por Pérez Bustamante y otros (Alegría y Concha) está extraído de la nota 22 del texto de Íñigo Madrigal, *op. cit.*, p. 193.

III. Conclusiones

La presencia de los *shifters* de organización, fundamentalmente, en el discurso contenido en *La Araucana* y la consideración de los presupuestos epistemológicos de la historiografía indiana de los siglos XVI y XVII, corroboran la inclusión de un tipo discursivo propio del discurso histórico concebido en su realización de *magistra vitae*. Este hecho coopera en el planteamiento y consideración del texto en cuestión como portador de un discurso mixto, esto es, así como lo planteamos, situado en el margen de la literatura y la historia. Sin embargo, al enfocar el problema desde la época, la presencia de los *shifters* podría estar significando lo que A. Valbuena Briones expresó sobre la *Historia verdadera de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo, es decir, en palabras de Íñigo Madrigal, “la historia que se estaba haciendo tenía visos de epopeya y el historiador coetáneo difícilmente escapaba a la tentación de poetizar la narración ante la tamaña sorpresa de lo que estaba viviendo. Las cosas del Nuevo Mundo son tan deslumbrantes, que “ellas mismas encumbran el estilo”, como escribió Juan de Castellanos”⁴⁹, lo que equivaldría a decir, en un proceso de inversa direccionalidad, que al hacer épica, el poeta no puede esquivar transformar su discurso en testimonio de hechos acontecidos (*res gestae*) y verídicos considerando los márgenes y distancia pertinentes entre el hecho mismo y su existencia presente en el discurso (*rerum gestarum*)⁵⁰.

Bibliografía

- Aristóteles (1974). *Poética*. Traducción de Valentín García Yebra. Madrid, Gredos, S.A.
- Aristóteles (1985). Apuntes del curso de postgrado “Crónica y Literatura Colonial”, dictado por Lucía Invernizzi. Valdivia, Universidad Austral de Chile.
- Barthes, Roland *et al.* (1970). *Estructuralismo y Literatura*. Bs. As., Nueva Visión.
- Barthes, Roland (1974). *Investigaciones Retóricas I. La Antigua Retórica. Ayuda Memoria*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Carrasco, Iván (1978). “El antipoema de Parra: una escritura transgresora”, en *Estudios Filológicos* 13. Valdivia, Facultad de Letras y Educación, Universidad Austral de Chile.
- Della Volpe, Galvano (1964). *Crisis de la estética romántica*. Buenos Aires, editado por Jorge Álvarez.
- Ercilla, Alonso de *La Araucana*. Barcelona, Ramón Sopena, S.A.
- Ercilla, Alonso de (1974). *La Araucana*. Santiago de Chile, Zig-Zag.

⁴⁹ Madrigal, *op. cit.*, p. 183.

⁵⁰ Al respecto, véase de Todorov “Introducción” y de Barthes “El efecto de realidad” en *Lo Verosímil*. Bs. As., Editorial Tiempo Contemporáneo, 1931 (pp. 11-15; 95-101, respectivamente).

- Ercilla, Alonso de (1972). *La Araucana*, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, S.A.
- Foxley, Carmen (1981). *Estilo. Texto. Escritura*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Inca Garcilaso de la Vega (1960). *La Florida del Inca*. Edición y notas de E. S. Speratti Pineiro; prólogo de Aurelio Miró Quezada y estudio bibliográfico de José Durand, México, F.C.E., 1956. *Obras Completas*, edición y estudio preliminar de Carmelo de Santamaría, Madrid, B.A.E., Tomo I.
- Íñigo Madrigal, Luis *et al.* (1982). *Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Época Colonial. Tomo I. Madrid, Cátedra.
- Lagunas, Ramón *et al.* (¿AÑO?). *Don Alonso de Ercilla. Inventor de Chile*. Santiago de Chile, Editorial Pomaire, Universidad Católica de Chile.
- Marghescou, Mircea (1979). *El concepto de la literariedad*. Madrid, Taurus.
- Martínez, Bonati, Félix (1960). *La estructura de la obra literaria*. Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile.
- Mignolo, Walter D. (1981). "El metatexto historiográfico y la historiografía india-na", en *Modern Languages Notes*. Vol. 96, 2 (marzo).
- Mignolo, Walter D. (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Editorial Crítica.
- Todorov, Tzvetan *et al.* (1970). *Lo Verosímil*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Trabant, Jürgen (1975). *Semiología de la obra literaria*. Madrid, Gredos.
- White, Hayden (1980). "The value of narrativity in the Representation of Reality", en *Critical Inquiry*, 57 (Autumn).

ETNOGRAFÍA LITERARIA: UNA APROXIMACIÓN A LOS ESTUDIOS LITERARIOS SOBRE EL RELATO ORAL MAPUCHE*

1.

El presente trabajo se inscribe en lo que he llamado “Etnografía Literaria” (v. *Documentos Lingüísticos y Literarios* N° 11, 1985. Valdivia, UACH, pp. 47-51)¹.

En esa oportunidad propuse que la etnografía literaria asumiría la labor de dar cuenta émicamente² de la actividad observable en los procesos de producción, recreación-recepción y estudios literarios en una cultura determinada. Para este quehacer, la fenomenología permitiría observar la actividad misma como forma de llegar a la conceptualización de ellos mediante su interpretación.

En suma, el objeto de estudio de la etnografía literaria queda delimitado a la actividad de dichos procesos pudiendo parcelar cada uno de ellos en dependencia a la índole de la investigación y del interés del investigador.

En dependencia también con lo establecido se podrá, en cualquier caso, atender para los mismos efectos de la disciplina, a “informantes” actores de los procesos o a libros de texto de esos actores que se refieran al fenómeno delimitado.

* Publicado en *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, N° 3, 1989, pp. 305-318.

¹ Lagos, Jorge: “Etnografía Literaria: Introducción y un ensayo”, en *Documentos Lingüísticos y Literarios II*. Valdivia, Facultad de Filosofía y Humanidades, Instituto de Filología Hispánica, Universidad Austral de Chile, 1985, pp. 47-51.

² V. a Pike, Kenneth L.: *Language in relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. Pat. I, Preliminary Edition, Summer Institute of Linguistics. Glendale, California, 1954, pp. 8-28.

También a Harris, Marvin: “Emic, etic y la nueva etnografía”, en *El Desarrollo de la Teoría Antropológica: Una Historia de las teorías de la cultura*. España, Siglo Veintiuno Editores, 1981, pp. 491-523.

2.

Por de pronto, nos abocaremos en esta ocasión a describir la actividad observable en el proceso de “Estudios Literarios” que incluye en sí el estudio de los procesos de emisión y recepción de discursos literarios en la cultura occidental judeocristiana³.

Describir, también, las actividades discursivas de los procesos de emisión y recepción del discurso oral *epeu* en la comunidad mapuche para llegar a la descripción de las actividades discursivas de los procesos de emisión y recepción del discurso oral *epeu* de los estudios literarios de la comunidad hispanohablante.

Luego de comparar las actividades de los procesos descritos, se interpretarán los sistemas explicitados para conceptualizar la dinámica emergente del estudio realizado dentro de los propósitos anteriormente señalados.

3.

Los estudios literarios –Crítica Literaria, Teoría Literaria, Poética, etc.– tienen como “informante” privilegiado el libro de texto, cuyo fundamento se encuentra en la experiencia de lectura de obras literarias y de crítica literaria por parte del autor de ese libro de texto. En este sentido, los “estudios literarios” configuran una realidad predominantemente discursiva, en donde investigador, “informante” y resultados se muestran preferencialmente en forma escrita.

Esta situación probablemente haya condicionado el enfoque que se ha ido privilegiando en los estudios literarios en nuestra cultura: el “ético”, aun cuando en el ámbito de la semiótica literaria (actual) no hay ausencia de enfoques émicos, los que han resultado bastante novedosos y han canalizado ciertas reconsideraciones teóricas relativizando las ya asentadas éticamente.

Al respecto mostraré cómo ha sido la ocurrencia de los estudios literarios, valiéndome de los conceptos y categorizaciones hechas por Antonio Prieto⁴.

Prieto nos muestra una realidad en donde ocurren los procesos de creación, recreación-recepción y estudios de la obra literaria en nuestra cultura. Todo aquí se sostiene en un nivel propiamente discursivo y de

³ Para referirme a la cultura desde la que es emitido este trabajo, usaré indistintamente “comunidad hispanohablante”, “comunidad mayoritaria” y “cultura occidental judeocristiana”.

⁴ Prieto, Antonio: “La consideración semiológica”, en *Morfología de la Novela*. Barcelona, Ensayos/Planeta. 1975.

enfoque ético, preferencialmente⁵. La situación es la siguiente⁶: de la conjunción y oposición de una estructura objetiva (mundo externo) y una estructura subjetiva (el mundo interno del escritor) surge un nuevo mundo en sistema de significación, que es la obra literaria. En siglas se expresa:

$$eO \rightleftharpoons eS = O$$

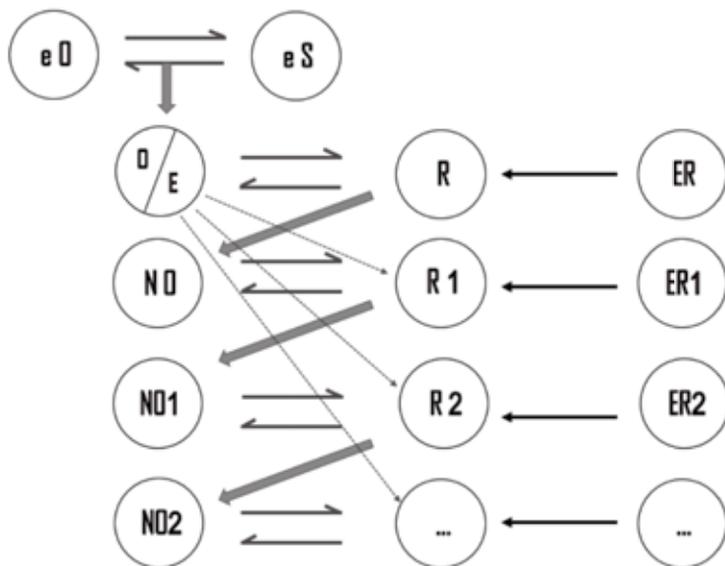
Esta obra literaria (O) resulta, como campo semántico, una comunicación que es recibida por un receptor (R). La señal, la comunicación, que es compleja, es recepcionada distintamente por cada receptor. El tipo de recepción dependerá (como sucedía con el escritor) de una suma de oposición de una estructura subjetiva y una estructura objetiva, llamada estructura de recepción (ER).

La obra literaria (O) emite hacia un receptor mudable que, en su mutabilidad estructural, hace también variar (y evolucionar) el sistema de significación de la obra. Cuando este receptor es un auténtico crítico, del contacto con la obra literaria surge una nueva obra (NO) que interpreta y recrea aquella. Esta NO es distinta a la obra literaria en cuestión (O). Pero la crítica (como la propia obra literaria) no es estática, es movimiento vital. Entonces, en el mismo o en distanciado tiempo, surge otro distinto crítico (R1) que recepciona la obra literaria (O) y también la nueva obra (NO) recreada sobre aquella. En dependencia de su estructura de recepción (ER1), y oponiéndose y sumándose a O y a NO recrea una obra (NO1). Este proceso continúa a lo largo del tiempo y del espacio mediante una red compleja y cada vez más compleja. Prieto agrega que la demostración más clara de esto se produce es la Historia de la Crítica (ver Figura 1):

⁵ No está considerada en esta realidad la situación de compilación de relatos folclóricos hispanos realizada por investigadores, pues esta no constituye el carácter preferencial y predominante de los estudios literarios. Además, en definitiva, todo el proceso demarcado en la situación investigador-informante (de relatos orales). Se transforma en discurso escrito (la conversión de relato oral a relato escrito): y esto es lo que ha ocurrido con las investigaciones de Yolando Pino, Oreste Plath y las que en la actualidad realiza un grupo de profesores investigadores del Instituto de Filología Hispánica de la UACH, Valdivia, y el Departamento de Literatura de la Facultad de Educación y Humanidades de la UFRO, por mencionar las más conocidas e importantes.

⁶ Muchos elementos del discurso que enunciaré son casi textuales del libro de Prieto. No puse comillas, porque no es exactamente la expresión del autor. Tampoco es en completud una paráfrasis mía: fui considerando algunos aspectos y descartando otros.

Figura 1



3.1.

Dos aspectos son necesarios de advertir en este proceso: a) desde el punto de vista de la Crítica Literaria o Teoría Literaria, la posibilidad de su realización tanto de una semiótica de la comunicación⁷ como de una semiótica de la significación, es decir, cerrar el circuito comunicacional entre Autor-Texto-Lector; b) para un (**R**) no especializado, ambas semióticas permanecen en espera de su realización. Por de pronto, este (**R**), mayoritariamente, recrea el texto literario según su propia (**ER**).

4.

En las relaciones comunicacionales que se producen en la comunidad mapuche, específicamente en la transmisión de relatos orales que los estudios literarios que la comunidad mayoritaria –la hispana– le ha

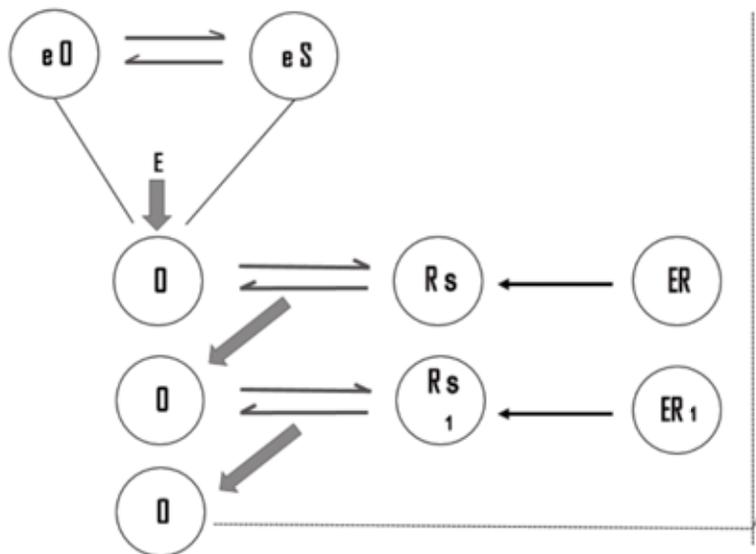
⁷ V. Mounin, Georges: *Introducción a la Semiología*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1972; pp. 12-17.

otorgado el carácter de literario; el *apeu*, la situación que se observa es de siguiente modo: hay ausencia de autor y presencia de emisor de los *epeu* transmitidos. La emisión y recepción se lleva a cabo en una situación contextual⁸ proporcionada por unas circunstancias determinadas⁹.

La emisión, por su parte, conlleva estructuras objetivas y estructuras subjetivas (de las que se priorizará a las primeras por la Teoría Literaria hispana como lo observaremos más adelante en el trabajo, v. Figura 3).

El texto de la emisión es recepcionado masivamente en la generalidad de las emisiones, recreado y reproducido fundamentalmente con las diferencias idiolectales por hablantes de la misma comunidad que portan, además, su particular (**ER**) (v. Figura 2).

Figura 2



⁸ Cf. Mignolo, Walter: *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Editorial Crítica, 1978.

⁹ Véase de Salas, Adalberto: "Dos cuentos mitológicos mapuches: el Sumpall y el Trülke Wekufü: una perspectiva etnográfica", en *Acta Literaria*. N° 8 Concepción, Departamento de Español, Facultad de Educación, Humanidades y Arte, Universidad de Concepción, 1983; (V. específicamente la p. 34).

4.1.

Si confrontamos esta figura con la primera observada en los procesos de emisión y recepción del texto literario (escrito) de la comunidad no mapuche, podemos establecer las siguientes diferencias significativas: a) de una situación propiamente discursiva (Figura 1) hemos pasado a una situación contextual (Figura 2); b) en la situación discursiva encontramos un emisor el que a su vez es creado por un autor el que simultáneamente crea un texto literario que es recepcionado como **(O)** y **(E)** (Obra/emisor); en la situación contextual, solo un Emisor que reproduce un texto recepcionado como **(O)** en unas circunstancias determinadas. c) En la situación discursiva, provista obviamente también de una situación contextual, es posible establecer tanto una semiótica de comunicación como de significación; en la situación contextual mapuche de la emisión del *epeu*, teóricamente no lo sabemos¹⁰.

5.

En la Figura 2, la línea punteada vertical indica la separación del proceso comunicacional del *epeu* en la comunidad mapuche con la actividad observable en el proceso de “estudios literarios” respecto del *epeu* desde la comunidad occidental judeocristiana.

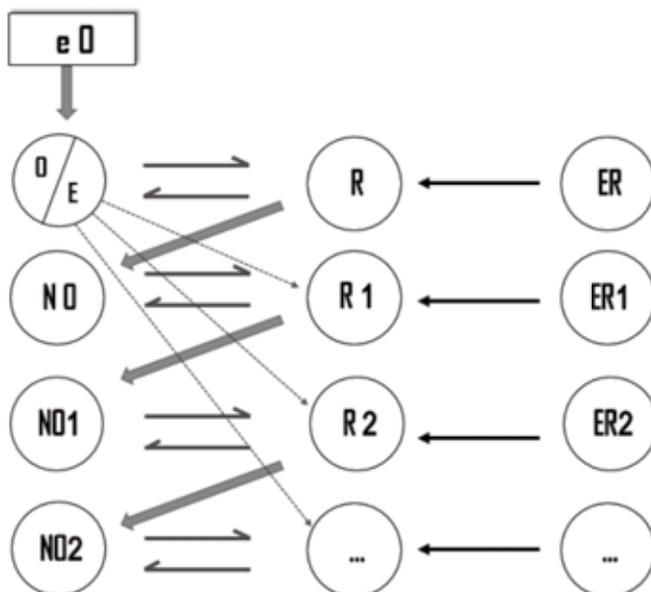
Se observa ahora la privilegización del *epeu* como texto oral¹¹. De texto oral a texto escrito, se observa un proceso lingüístico que va desde la entrevista con “informante” *ad doc*, transcripción del texto oral emitido por el informante a la escritura mapuche, transcripción del texto escrito mapuche al castellano, su traducción y versiones libres o ampliadas de ese texto. Ahora bien, la enajenación¹² exclusiva del texto presenta a este con peculiaridades que lo diferencian de su situación anteriormente descrita (en Figura 2): fundamentalmente hay ausencia de emisor contextual, lo que transforma al texto en **O/E** para sus nuevos receptores. El proceso se desarrolla ahora del siguiente modo:

¹⁰ Hasta el momento no se conocen estudios literarios acerca de estética de emisión y recepción del *epeu* en la comunidad mapuche.

¹¹ Ver Figura 2: la línea punteada horizontal inferior perpendicular a la línea punteada vertical indica el paso de la obra de una cultura a otra.

¹² Enajenación en el sentido de pasar de un dominio a otro, en este caso, de una cultura a otra.

Figura 3



Como podemos apreciar, la actividad observable en el proceso “estudios literarios” sobre el *epeu* constituye una réplica similar al proceso observado en la Figura 1, con la diferencia que la (**e O**) enmarcada en el rectángulo corresponde ahora a las estructuras objetivas de la comunidad mapuche, cuya relativa consideración va a determinar dos modos básicos de aproximación de los estudios literarios en cuestión: a) un modo que considera la (**e O**) de la cultura para el estudio del relato oral transcrito-traducido, y , b) un modo que considera las distinciones fenoménicas aceptadas por la comunidad mayoritaria para abrirse a una semiótica de la significación.

Si al primer modo lo llamamos **A** y al segundo **B**, la combinación **AB** = **C** y **BA** = **D** corrobora el planteamiento básico descrito.

6. Conclusiones

6.1. En la actividad descrita del proceso comunicacional literario al interior de la comunidad mapuche y la realidad descrita tanto de la actividad del proceso “estudios literarios” como lo que pudimos observar por

él, se advierte –junto con Mignolo, Uspenski y Lotman–¹³ “dominantes” en el interior de cada cultura, surgidas en razón de que el texto depende considerablemente de valores culturales:

- a) en la cultura mapuche, la producción textual se orienta hacia un extremo del sistema. Esta –la producción textual– está marcada por una orientación hacia **(R)** en donde coinciden “lo más valioso” con “lo más inteligible”, es decir, el **(E)** respeta las pautas exigidas por el **(R)**.
- b) En la cultura mayoritaria, la producción textual está marcada por una orientación hacia **(E)**, considerada por esta preferencia como “cultura esotérica”. Aquí el **(R)** debe adaptarse a las pautas exigidas por el **(E)**.

6.2. a) En relación con lo descrito en 6.1., letra a) –la actividad del proceso comunicacional literario al interior de la comunidad mapuche–, se observa que el fenómeno artístico, cuyas estructuras están fijadas de antemano, y la expectación del oyente queda justificada por toda la construcción de la obra, es decir, las reglas del emisor –que en varias medidas corresponden a la de la **(e O)**– y las reglas de los receptores (el auditorio) se presentan no como un fenómeno, sino como dos fenómenos en estado de identidad recíproca. Por tanto, este sistema artístico se define –ahora con Lotman– como Estética de la Identidad.

b) En tanto que, en la cultura mayoritaria, el sistema artístico está constituido por un código cuya naturaleza es desconocida por el **(R)** antes de empezar la percepción artística: es la estética no de la identidad, sino de la Oposición.

6.3. El *epeu*, que en su comunidad de origen constituye el “objeto” artístico de una Estética de la Identidad, pasa ahora a formar parte como “objeto/emisor” de una Estética de la Oposición en la comunidad mayoritaria. De tal modo que “el mismo” objeto artístico –el *epeu*– forma parte de dos tipos de Estética.

6.4. En los “estudios literarios” descritos en la Figura 1, propios de la cultura occidental judeocristiana, se advierte una pendulación que oscila entre las instancias Autor-Texto-Lector. En la actualidad, por ejemplo, el péndulo tiende a fijarse en el Lector según los últimos trabajos de estética de recepción que comprende la Semiótica Pragmática. Por su parte, en

¹³ V. Mignolo, Walter: *op. cit.*, p. 278; de Lotman, Yuri: *Estructura del texto artístico*. Madrid, Ediciones Istmo, 1970.

los “estudios literarios” descritos en la Figura 3, realizados respecto del *epeu*, se advierte una pendulación entre las instancias (**e O**) de la cultura y el Texto, aun cuando el péndulo tiende a fijarse preferencialmente en esta última instancia.

Bibliografía

- Carrasco, Hugo (1983). “Sobre la noción de relato oral mapuche”, II Seminario Nacional de Estudios Literarios. *Actas*. Santiago, SOCHEL-USACH, pp. 236-247.
- Carrasco, Hugo (1984). “Notas sobre el ámbito temático del relato mítico mapuche”, en *Actas Jornadas de Lengua y Literatura Mapuche*. Temuco, Universidad de la Frontera, Instituto Lingüístico de Verano.
- Carrasco, Hugo (1985). “Sistema mítico y relato oral mapuche”, en *Estudios Filológicos* 20. Valdivia, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile.
- Carrasco, Hugo (1986). “El repertorio de funciones del relato mítico mapuche”, en *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*. Temuco, Departamento de Lengua y Literatura, Facultad de Educación y Humanidades, Universidad de La Frontera.
- Carrasco, Iván (1971). “Estructura mítica de un Folk Tale de los indios mapuches o araucanos de Chile”, en *Sylo* 11. Temuco, Universidad Católica de Chile, Escuelas Universitarias de La Frontera.
- Carrasco, Iván (1972). “Notas introductorias a la literatura mapuche”, en *Vol. Col. Tercera Semana Indigenista*. Temuco, Ediciones Universitarias de La Frontera.
- Carrasco, Iván (1981). “En torno a la producción verbal artística de los mapuches”, en *Estudios Filológicos* 16. *Íd.*
- Carrasco, Iván (1984). “Dos *epeu* de trabajo y matrimonio”, en *Actas Jornadas de Lengua y Literatura Mapuche*. *Íd.*
- Carrasco, Iván (1986). “Algunas transformaciones producidas por la escritura en la expresión literaria mapuche”, en *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*. *Íd.*
- Croese, Robert; Salas, Adalberto y Sepúlveda, Gastón (1978). “Proposición de un sistema unificado de transcripción fonémica para el mapudungun”, en *RLA*.
- Golluscio de Garaño, Lucía (1984). “Algunos aspectos de la teoría literaria mapuche”, en *Actas Jornadas de Lengua y Literatura Mapuche*. *Íd.*
- Greimas, A.J. y Courtés, J. (1982). *Semiótica*. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid, Gredos.
- Harris, Marvin (1981). “Emic, etic y la nueva etnografía”, en *El desarrollo de la Teoría Antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*. España, Siglo Veintiuno Editores, pp. 491-523.
- Kuhn, Tomás (1971). *Las estructuras de las revoluciones científicas*. México, F.C.E.
- Kuramochi, Yosuke (1984). “Los donantes en ‘El viejo Latrapai’”, en *Actas Jornadas de Lengua y Literatura Mapuche*. *Íd.*
- Kuramochi, Yosuke (1986). “Kallfü-malen”, en *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*. *Íd.*
- Lagos, Jorge (1985). “Etnografía literaria. Introducción y Ensayo”, en *Documentos Lingüísticos y Literarios* 11. Valdivia, Facultad de Filosofía y Humanidades, Instituto de Filología Hispánica, Universidad Austral de Chile.

- Lotman, Yuri (1970). *Estructura del texto artístico*. Madrid, Ediciones Istmo.
- Mignoo, Walter (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Editorial Cr.
- Mounin, Georges (1972). *Introducción a l semiología*. Barcelona, Editorial Anagrama, pp. 12-17.
- Pike, Kenneth L. (1954). *Language in relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior*. Part I, Preliminary Edition, Summer Institute of Linguistics. Glendale, California, pp. 8-28.
- Poblete, Teresa y Contreras, Verónica (1986). “La fuerza maléfica en los *epeu* míticos mapuches”, en *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*. *Íd.*
- Prieto, Antonio (1975). “La consideración semiológica”, en *Morfología de la novela*. Barcelona, Ensayos/Planeta.
- Salas, Adalberto (1983). “Dos cuantos mitológicos mapuches: el sumpall y el trülke wekufü. Una perspectiva etnográfica”, en *Acta Literaria* 8. Concepción, Departamento de Español, Facultad de Educación, Humanidades y Arte, Universidad de Concepción.
- Sturtevant, William C. (1972). “Studies in Ethnoscience”, in *Culture and Cognition: Rules, Maps and Plans*. New York, Edited by James P. Spradley, Chandler Publishing Company, pp. 129-167.

PROPOSICIÓN TEÓRICO-METODOLÓGICA PARA UN ESTUDIO EMPÍRICO SOBRE ESTÉTICA DE LA RECEPCIÓN. INFORME DE UN CASO*

Introducción

La Estética de la Recepción (E.R.) (*Rezeptionsaesthetik*) –para algunos un nuevo paradigma en la ciencia literaria, para otros solo una pendulación¹ en su fijación ahora en el lector– tiene como propósito fundamental “explorar la confrontación de las señales que el texto dirige al lector (“implícito”) con el *horizonte de expectativas* del lector real (“explícito”), que es el que crea, mediante la lectura, el sentido de la obra...”².

Creemos que es innegable que la preocupación de esta disciplina, todavía en desarrollo, coincide con uno de los aspectos que contempla la aproximación semiótica a una realidad determinada en el campo de las ciencias humanas: la Pragmática. En el ámbito literario, la Pragmática –aun en desarrollo– ha fijado su preocupación en los actos de habla (*speech act*). Entre estos, los actos perlocutivos³, especialmente, constituyen un material importante y difícil de aprender en la relación del texto literario –lector, más aun cuando en este afán debe considerarse el código

* Publicado en *Estudios Filológicos*, N° 27, 1992, pp. 155-167.

¹ V. Manfred Neumann, “El tema de Estética de recepción”, *Eco* 213, julio de 1979, pp. 306-325.

² Cf. Josef Jurt, “La Estética de la recepción en la teoría y en la práctica”, en *Humboldt* N° 59. Año 16, 1976, Munich, p. 89. Exposición realizada y transcrita con ocasión de las jornadas alemanas de los romanistas en Mannheim, del 9 al 11 de octubre de 1975. El “horizonte de expectativas”, o lo que para Gadamer constituye el “horizonte de preguntas”, es también “...la suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su aparición y a merced de la cual es valorada”. Según Rothe: “De este horizonte de expectativas del público depende que la recepción de un texto llegue a una confirmación o bien a una defraudación”. Cf. A. Rothe *et al.*, *Estética de la recepción*. Madrid, Arco/Libros, S.A. 1987. Compilación de textos y bibliografía de José Antonio Mayoral, pp. 13-27.

³ Véanse al respecto, de Teun Van Dijk: “La pragmática de la comunicación literaria”; de Fernando Lazaro Carreter: “La literatura como fenómeno comunicativo” y de Richard Ohmann: “Los actos de habla y la definición de literatura”, en *Pragmática de la comunicación literaria*. Compilación de textos y bibliografía de José Antonio Mayoral. Madrid, Arco/Libros, S.A., 1987.

estético de producción (autor) para la confrontación y confirmación de los objetivos de estudio propuestos por medio de sus resultados. Aunque es cierto que, por lo indicado, en aquella coincidencia de referencias entre la Estética de la Recepción y la Pragmática bien pudiera la segunda contener a la primera, pues esta ha especificado sus propósitos, que se incluyen como unos más en el ámbito de interés de la Pragmática. Sin embargo, tanto la E.R. como en la Pragmática, y aun incluyendo la E.R. en la Pragmática, no encontramos una metodología de investigación procedente de los estudios literarios que permitan aproximarnos a los lectores reales (lectores-informantes) para obtener de ellos información o datos que constituyan fuentes y bases de análisis.

Sabido que estudios literarios –Crítica literaria, Poética, Teoría literaria, Estética– han creado modelos y métodos de análisis teóricos acordes con sus objetos de estudio: un constructo teórico “ubicable” en algún nivel de la estructura de la obra literaria dependiente del concepto de “literariedad” al que se adscribe implícitamente el analista o el texto en cuestión.

Es posible, con este corpus teórico-metodológico, elaborar un plan de investigación acerca de E.R. considerando las señales en el que el texto dirige al lector en confrontación con el horizonte de expectativas de cierto tipo de “lectores”, aquellos especializados cuyas aproximaciones (o crítica literaria) han quedado fijadas en la escritura: en artículos periodísticos, revistas especializadas, libros de textos, etc. Es decir, el interés del investigador, y de la investigación, estarían centradas, en general, en dilucidar las categorías de recepción de lectores literariamente competentes.

No es posible, contrariamente, con el mismo corpus teórico-metodológico, proceder a aprehender ese “horizonte de expectativas” de lectores empíricos, “reales”, cuyas aproximaciones no están formalizadas en ningún texto ni poseen mayor grado de competencia literaria. El acercamiento aquí entre investigador y lector-informante sería cara a cara, cuerpo a cuerpo, de tal modo que aquel –insalvablemente– tendría que estar premunido de una metodología investigativa proveniente de las ciencias sociales para asegurar la validez de su investigación y su aceptación en la comunidad científica correspondiente.

Fokkema e Ibsch⁴ citan un trabajo realizado en Alemania por Werner Bauer en esta línea; no obstante, omiten la explicitación de la metodología utilizada refiriéndose solo a los resultados obtenidos en esta investigación, y los resultados exponen claramente el código de recepción de un universo de lectores escogidos sin competencia literaria, o por lo menos no

⁴ Fokkema e Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid, Cátedra, 1982, pp. 190-192.

especializados, los que manifiestan un horizonte de expectativas frente al texto literario no coincidente con la crítica literaria vigente en el contexto alemán ni con el código de producción. Esto, que al parecer no constituiría novedad, porque lectores sin competencia literaria no tienen en definitiva “preparación” o “adiestramiento” para una exégesis literaria, sin embargo, constituye una información relevante. Lo dicho confirma lo expresado por Lotman⁵ acerca de la existencia en nuestra cultura –la occidental judeocristiana– de una Estética de Oposición, pues, queramos o no, los lectores-informantes son, o constituyen, la gran masa consumidora de literatura heterogénea y heteróclita; por tanto sus códigos estéticos de recepción no son coincidentes –mayoritariamente– con los códigos estéticos de producción. Ahora bien, lo interesante es saber cuántos y cuáles son esos códigos estéticos receptivos, describirlos, categorizarlos, conceptualizarlos. El porqué se producen estos códigos y no otros es tarea e interés de otras disciplinas “relacionadas” con lo literario o con la literatura (sociología, sicología social, filosofía, antropología, etc.). Tampoco es tarea del estudioso en E.R. aplicar los criterios de “correcto” e “incorrecto” frente a las aproximaciones de sus lectores-informantes (cf. *Infra*).

Teoría metodológica

La apropiación de un enfoque metodológico proveniente de la antropología nos permite aproximarnos a unos “lectores-informantes” para obtener de ellos datos que permitan evidenciar categorías que interesen a los propósitos fijados por una investigación determinada en Estética de la recepción.

Dicho cauce antropológico, que no considera en primera instancia aquello que se ha constituido como lo sustantivo de los estudios de esta disciplina: lo indígena, sino su perspectiva y método, nos permite dar cuenta del quehacer literario surgido de la relación texto-lector (empírico).

El enfoque que, a nuestro entender, debe priorizarse en primera instancia –y de esto el investigador debe tomar conciencia– es el émico (Kenneth Pike), que en términos de Harris –el que intenta sus definiciones en forma provisoria por las realizaciones que los conceptos *emic-etic* tienen y por sus constantes relaciones dialécticas– se explicita del siguiente

⁵ Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*. Madrid, Ediciones Istmo, 1970, pp. 343-364. También véanse las conclusiones de mi trabajo “Etnografía literaria: una aproximación a los estudios literarios sobre el relato oral mapuche”, en *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, N° 3. Universidad de La Frontera, Temuco, Chile, 1989.

modo: “Las proposiciones emic se refieren a sistemas lógico-empíricos cuyas distinciones fenoménicas o ‘cosas’ están hechas de contrastes y discriminaciones que los actores mismos consideran significativas, con sentido, reales, verdaderas o de algún otro modo apropiadas. Una proposición emic puede ser falseada si se puede demostrar que contradice el cálculo cognitivo por el que los actores informados juzgan que las entidades son similares o diferentes, reales, con sentido, significativas o de alguna otra forma apropiadas o aceptables”; en tanto que las proposiciones etic “(...) dependen de distinciones fenoménicas consideradas adecuadas por la comunidad de los observadores científicos. Las proposiciones etic no pueden ser falseadas por no ajustarse a las ideas de los actores acerca de lo que es significativo, real, tiene sentido o resulta apropiado. Las proposiciones etic quedan verificadas cuando varios observadores independientes, usando operaciones similares, están de acuerdo con que un acontecimiento dado ha ocurrido⁶.

Metodológicamente, la fenomenología permite observar la actividad discursiva del lector producto del proceso de lectura de textos literarios, como modo de llegar a la conceptualización de las categorías extraídas mediante la interpretación (fenomenológica) de ese proceso de lectura⁷.

El objeto de estudio de una Estética de la recepción empírica –no la finalidad del estudio sino el “lugar” en donde la intención del investigador deba centrarse en dependencia con los intereses de los propósitos o de la teoría-metodológica de la investigación– es el discurso (enunciación o enunciado) del lector producto del proceso de lectura ya mencionado (v. *supra*). La priorización de uno de los dos planos del discurso dependerá de la índole de la investigación; no obstante, lo relevante en E.R.E. es, por de pronto, la semántica (el enunciado) del discurso del lector y no los “artificios” (Todorov) que pueda utilizar para referirse a la enunciación o enunciado del discurso poético.

⁶ Marvin Harris, “Emic, etic y la nueva etnografía”, en *El desarrollo de la Teoría Antropológica: Una Historia de las teorías de la cultura*. España, Siglo Veintiuno Editores, 1981, pp. 491-523. También véase de William C. Sturtevant, “Studies in Ethnoscience”, en *Culture and Cognition. Rules, Maps and Plans*. New York, editada por James P. Spradley, Chandler Publishing Company, 1972, pp. 129-167.

⁷ A. Rothe expresa que: “...la estructura de un texto no determina el sentido, sino únicamente el ritmo, es decir, la forma de su constitución. Por ello, la tarea del crítico literario no es ya la explicación ejemplar o incluso normativa del texto, sino el análisis tanto fenomenológico como histórico de las condiciones bajo las cuales se hace posible la constitución del sentido de un texto”, *op. cit.*, pp. 22-23.

Por otra parte, y émicamente, se trata de construir, sobre la base de la semántica del discurso del lector, lo que Holy y Stuchlik⁸ denominan “estructura de los modelos folk”, extraída ya de la “estructura social” (acciones mismas de los actores) o del “sistema ideacional” (cultura), sin impacto visible, concreto, no “observable”, pero existente en la mente de los actores sociales, lo que es traducible al lenguaje, el hecho discursivo. Ambos sistemas constituyen fuente de datos para el antropólogo, solo que esta vez interesará al investigador en Estética de la recepción el “sistema ideacional” de los lectores-informantes, por lo menos en lo que respecta a la primera experiencia en investigación empírica que será detallada en el apartado siguiente.

Experiencia de un primer intento de investigación empírica en estética de la recepción⁹

Esta investigación tuvo como objetivos fundamentales, en primer lugar, determinar qué tipo de “competencia” –literaria o lingüística– surge en la lectura de textos dados convencionalmente como textos poéticos. El segundo objetivo pretendió precisar hacia qué planos del discurso poético se aproximaban los lectores en la instancia de lectura de textos “opacos” y textos “transparentes”, y el tercero, determinar los códigos de los lectores-informantes implícitos en las aproximaciones (respuestas a las lecturas) a los textos literarios.

Para la consecución del primer objetivo hubo que precisar los conceptos de “competencia lingüística” y “competencia literaria”. Se revisó una bibliografía *ad hoc*, desde Chomsky hasta Trabandt y Marghescou; sin embargo, caímos en la cuenta de que ninguno establecía con claridad *operacional* el concepto de “competencia literaria”. Así que nosotros debimos operacionalizar dichos conceptos. En la práctica, asumimos que “leeríamos” (el grupo investigador) las distintas aproximaciones de los lectores-informantes como “traducción” (competencia lingüística) cuando se realizara una paráfrasis del texto o un comentario que redundara en las ideas más próximas del poema (o los poemas); leeríamos como “interpretación” (competencia literaria) las aproximaciones extrapoladas

⁸ Véase de Ladislav Holy y Milan Stuchlik, “La estructura de los modelos folk”. Texto a mimeógrafo en el Departamento de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Sede Regional Temuco. Traductor: J.H.H.R.

⁹ Este trabajo fue realizado durante 1989 junto con los estudiantes de Pedagogía en Castellano, señora Silvana Olabe, señores Fernando Calderón y Carlos Peña en la Sede Temuco de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

que se alejan del radio semántico más inmediato que el texto (los textos) ofrecía (n) en primera instancia. No constituiría preocupación nuestra el precisar si esa “competencia literaria” era “correcta” o “incorrecta” en relación con la interpretación que la crítica literaria ya tiene establecida respecto de esos textos poéticos. Es más, no nos permitimos estudiar ni profundizar en las interpretaciones que nos ofrecían los libros de texto de crítica literaria en los poemas seleccionados ni de aspectos biográficos puntuales de los autores que pudieran ofrecernos una perspectiva biográfica de interpretación, por tanto, una explicación del o los sentidos de esas creaciones artísticas. No nos permitimos, en última instancia, ningún tipo de “cruzamiento” entre nuestra concepción estético-literaria y la de los lectores-informantes, alumnos estos últimos de tercer año de Licenciatura en Letras y de cuarto año de Pedagogía en Castellano de la Pontificia Universidad Católica, Sede Temuco. Cuarenta alumnos con formación literaria fueron preparados para la aplicación del instrumento, así como también fueron preparados los investigadores para esta nueva experiencia.

La aclaración de “texto opaco”/“texto transparente” –materia del segundo objetivo– para el grupo investigador no tuvo en primera instancia mayores inconvenientes. Entenderíamos por “texto opaco” –según la teoría literaria y la lingüística– aquel texto poético cuyo lenguaje se interpusiera entre el lector y el mundo que quisiera representar, es decir, aquel texto hermético que, por su hermeticidad, presentara una plurivalencia y ambigüedad en su “interpretación”. Contrariamente, el “texto transparente” ofrecería el mundo representado al lector sin interposición del lenguaje que le sirvió de base para su construcción.

El grupo investigador revisó varios textos poéticos y seleccionó dos, uno “opaco” y uno “transparente”, postulando la hipótesis –asentada ya en los estudios literarios– de que frente a la lectura de un texto “opaco” el lector centrará su atención en el plano de la “expresión” (Hjelsmlev) más que en el contenido (mundo representado, plano semántico, “historia” “objetividades”, “plano temático”, etc., en los “artificios” o procedimientos de construcción más que en “lo que dice” el texto. Opuestamente, frente a la lectura de un texto “transparente”, el lector centrará su atención en el contenido más que en su estructura o en su expresión.

Naturalmente, la situación manifestada se presenta en una primera instancia de lectura, como en la experiencia nuestra, y no en situaciones de relectura para efectos de un análisis especializado.

Los textos seleccionados pertenecen uno a Huidobro y otro a Neruda. Ambos fueron transcritos en el instrumento de aplicación sin el nombre de sus autores y sin ninguna referencia extratextual, aun cuando Lotman

expresé que la obra artística debe entenderse como tal en su contexto cultural, pues descontextualizada pierde su calidad, virtualidad, vigencia y sentido. No obstante, para nuestros propósitos, la descontextualización de los textos no produjo ambigüedad, pues ellos fueron reconocidos como literarios por los lectores-informantes considerados como competentes literariamente. Por otra parte, la contextualización de los textos no nos habría permitido obtener con fidelidad la información resultante del logro del tercer objetivo, pues los lectores-informantes se habrían aproximado con códigos estéticos ya establecidos por la crítica, o bien habrían deducido, a partir del nombre de los autores, la tendencia, el período, la generación o los rasgos poéticos generales, el código estético, nuevamente, preestablecido para los textos en cuestión. Para el desarrollo del tercer objetivo hubo que precisar, entonces, qué íbamos a comprender por código estético y cómo lo extraeríamos de las aproximaciones realizadas por los lectores-informantes a los textos poéticos.

Es necesario aclarar que el instrumento contenía, al respecto, instrucciones abiertas, es decir, no hubo “preguntas” cuyas respuestas se relacionaran con aspectos específicos de los textos poéticos. La instrucción expresaba: “Lea atentamente cada texto y aproxímese a él desde la perspectiva que usted elija”. Esta instrucción requirió enfatizar oralmente que “ellos” debían “decir algo” acerca de esos textos, y hubo en principio, como es obvio, cierto desconcierto hasta que cayeron en la cuenta de que sus respuestas no serían evaluadas con los criterios de “correcto” o “incorrecto”. Comprendieron que los propósitos eran completamente diferentes. Además, en la página final del instrumento se encontraba otra instrucción que requería de los lectores una explicitación acerca de los “parámetros” utilizados para sus aproximaciones. Los que respondieron la instrucción nos facilitaron, en gran medida, la tarea de tabulación, la “lectura” y el análisis de las respuestas, pues aquellas respuestas exigían por parte del lector-informante una “toma de conciencia” de las categorías teóricas manejadas por él.

Ahora bien, el código estético (implícito o explícito) en las respuestas fue extraído de los significados y sentidos que los lectores proporcionaron a partir de su aproximación tanto al plano de la expresión como al del contenido de los textos poéticos. De tal modo que nuestro objeto de estudio estuvo centrado en todo momento y exclusivamente en el plano semántico de los discursos emitidos por los lectores-informantes correspondientes a las respuestas resultantes de las instrucciones dadas en el instrumento.

Los distintos códigos que daremos a conocer en los resultados de este breve informe, corresponden a una selección de ellos dependientes de su mayor frecuencia (*v. infra*).

Resultados de la experiencia

Como bien debe haberse advertido, hemos trabajado sin ideas preconcebidas o preestablecidas respecto de los resultados de este incipiente ámbito de investigación. Hemos más bien descrito los fenómenos discursivos orientados en todo momento por cada uno de nuestros objetivos para proceder a una tabulación de los datos obtenidos, a una “lectura” de los mismos para una síntesis y reordenación y, finalmente, a un análisis guiado por nuestros conocimientos de teoría literaria considerando nuestros propósitos y los elementos de un juicio proporcionado por los datos ya elaborados y estudiados.

- El planteamiento de nuestro primer objetivo aparentemente se presenta contradictorio, pues supone la delimitación de la competencia que surge en el momento de lectura de textos convencionalmente tomados como “literarios”, estando conscientes de que el universo estudiado comprende mayoritariamente estudiantes que poseen una competencia literaria en desarrollo. Sin embargo, nuestro objetivo apunta más bien a no categorizar sobre la base de suposiciones, sino sobre la base de la operacionalización y activación de lector-informante que se enfrenta a textos literarios determinados sin referencias, es decir, el lector real, empírico, situado frente a un discurso que él reconoce como literario.

La forma de operacionalizar las aproximaciones hechas a cada uno de los textos por los lectores-informantes consistió en deducir de estas aproximaciones códigos y parámetros que muchas veces los mismos informantes reconocieron usar en el momento de abordar los textos. Por lo anterior, pudimos delimitar el tipo de competencia –lingüística o literaria– surgida en el momento de lectura de estos. Para llegar a asociar los conceptos de traducción o comentario (competencia lingüística) e interpretación (competencia literaria) con el tipo de competencia surgida en el momento de lectura de textos convencionalmente tomados como literarios, hubo que seguir los siguientes pasos:

- a) delimitar en forma exhaustiva el tipo de acercamiento hecho en las aproximaciones de los informantes, es decir, si ese acercamiento iba dirigido al plano de la expresión o del contenido;
- b) analizar dichas aproximaciones para determinar, por medio de un análisis ya más inferencial, las posibles asociaciones que pudieran haber sido hechas por los lectores informantes, y relacionar esas aproximaciones con traducción, comentario e interpretación. Resuelta esta situación, pudimos concluir lo siguiente:

- a) Frente a dos textos literarios sin referencias extratextuales, 82,2% del total del universo de los lectores-informantes se aproximaron a ellos con competencia literaria;
 - b) 9,2% lo hizo con competencia lingüística; y,
 - c) 8,6% no realizó acercamiento alguno.
- El segundo objetivo –precisar hacia qué planos del discurso poético se aproximan los lectores en la instancia de lectura de textos “transparentes” y “opacos”– fue alcanzado del siguiente modo:
- a) Para el texto considerado como “opaco” por el grupo investigador, el porcentaje de lectores-informantes que centraron su atención en la “expresión” se aproximó a 26,1% del universo total, mientras que 69,2% dirigió su atención hacia el contenido. 4,7% no hizo acercamiento alguno;
 - b) para el texto considerado como “transparente” por el grupo investigador, el 21,5% del universo total de lectores-informantes realizó su aproximación considerando la expresión, mientras 75,4% se centraba en el contenido, y
 - c) 3,1% no realizó acercamiento alguno.

• Los resultados del tercer objetivo son los más próximos a las conclusiones a las que han llegado las investigaciones acerca de Estética de la recepción en Alemania. En este sentido, los diferentes códigos hallados por medio de la extracción de los parámetros de recepción de nuestros lectores-informantes sobre la base de sus respuestas a las instrucciones dadas en el instrumento aplicado, se acercan a lo que se llama “horizonte de expectativas” del lector real, no considerando previamente en esta investigación la confrontación de las señales que el texto dirige al lector (“implícito”) con el horizonte de expectativas del lector real (“explícito”).

Los códigos extraídos de las aproximaciones hechas por los lectores-informantes y válidos para los textos que actuaron de estímulos, son los siguiente:

- a) Código existencial = 50,4%
- b) Código sentimental-afectivo = 23,1%
- c) Código religioso = 9%
- d) Sin código precisable = 17,5%

Consideraciones finales

Los conceptos. Una de las necesidades observadas en el trabajo sobre E.R. está referida al constante esfuerzo que demanda a los investigadores la

operacionalización de los conceptos. Términos que parecen sencillos y de fácil comprensión en el “léxico técnico” de la teoría literaria dificultaban los procedimientos por el solo hecho de estimarse oportuna su aplicabilidad.

En dicho intento de operacionalizar los conceptos el investigador cae en la cuenta, a su vez, de la relativización de los mismos, pues los considerandos ofrecen una variación que depende de los niveles de “competencia” (literaria u otra) que va desde el crítico o teórico de la literatura al investigador tanto como al lector-informante. Pensemos, por ejemplo, en el acuerdo que se produce, teóricamente, en cuanto a la existencia de textos “opacos” y “transparentes”, y en la consideración, teórica también, de ciertos textos particulares como “opacos” y otros “transparentes”. No obstante, en la elección grupal de los mismos tipos de textos, los que son “transparentes” para unos pueden no serlo –y de hecho ocurrió así– para otros.

En nuestro trabajo, el consenso del grupo investigador frente a dicha categorización no tuvo validez para los lectores-informantes, los que, como vinos, en un gran porcentaje, ciertamente no mayoritario frente a textos “transparentes” para el grupo investigador (v. *supra*), dirigió su atención hacia el plano de la expresión.

Atención similar merecen los esfuerzos por delimitar la “competencia lingüística” de la “literaria”; la traducción o comentario de la interpretación; el plano de la expresión del plano del contenido, entre otros.

Los códigos de recepción. No es ocasión para discutir el término “estética” o realizar una expedición histórica exhaustiva sobre el concepto; sin embargo, baste decir que la “estética” generalmente ha sido tratada por los estudiosos, desde Aristóteles, con énfasis en lo que hoy llamamos también código de producción, esto es, atendiendo más bien a los distintos modos de concebir y producir obras artísticas –y literarias– por parte de sus autores; ¿cómo, entonces, es posible hablar de una estética de recepción? Aun cuando no pretendamos en este trabajo resolver esta interrogante, podemos aproximarnos a una eventual respuesta.

Yuri Lotman, a propósito de la pluralidad de sentidos que nos propone la obra artística, plantea la conveniencia de que debe haber una jerarquía en esa pluralidad de sentidos. Para esto se vale del concepto de “sobredeterminación”, basado en el trabajo de V. Althusser¹⁰. Frente a un fenómeno que puede tener diversos sentidos y planos, es necesario articular jerárquicamente cada uno de estos elementos y determinar cuál es el sentido de mayor nivel organizativo, o sea, cuál es el sentido que reúne a los demás fenómenos. Habría, por tanto, elementos *dominantes* y

¹⁰ Véase de Althusser, “Contradicción y sobredeterminación”, en *La revista teórica de Marx*. Siglo Veintiuno Editores, 197.

subordinados; en consecuencia, lo que da unidad al texto literario es la *dominante estética*, pues el texto es una estructura articulada por esa dominante estética, lo que le da coherencia. Sin embargo –señala Lotman– puede haber otros elementos de índole política, social, religiosa, pero el estético es el elemento prioritario.

Sin duda, nuevamente el fenómeno estético –en la paráfrasis realizada de lo expresado por Lotman– está mirando desde la perspectiva del estudioso que se centra en la relación Texto-Autor; ahora bien, si “pendulamos” la situación descrita hacia nuestro centro de atención, la relación Texto-Lector, la dominante estética bien pudiera estar en los elementos subordinados, o sea, los códigos (estéticos) de recepción pudieran ser políticos, sociales, religiosos, existenciales, etc., lo que también es parte de “lo estético”, si hacemos aquel recorrido histórico de los códigos (estéticos) de producción que hemos querido evitar.

Por otra parte, la disyuntiva entre la prevalencia del código estético de producción frente al código estético de recepción constituye una réplica de los intentos teóricos por fijar la residencia de la “literariedad” (literaturidad, *Literaturnost*) –objeto de estudio esencialmente versátil de los estudios literarios– ya en el Texto, fijación realizada por el productor (autor) del mensaje, ya en el Lector.

Desde Jakobsson –junto con los formalistas rusos (1916) y a los estructuralistas (1921)– y Riffatere, Eco, Starobinski, Bovon, Todorov, Hamon y Barthes, entre otros, se asume que la “literariedad” es una propiedad del discurso literario, en tanto que para Trabandt y Marghescou dicho “objeto de estudio” residiría en el lector, pues es este el que aprehende el “connotado estético” (Trabandt) mediante una lectura estética sujeta a la “competencia literaria” (Marghescou) –que es competencia de lector y no del texto– y a la “situación” de lectura en donde el mensaje (literario) espera sus sentidos¹¹.

¹¹ Véanse de Roman Jakobson, “Lingüística y Poética”, en *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral, 1975, pp. 347-395; de Michael Riffatere, *Ensayos de estilística estructural*. Barcelona, Seix Barral, 1976. Umberto Eco, *Obra abierta, obra cerrada*. Barcelona, Seix Barral, 1962; Jean Stribinski, “El endemoniado gadareno. Análisis de Marcos, 5: 1-20”, en Barthes; Martin-Achard *et al.*, *Análisis Estructural y Exégesis Bíblica*. Bs. As., Megápolis, 1973; De Todorov, “La lectura comme construcción”, en *Poétique*, 24, 1975, págs., 417-425; también “Poética” en *Qué es el estructuralismo*. Bs. As., Editorial Losada, segunda edición, 1975.

Cito fundamentalmente a estos autores y sus posiciones basado en los aportes del curso de postgrado “Teoría Literaria”, dictado por el profesor Dr. Iván Carrasco M. en el Programa de Magíster en Filología, mención Literatura Hispánica, durante el primer semestre de 1983 en la Universidad Austral de Chile, Valdivia.

Frente a lo sostenido en el párrafo correspondiente a esta nota, véase también la discusión del problema en las Consideraciones Preliminares de mi trabajo “Los *shifters* en *La Araucana*”, en *Estudios Filológicos* 21 (Valdivia), 1986.

Bibliografía

Marghescou, Mircea (1979). El concepto de literariedad. Madrid: Taurus.

Trabant, Jürgen *et al.* (1975). Semiología de la obra literaria. Madrid: Gredos.

CÓDIGOS Y VARIANTES DE CÓDIGOS ESTÉTICOS EN ESTUDIANTES DE ENSEÑANZA MEDIA*

I. Introducción

El presente trabajo pone en evidencia los códigos estéticos extraídos de un universo de lectores-informantes de tercer año de Enseñanza Media de un liceo particular subvencionado de la ciudad de Arica.

La relación que se establece con la teoría literaria y con los objetivos que propone el Ministerio de Educación en los Programas Educativos para la Enseñanza en el área de literatura constituye una muestra clara de réplica tanto en el sistema de enseñanza como en los códigos y variantes de código estéticos, conformando estos últimos los modos de aproximación –y de decodificación– utilizados por los lectores-informantes en el momento de lectura de los textos dados convencionalmente como literarios.

Metodológicamente, hemos privilegiado el enfoque “émico” para observar fenomenológicamente, describir, interpretar y conceptualizar la “semántica” de los discursos otorgados por los lectores-informantes resultantes de la opinión esperada del estímulo producido por la lectura de los textos poéticos.

Esta aproximación etnográfica hacia los lectores-informantes y el “objeto de estudio” señalado nos ha permitido extraer un “modelo folk” desde el que determinamos los códigos estéticos de los lectores-informantes (LI) en cuestión.

Otros antecedentes acerca de la “estética de la recepción” propiamente tal y respecto del lugar que ocupa “lo estético” en este tipo de trabajo, pueden hallarse en Lagos 1992.

* Publicado en *Estudios Filológicos*, N° 33, 1998, pp. 155-167.

II. Premisas teórico-metodológicas

En esta investigación se tuvo como objetivo fundamental determinar los códigos estéticos de los lectores-informantes implícitos en las aproximaciones (respuestas a las lecturas) a los textos literarios (poemas dados) y su examen, bajo los parámetros de la teoría literaria actual y la enseñanza de la literatura en la Enseñanza Media.

Para realizar dicho propósito, se eligió una población de 169 estudiantes de tercer año medio de un liceo particular subvencionado de la ciudad de Arica.

Se optó por este universo, debido a que el grupo investigador lo consideró de un nivel medio desde un punto de vista sociocultural de acuerdo con el conocimiento de la realidad educacional ariqueña; por constituir el establecimiento de mayor cantidad de estudiantes de Arica y por obtener buen rendimiento escolar según las pruebas Simce. Todo lo anterior aseguró, a lo menos, un nivel adecuado de competencia lingüística para la comprensión más inmediata de los textos poéticos y de las instrucciones contenidas en el cuestionario.

La elección del curso, basada en nuestra experiencia, fue acertada, pues los estudiantes de cuarto medio en otras oportunidades habían mostrado desinterés para colaborar en este tipo de trabajo. Por su parte, los alumnos de segundo aún presentan dificultades de comprensión de lectura.

En una conversación sostenida entre el grupo investigador y la directora del establecimiento antes de aplicar el instrumento, esta corroboró nuestra indagación respecto de la situación sociocultural de los estudiantes, agregando algunos datos importantes respecto de la enseñanza del Castellano en su establecimiento. Los alcances realizados se referían a la orientación dada a la asignatura en el sentido de priorizar, de primero a cuarto medio, la enseñanza del idioma más bien mediante el área lingüística que de la literaria. El énfasis puesto en la enseñanza de la ortografía, léxico y composiciones escritas y orales nos hizo suponer que la competencia literaria de nuestra población iba a ser incipiente, lo que, a decir verdad, no afectaría nuestro trabajo, pues, como ya sabemos, no pretendíamos medir dicha competencia ni menos evaluar los niveles de conocimiento alcanzados por los estudiantes.

Antes de aplicar el instrumento, el grupo investigador instruyó una vez más al grupo de lectores acerca de la libertad para contestar el cuestionario de modo abierto, sin restricciones y sin la preocupación de una evaluación inmediata ni posterior.

El instrumento que se aplicó consta de tres partes: en la primera, correspondiente a información particular, se solicita escribir el nombre (optativo), la edad, el sexo y el establecimiento educacional; en la segunda, rotulada como “competencia literaria”, se pide nombrar las obras literarias que el

lector recuerde haber leído y sus correspondientes autores; el impacto que pudo haber causado una de ellas y por qué; la asignatura que más le agrada y cómo le gustaría que se le enseñara la asignatura de Castellano.

La tercera parte solicita la “aproximación” a los textos poéticos: dos poemas de Mario Benedetti (1993): “Ahora vale la pena” y “Teoría de conjuntos”, textos elegidos por el grupo investigador considerando el carácter “transparente” del primero y más “opaco” del segundo, con el propósito de observar el “lugar” –expresión o contenido– en donde el lector centraría su atención y realizaría, según eso, su aproximación. Los textos poéticos fueron dados solo con su título y sin el nombre del autor, para no perjudicar a algún lector que pudiera conocer la vida y obra de dicho poeta o pudiera ubicarlo en algún período, tendencia o generación.

En el ámbito teórico-metodológico se priorizó el enfoque émico de Kenneth Pike, aunque es también interesante la postura de William C. Sturtevant (1972: 129-167). En términos de Harris (1981), el que intenta sus definiciones en forma provisoria por las realizaciones que los conceptos “emic-etic” tienen y por sus constantes relaciones dialécticas se explicita del siguiente modo:

Las proposiciones *emic* se refieren a sistemas lógico-empíricos cuyas distinciones fenoménicas o “cosas” están hechas de contrastes y discriminaciones que los actores mismos consideran significativas, con sentido, reales, verdaderas o de algún modo apropiadas. Una proposición *emic* puede ser falseada si se puede demostrar que contradice el cálculo cognitivo por el que los actores informados juzgan que las entidades son similares o diferentes, reales, con sentido, significativas o de alguna otra forma apropiadas o aceptables, en tanto que las proposiciones *etic* “(...) dependen de distinciones fenoménicas consideradas adecuadas por la comunidad de los observadores científicos. Las proposiciones *etic* quedan verificadas cuando varios observadores independientes, usando operaciones similares, están de acuerdo en que un acontecimiento dado ha ocurrido”.

La fenomenología permitió la observación de la actividad discursiva del lector producto del proceso de lectura de los textos literarios y posibilitó el modo de llegar a la conceptualización de las categorías extraídas mediante la interpretación (fenomenológica) de ese proceso de lectura¹.

¹ A. Rothe (1987) expresa que: “la estructura de un texto no determina el sentido, sino únicamente el ritmo, es decir, la forma de su constitución. Por ello, la tarea del crítico literario no es ya la explicación ejemplar o incluso normativa del texto, sino el análisis tanto fenomenológico como histórico de las condiciones bajo las cuales se hace posible la constitución del sentido de un texto”.

El “objeto de estudio” de este trabajo de estética de la recepción empírica –no la finalidad del estudio sino el “lugar” en donde la atención se centra en dependencia con los intereses de los propósitos y de la teoría-metodológica de la investigación– lo constituyó la “semántica” del discurso del lector y no los “artificios” (Todorov) que se pudieron utilizar para referirse a la enunciación o el enunciado de los discursos poéticos.

Por otra parte, y émicamente, se trató de construir, sobre la base de la semántica de los discursos del lector-informante, lo que Holy y Stuchlik denominan “estructura de los modelos folk”, extraída ya de la “estructura social” (acciones mismas de los actores) o del “sistema ideacional” (cultura), sin impacto visible, concreto, no “observable”, pero existente en la mente de los actores sociales, lo que es traducible al lenguaje, hecho discursivo. Ambos sistemas constituyen fuente de datos para el antropólogo, solo que esta vez nos interesó el “sistema ideacional” de los lectores-informantes seleccionados para esta investigación.

III. Resultados de la investigación

No ha habido, como en investigaciones anteriores de este tipo, ideas preconcebidas respecto de los resultados de esta investigación.

Hemos realizado una “lectura” de las aproximaciones que los lectores-informantes han hecho respecto de los textos poéticos, observando “émicamente” la semántica de las respuestas para una tabulación de los datos obtenidos, una síntesis, reordenación y análisis guiado por nuestros conocimientos de teoría literaria, considerando nuestros propósitos y los elementos de juicio proporcionados por los datos ya elaborados y estudiados.

Nuestro primer objetivo fue describir los códigos estéticos utilizados por los lectores-informantes al decodificar, por medio del proceso de lectura, textos convencionalmente dados en nuestra cultura como literarios.

Para la consecución de este propósito fue necesario precisar algunos conceptos de uso constante en teoría literaria y en la lengua estándar del español para agrupar cierto tipo de aproximación realizada por los lectores a los textos poéticos.

En el mismo orden de frecuencia y preponderancia de variantes de código, precisamos del siguiente modo los conceptos que detallamos a continuación:

1. “Interpretación” = Aproximación extrapolada que se aleja del radio semántico más inmediato que el texto poético ofrece en

primera instancia (lo que llamaríamos “competencia literaria” aún incipiente).

2. “Traducción” = Paráfrasis o comentario que redundante en las ideas más próximas del texto poético (competencia lingüística).
3. “Discusión” = Manifestación de ideas contrarias a las expresadas en el texto o a la interpretación implícita del poema realizada por el lector.
4. “Mensaje” = Enseñanza o valor que extrae el lector del texto a partir de la interpretación del mismo.
5. “Estética” = Aproximación exclusiva hacia el carácter bello o no bello del texto poético.
6. “Reflexión” = Otra situación que surge a partir de la interpretación implícita de la situación propuesta en el texto.

Estos conceptos, definidos “éticamente”, son resultantes de una lectura “émica” de los datos, cuya observación dirigida hacia las aproximaciones escritas de los lectores-informantes se interesaba en el “cómo” de la aproximación, cuyo resultado es el código estético preferenciado.

Así, tenemos que el código estético de más alta frecuencia para el texto 1, “Ahora vale la pena”, es *religioso*. El 74,1% de los lectores-informantes se aproximó a este texto con el mismo código ofreciendo las siguientes variantes en los modos de aproximación:

Texto 1

Variantes de código ordenadas por frecuencia de mayor a menor

a)	Interpretación	=	35,5%
b)	Discusión	=	12,42%
c)	Traducción	=	9,46%
d)	Mensaje	=	8,87%
e)	Estética	=	4,14%
f)	Reflexión	=	4,14%
g)	Sin comentarios	=	25,44%

Para el Texto 2, “Teoría de conjuntos”, el código estético de mayor frecuencia es de tipo valorativo: belleza interior, privilegiada respecto de la belleza externa y física y en oposición a esta. Constituyó el 71%.

Texto 2

Variantes de código ordenadas por frecuencia de mayor a menor

a)	Interpreptación	=	34,91%
b)	Traducción	=	14,79%
c)	Discusión	=	10,05%
d)	Mensaje	=	8,28%
e)	Estética	=	1,77%
f)	Reflexión	=	0,59%
g)	Sin comentarios	=	29,58%

Respecto de la pregunta N° 6 del instrumento –acerca de los temas más importantes para el universo de lectores– el ámbito de mayor frecuencia lo constituyó el *amor* (80%), con las siguientes variantes que definen *asociativamente* el tema de mayor relevancia: juventud, dolor, sentimientos, emociones, sufrimientos, romanticismo, conciencia de peligro, belleza, sensibilidad, inocencia, absoluto, tragedia, muerte, pasión, adolescencia, sueños, anhelos, aventuras, ternura y libertad.

De la misma pregunta, muchas respuestas señalaron una pluralidad temática singular no relacionada con el ámbito anterior: guerras, violencia, cambios singulares y colectivos, hazañas heroicas, autobiografía, la fidelidad en la amistad, esclavitud, historia, enseñanzas, hagiografías, suspenso, entretención, racismo, ficción, costumbres de época, cosmogonías y misterio.

Lectura de los códigos y sus variantes. Para el texto 1, el *código religioso* prevaleciente es resultante del estímulo producido por la lectura del texto literario “Ahora vale la pena”, que nombra a Dios ausente en esa instancia de escritura; por tanto, se observa cierta correspondencia entre el vocablo “Dios”, que nos remite a la cultura occidental judeocristiana, y las variantes de código enunciadas (*v. supra*) que giran en torno a ese contexto religioso interpretando, discutiendo, traduciendo, rescatando algún mensaje valorativo, apreciando la bella escritura o reflexionando en torno al estímulo producido por la lectura.

Sin lugar a dudas, los lectores-informantes, aun habiendo nosotros descontextualizado el poema (los poemas) en cuestión, supieron que frente a la lectura de una obra literaria puede prevalecer un modelo de decodificación *interpretativo*, lo que se demuestra por la variante de mayor frecuencia y porque solo 9,46% realizó una “traducción” del texto, es

decir, una paráfrasis o comentario redundante de las ideas más próximas del mismo.

Un porcentaje mayor que este último, 12,42%, “discute” el texto, es decir, manifiesta ideas contrarias a la “interpretación” implícita que realiza de su lectura. En justicia, deberíamos agregar los porcentajes correspondientes de “mensaje” y “reflexión” a la “interpretación”, pues las tres variantes anteriores incluyen implícitamente un modelo interpretativo de decodificación; no obstante, por razones de descripción “émica” hemos resuelto constituir las como variantes separadas. En efecto, los lectores-informantes que aprehendieron del texto un “mensaje” –8,87%– también implícitamente realizaron una “interpretación” del mismo para extraer de él una enseñanza y enfatizar un “valor” establecido ya en su cultura: la imposibilidad de ausencia de Dios por el descontrol humano que esto provocaría. Un porcentaje de 4,14% del universo “reflexionó” respecto de la implícita interpretación del texto proponiendo otras situaciones siempre en el *contexto religioso*, al igual que las variantes antes mencionadas.

El mismo porcentaje –4,14%– se aproximó con respuesta breve frente al estímulo de “expresión” (Todorov) del texto poético encontrándolo bello o hermoso, “llenando” plenamente su gusto.

Para el texto 2, el *código estético* valorativo *belleza interior*, prevaleciente respecto de la belleza externa y física, es resultante del estímulo producido por la lectura del texto “Teoría de Conjuntos” y constituye la más alta frecuencia de aproximaciones (71%).

Las variantes de código para el texto 2 son exactamente las mismas que las aprehendidas para el texto 1, lo que corrobora los modos de aproximación a los textos extraídos del universo considerado para esta investigación.

Las diferencias estriban en los porcentajes de cada variante y en la mayor frecuencia para este texto de la variante “traducción” (14,79%) respecto de la variante “discusión” del texto 1 (12,42%).

“Traducción” en el texto 2 ocupa el segundo lugar de frecuencia, en tanto que en el texto 1, el tercero, con 9,46%.

Para ambos textos (1 y 2) los porcentajes de lectores-informantes “sin comentario” alguno son altos: para el texto 1 es 25,44% y 29,58% para el texto 2.

El mayor porcentaje de “sin comentario” (S/C) en el texto 2, así como el segundo lugar ocupado por “traducción” en el mismo texto (*v. supra*), se explica en función de la elección, por parte del grupo investigador, de un texto “transparente” y otro “opaco” (textos 1 y 2, respectivamente); es decir, el primero ofrecería el “mundo representado” al lector sin interposición del lenguaje que le sirvió de base para su construcción; en tanto en el segundo, el lenguaje mismo se interpondría entre lector y “mundo representado” haciéndose más hermético, cerrado y por lo

mismo más plurivalente y ambiguo en su intento interpretativo. Sin embargo, como podemos observar, las diferencias son tan mínimas que, desde el punto de vista de los lectores-informantes, esta clasificación apriorística se diluye relativizando la consideración de “transparencia” y “opacidad” del grupo investigador, aun cuando el texto 2 haya motivado más hacia su “traducción” en el afán de ser “comprendido” y “aprobada” esa comprensión, como es costumbre en la enseñanza del Castellano en todos los niveles.

IV. Interpretación y análisis de los resultados

Los códigos extraídos “émicamente” de las aproximaciones realizadas por los lectores-informantes de los textos poéticos y sus respectivas variantes muestran, en primera instancia, una “competencia lingüística” en la mayoría del universo de lectores escogidos; de aquí se infiere que los códigos extraídos, considerando sus variantes, sean mayoritariamente similares tanto en el código propiamente tal como en los *procedimientos* constituidos por las variantes.

En un segundo momento, los códigos “religioso” (texto 1) y “belleza interior” (texto 2) por sobre la belleza externa y física, constituyen las preferencias estéticas de los lectores-informantes estimulados por el signo poético leído, es decir, ambas preferencias constituyen el “horizonte de expectativas” del lector, el que se inserta en el concepto de “repertorio” de Wolfgang Iser, que (en cita de Domínguez 1987: 112) “... podemos resumir diciendo que (...) está constituido, dentro del texto, por los textos anteriores incorporados de una u otra manera, las normas sociales e históricas, y toda la realidad extraestética”.

Sin duda, los lectores-informantes decodifican los textos poéticos con códigos estéticos presentes en su cultura: por una parte, incluidos en el contexto del cristianismo y, por otra, en el ámbito axiológico teóricamente vigente en su cultura que insufla la “creencia” de que la “belleza” auténtica es interna más que externa, física o aparental.

Ambos códigos están establecidos en la cultura en la que se encuentran insertos los lectores-informantes; por tanto, y aun cuando los poemas fueron descontextualizados, la posibilidad de su decodificación permanece en vigencia por la “situación-contextual” de los mismos, sirviendo el signo poético, como ya hemos dicho, como estímulo en el proceso semiótico de lectura.

En esa “situación-contextual” se incluye la expectativa personal de cada lector y la direccionalidad de la enseñanza misma formal e informal –escuelas y liceos y los “grupos de referencia”–, todas estas mayoritariamente postulan la creencia en la *imposibilidad de ausencia* del Dios cristiano y en la

permanencia y trascendencia humana de la belleza interior, considerando otras valoraciones como efímeras, transitorias y poco estables.

Por otra parte, los libros de texto concernientes a la “enseñanza del Castellano” aprobados por el Ministerio de Educación chileno expresan de modo explícito para el área de literatura el “estimular el interés por la literatura” y “enfatar los valores humanos trascendentes” propios de la tradición cultural occidental judeocristiana mediante la obra artística; por tanto, los códigos estéticos en cuestión están en armonía y conjunción con los propósitos fijados en el ámbito escolar oficial, toda vez, también, que el profesor de Castellano egresado de las aulas universitarias se forma en el mismo ambiente cultural utilizando durante sus estudios códigos de lectura que transmitirá a sus estudiantes de Enseñanza Media junto con los procedimientos para la realización de la decodificación del signo poético.

Veamos, a continuación, cómo en esta cultura se produce la actividad llamada “estudios literarios” y de qué manera profesores y estudiantes se insertan en este proceso.

Antonio Prieto (1975) nos muestra una realidad donde se desarrollan los procesos de creación, recreación y estudios de la obra literaria (ver figura 1). Todo aquí se sostiene en un nivel propiamente discursivo. La situación es la siguiente²: de la conjunción y oposición de una *estructura objetiva* (mundo externo) y una *estructura subjetiva* (el mundo interno del escritor), surge un nuevo mundo en sistema de significación, que es la obra literaria. En siglas se expresa:

$$eO \rightleftharpoons eS = O$$

Esta obra literaria (O) resulta, como campo semántico, una comunicación. De este modo, la obra (O) es, a su vez, un emisor (E), que envía una señal (comunicación) que es recibida por un receptor (R). La señal, la comunicación, que es compleja, es recibida distintamente por cada receptor. El tipo de recepción dependerá (como sucedía con el escritor) de la suma y oposición de una estructura subjetiva y una estructura objetiva, que Prieto llama estructura de recepción (ER).

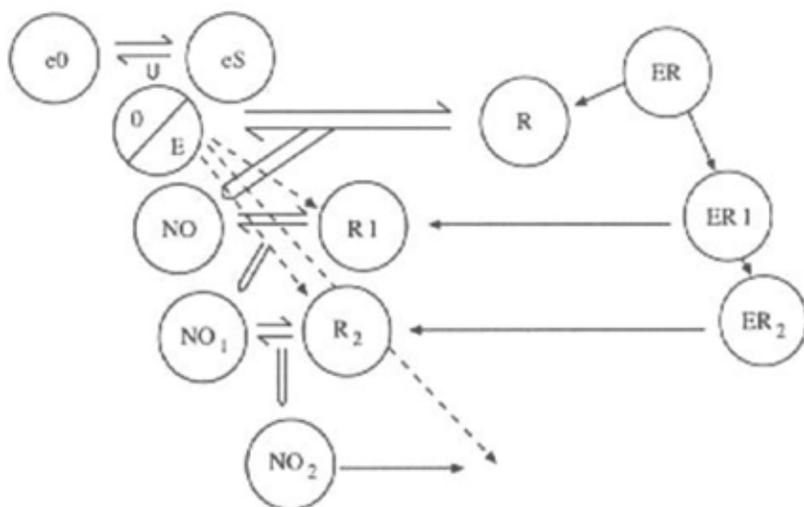
La obra literaria (O) emite hacia un receptor mudable que, en su mutabilidad estructural, hace también variar (y evolucionar) el sistema de significación de la obra. Cuando este receptor es un auténtico crítico, del contacto con la obra literaria surge una nueva obra (NO) que interpreta

² Muchos elementos del discurso que anunciaré son casi textuales del libro de Prieto. No puse comillas porque no es exactamente la expresión del autor. Tampoco es en completud una paráfrasis más: fui considerando algunos aspectos y descartando otros.

y recrea aquella. Esta (NO) es distinta a la obra literaria en cuestión (O). Pero la crítica (como la propia obra literaria) no es estática, es movimiento vital. Entonces, en el mismo o en distanciado tiempo, surge otro distinto crítico (R1) que recibe la obra literaria (O) y también la nueva obra (NO) recreada sobre aquella. En dependencia de su estructura de recepción (ER1), y oponiéndose y sumándose a (O) y a (NO) recrea una obra (NO1). Este proceso continúa a lo largo del tiempo y del espacio a través de una red cada vez más compleja.

Agrega finalmente el autor que la demostración más clara que lo anterior produce es la historia de la crítica.

Figura 1

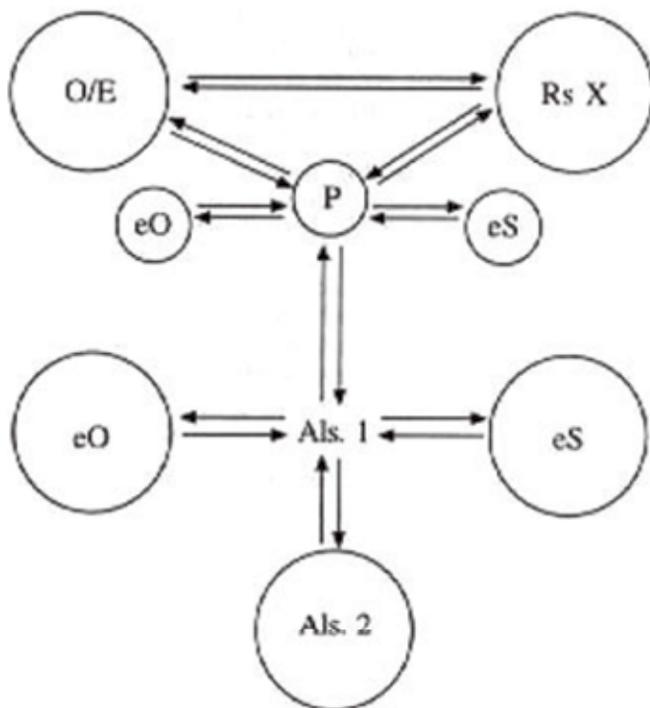


Lo señalado por Prieto nos permite ubicar en ese sistema el rol del académico que forma e instruye al profesor de Castellano en el aula universitaria. Este último, a su vez, llega al aula escolar con la réplica del sistema, transmitiendo los códigos estéticos de recepción establecidos por la crítica literaria y los procedimientos *ad hoc* de lectura de textos literarios. Tanto los códigos estéticos de decodificación de textos literarios como los priorizados por la crítica literaria y por la historia de la literatura convergentes con los textos seleccionados por el ámbito educacional componen un sistema que es corroborable en el momento de aproximación, de lectura de la obra poética.

Siguiendo el esquema de Prieto (ver figura 2), la ubicuidad del académico en la universidad –responsable de la formación del futuro profesor (P) de Castellano– puede ser a veces la del crítico literario que recibe la obra literaria (O) y crea una nueva obra (NO) sobre aquella. Sin perjuicio de esto, la formación recibida por el futuro profesor obedece fundamentalmente en el área de literatura a las lecturas de obras literarias (O/E) y de la crítica literaria existente de ellas (Rs X = recepciones variadas). Las mismas estructuras objetiva (eO) y subjetiva (eS) están presentes en este nuevo receptor (profesor), el que, al llegar al aula escolar, opera en su enseñanza de la literatura con los códigos aprendidos y establecidos ya para la decodificación de signos poéticos. Aún más, el *procedimiento* de más alta frecuencia utilizado –la *interpretación*– corrobora una vez más el carácter connotativo dado al signo poético por la teoría y la crítica literarias, considerado como plurivalente y susceptible de variadas extrapolaciones.

Veamos cómo observamos este nuevo sistema de significación expresado en el siguiente esquema:

Figura 2



El esquema propuesto para ilustrar el proceso de formación literaria del profesor de Castellano (literatura) y, a su vez, la formación literaria impartida en sus estudiantes escolares, prueba dos cuestiones fundamentales:

Primero, la imposición de códigos estéticos de recepción de la crítica literaria tradicional y, a veces, vigente, en desmedro de la singular recepción estética del estudiante que obedece, en términos de Ortega, a una nueva “sensibilidad vital”.

Sin embargo, aunque lo expuesto pareciera presentar signos poco positivos, el estudiante sí ha aprendido los *procedimientos* de aproximación a los textos poéticos y se han, en esta oportunidad, “liberado”, aunque con esfuerzo, del “control” y la “censura” receptiva impuesta por quien enseña la literatura.

Habría, en este sentido, un segundo elemento que señalar: la selección de los textos literarios. Conociendo los códigos estéticos de recepción preferentes de un universo de lectores determinados (al margen de que los textos que sirvieron de estímulo para detectar esos códigos receptivos sean o no los adecuados), se facilita la tarea de selección de las obras literarias, en la que se utilizaría un criterio científico que permitiría garantizar una proximidad entre el código estético de producción y el “horizonte de expectativas” del lector estudiante. Asimismo, el profesor podría garantizar también la satisfacción de los objetivos educacionales con mayor propiedad y proximidad científica.

El tema preferente extraído de las respuestas explícitas de la pregunta N° 6 del instrumento aplicado (*v. supra*), a saber, el amor, con todas las variantes asociativas, sirve de buen punto de referencia también para una eventual selección, además de permitirnos conocer el universo de “expectativas” frente al tema común.

La incipiente “competencia literaria” del lector o, dicho de otro modo, la “incompetencia” del lector, puede ser, en el caso de los estudiantes, aprovechada para conocer su “horizonte de expectativas”, pues, como expresa Lázaro Carreter:

Quando en una comunicación normal se producen tales perturbaciones, la comprensión puede llegar a anularse, y hasta puede acarrear graves consecuencias de orden práctico. Pero, como ha señalado Lotman, al carecer la comunicación literaria de consecuencias prácticas, la no comprensión es capaz de producir una comprensión que satisface al receptor. Es bien sabido que, en teoría de la comunicación, se denomina *ruido* a cualquier perturbación indeseada. En este sentido, la incompetencia del lector es un ruido; como son ruidos también la distancia cronológica y cultural de la obra. Y ocurre entonces que en la peculiarísima comunicación a que da lugar la literatura, el ruido puede transformarse en información (1987: 163).

Información, claro está, equívoca para el crítico o profesor de literatura, pero, a su vez, indicador de la preferencia estética del lector, la que le satisface.

Lázaro Carreter –citando a Richards– no opina exactamente lo mismo respecto de cómo se presenta nuestra realidad en relación con la posición del crítico y profesor de literatura. Expresa:

Richards decía, muy razonablemente, que, en último término, el único objetivo de la crítica (y hasta podría decirse del profesor de literatura) es asegurar la permeabilidad, la accesibilidad de los textos para los lectores, renunciando a toda función valorativa. Porque, una vez lograda la comprensión, nuestra propia naturaleza, y la naturaleza del mundo en que vivimos, deciden por nosotros. Se trata, pues, de una comunicación sumamente delicada la del arte, propensa a malentendidos como ninguna. Por un lado, la obra literaria conlleva su propia situación; por otro, ha de crearse una situación de lectura, que es distinta para cada lector, y que elige él. Este rasgo nos introduce en otra propiedad de lo literario: esa elección y esa decisión de leer solo pueden darse si el receptor considera que el mensaje posee actualidad para su vida. Un texto inactual, recluso en un estante, destinado a atravesar la historia sin cambiar, se hace de pronto actual porque así lo ha decidido un lector, pensando que el mensaje vale para su presente concretísimo (162).

Hasta nuestros días, los juicios del crítico y de muchos profesores de literatura respecto de las obras literarias se han hecho lapidarios. Tanto así –y la experiencia como alumnos en cursos de literatura de pregrado y postgrado de muchos de nosotros lo confirman–, que se muestra con cierta estrictez y restricción la decodificación “establecida” por hombres de trayectoria y sapiencia en el ámbito de los estudios literarios, sin dar lugar, la mayoría de las veces, a una nueva decodificación producto de una “sensibilidad vital” diferente que conlleva, por tanto, un “horizonte de expectativas” distinto en estética de la recepción. Curiosamente, aun cuando no es “anormal”, esta actitud constituye también réplica en el sistema de enseñanza, como ya lo hemos planteado. En consecuencia, son dos situaciones específicas las que podrían mejorarse en el proceso enseñanza-aprendizaje de la literatura: a) la realización de una selección de textos literarios adecuados a la realidad de los lectores teniendo como base el “horizonte de expectativas” de los mismos, y b) un cambio de actitud por parte del profesor de Castellano (literatura) en el sentido de disminuir la réplica del sistema señalada para abrirse a la acción pronta de una selección de obras acordes a esa nueva “sensibilidad vital” del lector estudiante que podría tener como resultado decodificaciones inéditas, no establecidas, desprejuiciadas en el buen sentido del término.

La comprensión de estas situaciones permitirá al profesor de literatura priorizar formas, maneras, métodos de decodificación sobre la base de su

experiencia y de la formación recibida en las aulas universitarias, antes que imponer decodificaciones resueltas e incomprensibles, muchas veces, para los lectores en formación.

V. Conclusiones

1. La determinación de los códigos estéticos de los lectores-informantes del universo seleccionado –alumnos de tercer año de Enseñanza Media de un liceo particular subvencionado de la ciudad de Arica–, y el examen de los mismos bajo los parámetros de la teoría literaria y la enseñanza de la literatura en Enseñanza Media, arrojó un análisis e interpretación de los resultados –validados en y para la población estudiada– que pudieran ser estandarizados en un radio escolar más amplio, pues esta es la tercera investigación realizada en Estética de la recepción empírica en Chile dirigida –igual que las anteriores– por el jefe de proyecto de la presente: la primera, realizada en la Pontificia Universidad Católica de Chile en 1989 y publicada en 1992 en *Estudios Filológicos* 27; la segunda realizada en el marco de un Seminario conducente al título de Profesor de Enseñanza Media en Castellano (1993), cuyo informe se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Tarapacá, en Arica.

Suponer, como decíamos, la estandarización del análisis e interpretación de los resultados de esta investigación no representa un equívoco, pues las investigaciones antes mencionadas han demostrado implícitamente la direccionalidad de la formación del profesor de Castellano y la formación e instrucción impartida por este en las aulas escolares.

La suerte de réplica del sistema de códigos de lectura y los correspondientes procedimientos de decodificación, como asimismo las decodificaciones establecidas por la crítica literaria y el profesor de literatura del aula universitaria, están presentes más allá de las fronteras de los lectores-informantes escogidos para esta investigación.

2. Lo específico de esta investigación, por tanto, y por de pronto no susceptible de estandarización, son los *códigos estéticos* propiamente tales que corresponden implícitamente a las aproximaciones realizadas por los lectores-informantes seleccionados y a los textos poéticos que sirvieron de estímulo de lectura. No obstante, las llamadas por nosotros “variantes de código”, que constituyen los procedimientos de aproximación, no son ajenas a las variantes encontradas en investigaciones anteriores. Por el contrario, obedecen al mismo “sistema” aludido (*v. supra* 1), encontrándose también en las investigaciones anteriores la “interpretación” como variante de código de más alta

frecuencia, caracterizada en esa oportunidad como “aproximación extrapolada”.

3. Porcentualmente, la variante “interpretación” aumenta si agregamos a ella las variantes “discusión”, “mensaje” y “reflexión”, pues estas tres últimas realizan una interpretación del texto poético para constituirse como tales, es decir, extrapolan la semántica misma del texto para manifestar una idea contraria a esa interpretación; extraer una enseñanza o valor o proponer una situación distinta sobre la base de dicha interpretación, respectivamente.
4. El tema del *amor*, de mayor frecuencia y definido asociativamente de modo diacrónico –porque las obras citadas son del pasado, leídas con anterioridad al tiempo actual de contestación del instrumento–, pone en evidencia no solo las experiencias personales de los informantes, sino también las adquiridas mediante la observación de terceros tanto en la vida real como en imágenes fílmicas o televisivas, conceptualizando las diversas realizaciones de las formas de amor como están establecidas y categorizadas en su cultura.
5. La variante “discusión” –de segunda preferencia para el texto 1 y de tercera para el texto 2– contrapone y realiza la prevaencia de las ideas del lector-informante desde la interpretación que este hace de los textos poéticos, ideas que conforman lo estipulado en la cultura y que el sistema educacional confirma como valores (positivos) adecuados y merecedores de ser transmitidos y reforzados.
6. El método fenomenológico, el enfoque “émico” y la construcción del “modelo folk” han permitido, una vez más, extraer de los datos categorías procedentes de los lectores-informantes que no se prevén anticipadamente, aun cuando el nombre de dichas categorías sea parte del ámbito y de las consideraciones epistemológicas de la cultura del investigador (“etic”), coincidente esta vez con la cultura de los informantes.
7. La teoría metodológica constituida por los conceptos mencionados (*v. supra* 6) fue expuesta y aceptada en el “Tercer Congreso de Culturas Hispánicas”, organizado por la Universidad de Chile, en Santiago en 1992, lo que explica que lo aquí vertido es reciente y ha sido elaborado por el autor. Doble explicación: respecto de Estética de la recepción empírica existe formalizadamente solo lo que aquí se ha mencionado como bibliografía, además de los trabajos de Fokkema e Ibsch (1982), Jurt (1976), Lagos (1985, 1992), Lotman (1970), MINEDUC (1985), Neumann (1979) y Van Dijk *et al.* (1987).

DICOTOMÍA Y DUALIDAD CUERPO /ALMA EN *DESOLACIÓN DE GABRIELA MISTRAL**

*No queráis conformaros con este
mundo, absteneos de él.*

San Agustín

I. Introducción

Gabriela Mistral es reconocidamente una poetisa religiosa; sin embargo, paradójicamente rompe con la divinización o sacralización de la poesía y del poeta.

La concepción que tiene del arte y de la poesía es de índole religiosa, en el sentido que esta última se origina y propende hacia lo divino, lo trascendente. La poesía para Gabriela nace de Dios y busca a Dios¹ constituyéndose como mediadora entre el poeta y la divinidad, entre el hombre y Dios: es poesía mediacional, sirve de vínculo entre ambos. Así, en el “Decálogo del artista”, Gabriela expresa que la poesía y la belleza son sombra de Dios sobre el Universo. No existe, por tanto, un arte ateo, pues en la medida que se crea, se confirma la existencia y la presencia divina. De aquí que la finalidad de la poesía posea preponderantemente

* Publicado en *Poética y Lingüística*. Departamento de Español. WA. Año 1, N° 1, 1991.

¹ En “La flor de aire” (*Tala*) Gabriela pretende seguir a la eternidad tras la poesía en busca del origen y destino de la misma. Podemos observar un afán de eternidad, de absoluto por las partes en que se puede escindir el poema: el encuentro, los trabajos y el regreso. La hablante aquí se encuentra con alguien al que le pide le corte “flores blancas” (poesía ingenua, pura): el encuentro. Luego comienzan los trabajos: “Me subí a la ácida montaña, busqué las flores donde albean”, le pide que acarree “flores rojas” (pasión), “flores de demencia” (violencia), “flores amarillas” (lo sagrado, lo divino), y, finalmente, la sin color, las que ama por recuerdo de Leonora (según Pound, la mujer inalcanzable, inmaterial y Ligeria, la mujer imposible de la poesía inglesa).

Finalmente, la hablante sigue aquella poesía incolora:

*“ella delante va sin ella,
y yo la sigo todavía
Con estas flores sin color,
ni blanquecinas ni bermejas,
hasta mi entrega sobra el límite,
cuando el Tiempo se disuelva...”*

En este poema alegórico, Gabriela muestra su vinculación con la poesía y su afán de absoluto, de eternidad: es la poesía la que la lleva, conduce al poeta y no el poeta el que guía a la poesía.

dos realizaciones: a) el poeta como cocreador junto con Dios, participando de la creación divina por medio de la belleza; y, b) la comunicación con Dios mediante la belleza de la poesía.

En este sentido, la concepción del poeta y de la poesía como sagrados, absolutos, se ha roto, lo que demuestra una diferencia con Vicente Huidobro, fundamentalmente: ya no se concibe al poeta como pequeño Dios y a la poesía como texto absoluto imitando los procesos de creación de la naturaleza, sino la imitación como cocreación junto con Dios, por medio de la belleza.

La visión que posee de Dios es fundamentalmente cristiana; sin embargo, se unen a ella símbolos religiosos griegos y precolombinos unidos a lo indígena-chileno, a elementos budistas, etc., pero siempre muy intensa, profunda, vital y fiel hasta sus últimos años de vida. Al respecto, Hugo Montes señala: “La religiosidad de la Mistral es intensa; en sus primeras composiciones acude al Dios Cristiano, a Cristo mismo; canta al Crucificado y en una oportunidad al Niño Jesús. En Dios ve antes que nada el Amor, desentendiéndose de los que le llaman Justicia. El Dios amoroso y poderoso, el Cristo dolorido son las formas en que ella empieza evocando a la divinidad. Hurga también en el Antiguo Testamento. Algo lleva a Gabriela a lo viejo, a lo primitivo, también sencillo, /.../. Nunca dejará ella el cristianismo, pero desde *Tala* lo mezclará extrañamente con la religiosidad de la América indígena; a veces también con la mitología antigua”.²

Para Gabriela la religión se propone como una vivencia personal, problematiza su relación con Dios y con el mundo, pero siempre desde la perspectiva de su vínculo con la divinidad: no le preocupa “probar” si existe o no existe Dios, solo le interesa su relación con Él. Por esta razón, la preocupación central de este trabajo es examinar esta religiosidad cristiana mezclada con elementos religiosos populares y míticos para dilucidar los principios que componen su visión del mundo en *Desolación*, su primer libro (1922), que le fuera “extraído” de las manos a Gabriela por Federico de Onís.

II. Consideraciones preliminares

En la actualidad, para aproximarse a la producción de un poeta o escritor, es necesario dejar claramente establecidos los parámetros de acceso a la obra literaria. Bajo esta lógica, la comunidad científico-literaria

² Cf. *Poesía actual de Chile y España*, Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, S.A., 2ª edición 1970, pp. 89-90.

exige cada vez más encarecidamente la presentación palmaria de las directrices del modelo (de análisis) que servirá para indagar los índices textuales. Sin embargo, el pensar extremadamente esta exigencia conlleva como producto la bisección del texto literario y su alejamiento del goce estético que este debiera producir en el lector-receptor, trátase este de lector “ingenuo” o “modelo”.

Hasta el momento, los modos de acercamiento a la obra literaria son variados y actúan en conformidad con los principios que los sustentan y a los propósitos que los motivan. Así, y en general, podemos distinguir un modo que concibe al texto con propiedades inmanentes (el estructuralismo literario francés) cuyos significados (formalizados en una ley estructural) son desentrañados desde el texto mismo con apoyo de las categorías que establece el modelo y al margen de informaciones extratextuales.

El segundo modo –y tal vez más tradicional y no por esto menos valioso–, se empeña en establecer relaciones texto-extratexto como manera de explicar los códigos de producción en vinculación con el código textual y el del lector.

Hoy, tras largos esfuerzo intelectuales³, surge un modelo que intenta aunar los dispares criterios en pro de una aproximación y aprehensión más totalizadora y completa del fenómeno literario: surge la semiótica⁴ (o semiología), que “resume” los criterios estructuralistas (provenientes a su vez del formalismo ruso propiano), con los de la crítica sociológica, biográfica, psicocrítica, historicista, en última instancia.

Es innegable entonces que cada tiempo otorga su propia “imagen del mundo”⁵ que condiciona a las distintas comunidades científicas a abrazar un “paradigma”⁶ determinado, el que sustentará, orientará y dirigirá su

³ Véase a Séve, L. y otros: *Dialéctica y Estructuralismo*. Buenos Aires, Editorial Orbelus, 1960. Traducción directa del francés Hugo Acevedo.

⁴ Semiología o ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social, como lo expresa De Saussure en *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., Novena edición, 1945, p. 60.

Véase también de Umberto Eco, *La estructura ausente*, Barcelona, Editorial Lumen, 1980; *Obra abierta*, Barcelona, 2ª edición, Ariel, 1972 y a Romera Castillo, José: *El comentario de textos semiológicos*. Madrid, Sociedad Española de Librería, S.A., 1977.

⁵ Heidegger, Martin: *La Época de la imagen del Mundo*. Santiago de Chile, 1958. Traducción y notas de Alberto Wagner de Reyna.

⁶ Kuhn, Tomás: *La estructura de las revoluciones científicas*. México, F.C.E., 1971. La noción de “paradigma”, que Kuhn la utiliza de 22 modos distintos, pero todos dirigidos al corpus sistemático de “creencias y preferencias” acuñadas por las comunidades científicas, de algún modo José Ortega y Gasset la había hecho suya en *El tema de nuestro tiempo* a propósito de la “Idea de las generaciones”. No para las comunidades científicas propiamente tales, sino para los intelectuales –minoría y masa– que poseen una misma “sensibilidad vital” resultante de su tiempo, es decir, un mismo sistema de preferencias morales, estéticas e ideológicas, traducido en ideas, gusto y moralidad.

quehacer científico, a fuer de discrepar con otros no menos válidos, pero orientados de distinto modo.

Valga, entonces, este esfuerzo de aproximarnos a la poesía de nuestra poética conjugando criterios actuales con la recepción emotiva y cálida de una poética siempre vigente.

Esta aproximación dirige su atención fundamentalmente hacia el plano “semántico textual”⁷ haciendo uso de una hermenéutica interpretativa de los “contenidos” poéticos más que de sus “artificios” para mostrar, y demostrar, la existencia de una dicotomía⁸ cuerpo/alma, de una dualidad de los mismos conceptos y explicar, considerando ahora la extratextualidad, que la presencia dicotómica y dualista no comprende ni corresponde con exactitud a principios doctrinarios del cristianismo propiamente tal, sino a precedentes histórico-religiosos y míticos.

Aun cuando nos centremos en el examen de *Desolación*, nuestra atención estará dirigida en todo momento a la consideración –implícita o explícita– de la mayor parte de la producción artística de nuestra poetisa Premio Nobel.

III. Dicotomía y dualidad cuerpo/alma en *Desolación* de Gabriela Mistral

Dos elementos constituyentes de la persona humana en *Desolación*⁹ de Mistral reclaman una corroboración y una definición de los mismos en esta primera instancia de trabajo.

Inicia esta comprobación un poema de la sección “Dolor” que ha sido considerado por un miembro de la crítica como “poesía personal”¹⁰: “Balada”.

En este poema de la sección dada, las tres primeras estrofas nos ubican espacialmente en un lugar terrenal:

⁷ Cf. Hozven, Roberto: *El estructuralismo literario francés*. Santiago de Chile, Ediciones del Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, Universidad de Chile, 1979. También véase de Greimas y Courtés: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1982.

⁸ Según la D.R.A.E (1972), el concepto “Dicotomía” significa “bifurcación”, “división de dos partes”; en cambio el concepto “Dualidad”, además de lo señalado para dicotomía, implica “distinción y oposición o contrariedad de esas dos partes”. Cfr. también con Ferrater Mora, José: *Diccionario de Filosofía*, Tomo II, Buenos Aires, editorial Sudamericana, quinta edición, 1971.

⁹ Mistral, Gabriela: *Desolación*. Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, segunda edición. 1957. Todas las citas van por esta edición.

¹⁰ Montes, Hugo: *La lírica chilena de hoy*. Santiago de Chile, Zig-Zag, 1967 (p. 27).

Otro elemento importante en esta cuarta estrofa es la presencia de Dios en ese espacio eterno:

(Dios quiere callar),

de tal forma que la dicotomía se presenta ahora como espacio terrenal/ espacio divino.

En este primer momento ya podemos aseverar que el poema “Balada” presenta una dicotomía espacial que nos sugiere una dicotomía de otra índole.

Del momento que se nos presenta una categoría espacial distinta, como también en los personajes que forman parte del mundo lírico

*El pasó con otra y
(Dios quiere callar),*

podemos presuponer que esta visión está proyectada a ámbitos más restringidos.

Inferimos, desde ya, que la presencia de Dios y de un espacio terrenal, responde a una visión dicotómica de la realidad y por ende del hombre.

Esta última aseveración podrá parecer antojadiza o *a priori*, no obstante, la existencia de Dios supone, inapelablemente, la existencia de algún elemento en el hombre con características similares como, y esto lo sabemos por medio de la fe cristiana, la inmortalidad y la perfección, fundamentalmente.

Sabemos, por otra parte, que en el hombre no hay elementos inmortales y perfectos de índole material. ¿Cuál es, entonces, este otro elemento con sed de absoluto? Nos lo dicen otros textos y explícitamente:

Esta alma de mujer viril y delicada,

(“La Encina”)

*No turbó su ensueño el agua
ni se abrieron más las rosas;
pero abrió el asombro mi alma.*

(“El encuentro”)

Dios”. Esto fusionaría categorías de Espacio y Tiempo y todo en un siempre eterno “presente” (sempiternitas).

*Y responde, señor: cuando se fuga el alma,
por la mojada puerta de las
hondas heridas.*

(“Interrogaciones”).

Indudablemente, el elemento aludido es el “alma” frente a otro elemento de carácter distinto:

*Porque mi amor no es solo esta
gavilla reacia y fatigada de mi
cuerpo, que tiembla entera al
roce del cilicio y que se me
rezaga en todo vuelo.*

(“Íntima”)

el “cuerpo”.

“Éxtasis” nos corrobora lo expuesto hasta el instante: la visión dicotómica del ser y la realidad apoyada en la fe cristiana:

*Ahora, Cristo, bájame los párpados,
pon en la boca escarcha,
que están de sobra ya todas las horas
y fueron dichas todas la
palabras.*

Ahora es Cristo el invocado en el último momento vital. Cristo que nació hombre por mandato Divino; que murió y volvió al reino de su Padre y resucitó de ente los muertos en “cuerpo” y “alma”. Alma que en *Desolación*

es también el corazón ...*en que el gusano no ha de morder...* y que está ...*reclinado en el pecho de Dios terrible y fuerte* (“Credo”).

Es el alma el único y absoluto elemento que logra, místicamente ¹², comunicación con Dios, con el absoluto. Es trascendente e ilimitada, eterna. En tanto que el cuerpo es:

*Carne de miseria,
gajo vergonzante, muerto de fatiga,*

(“Coplas”).

¹² Esto no significa que G. Mistral sea una poetisa mística. Raúl Silva Castro demostró lo contrario en *Estudios sobre Gabriela Mistral*. Santiago de Chile. Zig-Zag, 1935 (pp. 59-72).

Esta misma visión, donde el alma supedita al cuerpo y se hace trascendente, la encontramos muy sutilmente en “Balada”. Hay dos hechos paralelos separados por un elíptico punto y coma, presentando así una tácita comparación:

*El besó a la otra
A orillas del mar;
Resbaló en las olas
La luna del azahar.*

Los dos primeros versos retratan una unión material, física entre “él y la otra”; los dos segundos, una unión ficticia, en el sentido que no es “real” la “unión” producida, es una ilusión óptica causada mediante el reflejo de la luna en el mar. Además, y esto es de vital importancia, la unión ilusoria de la luna es fugaz, transitoria. De esta manera, la unión física *El besó a la otra* es concreta, pero por ser solo esto, la comparación aludida realiza a dicha unión como insuficiente, incompleta, transitoria e ilusoria por carecer de lo que otro texto aclarará:

*No me toques, por tanto. Mentiría
al decir que te entrego
mi amor en estos brazos extendidos,
en mi boca, en mi cuello,
y tú, al creer que lo bebiste todo,
te engañarías como un niño ciego.
/.../
Es lo que está en el beso, y no es labio;
lo que rompe la voz, y no es el pecho:
es un viento de Dios, que pasa hendiéndome
el gajo de las carnes, volandero!*

(“Íntima”).

De tal forma que lo trascendente, valedero y valorable, es “lo que está en el beso” y no el beso mismo. Es lo que deviene del alma y va más allá del cuerpo, y cualquier signo de felonía al alma será pagado con creces.

*La tierra se hace madrastra
si tu alma vende mi alma.
/.../
Pero te va a brotar vïboras
la tierra si vendes mi alma;
/.../
Si te vas, hasta en los musgos
del camino rompes mi alma;*

(“Dios lo quiere”).

Por otra parte, el “cuerpo”, aparece como factor limitado y limitante, sujeto a los impulsos de su propio material por su debilidad y perennidad. Así, se manifiesta en “El pensador de Rodín” (dedicado a Laura Rodig) el recuerdo que él es:

*...carne de la huesa
carne fatal, delante del destino desnuda,
carne que odia la muerte, y tembló de belleza.*

también en “Vergüenza”:

*Tengo vergüenza de mi boca triste,
de mi voz rota y mis rodillas rudas;*

Claramente aparece entonces la visión del “cuerpo” como elemento subordinado al “alma”, por una parte, y por otra, como categoría cuyo peso no permite el despegue total con la Divinidad y su conocimiento. El cuerpo es carne que se jacta en la belleza, pero que tiembla ante la muerte; en última instancia, es vergüenza.

Hemos intentado comprobar que la dicotomía cuerpo/alma está presente en el libro *Desolación*, reconocido mediante el análisis de los textos mencionados que forman parte de este. Además, esta visión no solo apunta a la constitución del “ser”, sino a la realidad entera. Dicho de otro modo, los elementos que organizan esta visión cuerpo/alma están proyectados hacia el universo entero.

Como hemos visto, esta dicotomía se nos ha ido transformando paulatinamente en una dualidad, en el sentido de que un elemento integrante es distinto al otro y opuesto al mismo. Es decir, los conceptos cuerpo/alma no solo son dicotomizados, sino que ofrecen una dualidad (antagónica).

De lo expuesto se desprende que no existe una armonía entre ambos, sino que, por ser disímiles ofrecen una visión categorizadora de la realidad distinta a la que, supuestamente, creímos en un principio: en el momento que apareció el concepto de Dios y, por tanto, íntimamente ligado a los conceptos, la fe cristiana¹³.

La desarmonía entre los elementos consignados, contrasta con la univocidad de cada concepto por separado.

El cuerpo va a estar siempre rodeado de un fuerte signo negativo; el alma, de uno positivo. En este sentido, y aludiendo al último aspecto, es posible declarar cierta incomodidad con la categorización hecha por

¹³ Este tópico será aclarado en la cuarta parte de este trabajo. Véase “Fundamentos”.

Hernán Silva¹⁴, que ve el concepto de “alma” en *Desolación* como negación de sí mismo en “su existir temporal unido a su cuerpo”. Para corroborar este aspecto Silva cita los siguientes versos:

*Tal vez lo que yo he perdido
no es tu imagen, es mi alma,
mi alma en la que yo cavé
tu rostro con una llaga.*

(“Coplas”).

Sin embargo, los restantes dejan ver más claramente el problema:

*Cuando la vida me hierve,
adónde buscar tu cara,
si ahora ya tienes polvo
hasta dentro de mi alma?*

Los versos citados por Silva comienzan mostrando una posibilidad dudosa (“Tal vez...”); no obstante esta, y la idea que nos interesa, se refuta y es afirmada la idea de conservación del alma en los dos versos últimos de la segunda estrofa citada:

*...Si ahora ya tienes polvo
hasta dentro de mi alma?*

Sí es innegable –y lo expone Silva– la duda manifiesta en los versos en cuestión; y si duda del alma, duda irreversiblemente de Dios. Sin embargo, la duda es disipada en los versos siguientes. De tal forma que la negación a la que alude es lícita para los versos citados, mas no para el texto completo. Por esta razón afirmamos que existe univocidad para cada elemento, y que esta es reafirmada cada vez que el cuerpo y el alma se distancian en su quehacer y en su sentir.

El alma aparece en ocasiones como escindida, contradictoria, pero no es más que por estar ligada a un cuerpo de por vida. Ahora bien, esta ligazón entorpece y confunde los sentimientos puros del alma, lo que traerá dolor, angustia, tribulación. Pero no por esto se niega, sino que es, y no podría ser de otra manera, en “concreto”, una aproximación a la idea de perfección de Dios que busca asimilarse y semejarse a la divinidad; de aquí entonces su necesidad de absoluto, de buscar lo absoluto y la

¹⁴ Cf. Silva Hernán: “La unidad poética en *Desolación*”, en *Estudios Filológicos* 4 y 5. Universidad Austral de Chile, 1968 y 1969, respectivamente.

perfección, de encontrar a Dios, comunicarse con Él: en última instancia, conocerlo. Sin duda, y tal como lo expresa G. Mistral en el segundo poema “Comentarios a poemas de Rabindranath Tagore”, el conocimiento de Dios en este mundo es igualmente precario:

*Como tienen tus hombres un delirio
de afirmaciones acerca de tus
atributos, yo te pinté al hablar
de Ti con la precisión del que
pinta los pétalos de la azucena.
Por amor, por exageración de amor,
describí lo que no veré nunca...*

*Fue el anhelo de ellos, fue el mío
también de mirarte neto como las
hojas de la azucena. A través del
desierto es el ansia de los beduinos
la que traza el espejismo en
la lejanía...*

aún más, este conocimiento no se logrará nunca por medio de los sentidos (“... describí lo que no veré nunca...”), sino, como ya lo sabemos, mediante la comunicación del alma con Dios en la muerte, o, como en “Éxtasis”, mediante momentos excepcionales y transitorios.

Hasta este instante, el análisis realizado nos permite hacer la siguiente síntesis:

- a. la dicotomía cuerpo/alma forma parte del cosmos presentado en los poemas que conforman el corpus-objeto extraído de *Desolación*;
- b. la “dicotomía” es precisada, mediante el análisis, como “dualidad” en el sentido de los términos que la componen, esto es, como oposición de los mismos;
- c. tanto el “cuerpo” como el “alma” son elementos conformadores de la persona humana, más el segundo, aun ligado al primero y muchas veces alcanzado por este, escapa al sentimiento histórico y contingente para comunicarse con lo ahistórico y atemporal (lo divino, y trascendente);
- d. el cuerpo es visto como elemento negativo, en el sentido que es lo “puramente” material, carnal y, si se quiere, instintivo, pasional;
- e. el alma es el “corazón”, lo suprasensible que va a lo suprasensible, lo intangible y puro que aspira a la perfección¹⁵.

¹⁵ Debemos aclarar que el análisis ha tratado de ser lo más preciso posible. En este afán, hemos omitido muchos elementos dignos de considerar y que podrían ser

Estos aspectos serán relacionados y explicados ahora en la extratextualidad en busca de fundamentos que nos conduzcan a un esclarecimiento en el texto. Dicho de otro modo, pretenderemos ubicar la cosmovisión¹⁶ implícita en el texto manifestada a través de esas categorías.

IV. Fundamentos

Creemos que es necesario plantear algunos interrogantes antes de proseguir con nuestro trabajo. Las preguntas que surgen solo pueden ser respondidas de soslayo o en apariencia, pues preguntan sobre una realidad íntima, singular, personal: ¿qué es lo que impulsa a una persona –a ese “ser de carne y hueso” unamuniano– a adscribirse, incluirse en un “movimiento”, organización, secta, doctrina, religión, etc.?, ¿son sus más íntimas motivaciones espirituales condicionadas por la función química de su organismo –su temperamento– o sus experiencias vitales contraídas en el enrostramiento con aquel mundo cotidiano muchas veces adverso y perverso que nos hace malas jugadas a inicio o a mitad de cuadra de nuestro derrotero vital?, ¿o ambas situaciones permanecen dinámicamente en dialéctica relación privilegiándose a veces una, a veces otra? No lo sabemos con certeza... hubiéramos preferido eludir lo que motivó la realización de estas preguntas, sin embargo, no podemos evitar el evocar aquella confesión testimoniada por Matilde Ladrón de Guevara: *Hay tantas cosas que contar, Matilde, antes de morir.../.../*. Quedó pensativa mirando el mar, como indecisa, hasta que retomó la palabra: *–Era un mocetón que visitaba la casa, parece que lo consideraban de la familia y, como yo era una niña desarrollada, un día que me encontró sola, se le desataron*

trabajados en otro tipo de investigación. Fundamentalmente nos referimos a tópicos que se desprenden del análisis mismo, v. gr., sentimientos de amor y muerte; soledad existencial por alejamiento de Dios o por carencia de una vida coexistente; atributos más específicos de los elementos cuerpo y alma, etcétera.

¹⁶ Hugo Carrasco en *El análisis de una obra dramática*. Temuco U. Católica de Chile, 1972, dice: “concepción del mundo y de la vida: Visión del Mundo, Cosmovisión, *Weltanschauung* o “Imago Mundi”. Una sociedad determinada situada en un período histórico determinado representa una cierta visión del mundo –siempre actual en mayor o menor medida– /.../.

Esta visión de mundo es sumamente amplia y compleja y no puede circunscribirse solo a algunos aspectos parciales de la sociedad y la cultura; (...) Este aspecto es tan importante que en muchos casos es posible y valioso iniciar el análisis dilucidando cuál es la concepción global de la existencia (...)” (p. 19).

Acerca de lo último expresado por Carrasco, diremos que nuestro trabajo se ha desarrollado inversamente, es decir, hemos partido por la categoría del texto para ubicar finalmente esta *Weltanschauung*. Es solo otro punto de partida, ambos son válidos y pertinentes.

Cf. También Ferreras, Juan Ignacio: *Fundamentos de la sociología de la literatura*. Madrid, Cátedra, 1980.

*instintos bestiales... Fue horrible, parece que lo veo... Sé yo misma lo que es o fue aquello. Entonces, Matilde, me pareció todo terminado, la vida misma, todo*¹⁷. Gabriela tenía siete años.

Fue un hecho inequívocamente atroz, patético, pero... ¿debemos juzgar al “mocetón” o considerarlo causa enfermiza, maníaca de un principio poético que se cristalizaría con el tiempo? ¿Es este hecho vital principio formador de un espíritu que proyectaría su dolor, tribulación hacia un infinito poético?, ¿o ya existía en Gabriela esta veta divina y divinizada?

Lo concreto de la situación es que, muy posteriormente al patético hecho, Gabriela a la sazón madura, expresará en una de sus cartas al poeta Magallanes Moure lo siguiente: *Verdad es, Manuel, que tengo de la unión física de los seres, imágenes brutales en la mente que me la hacen aborrecible...*¹⁸. En otra carta declara: *Si estoy en un error muy grande separando la carne del alma, toda mi quimera luminosa será aplastada por la vida y querré como usted desea que quiera...*¹⁹. También su intimidad trasciende lo fenoménico y alcanza al Señor: *Señor, tú sabes que no hay en mí pasta de amante entretenida, tú sabes que el dolor me ha puesto la carne un poco muda al grito sensual; que no place a un hombre tener cerca un cuerpo sereno en que la fiebre no prende. Para quererlo con llama de espíritu no necesito ni su cuerpo, que puede ser de todas, ni sus palabras cálidas que ha dicho a todas. Yo querría, señor, que tú me ayudaras a afirmarme en este concepto de amor que nada pide; que saca sustento de sí mismo, aunque sea devorándose. Yo querría que tú me arrancararas este celar canalla, este canalla clamor egoísta*²⁰.

Si su experiencia vital es la causante de esta fuerza espiritual, qué poder posee la vida para elevar –y destruir muchas veces– el alma hasta límites insospechados. Sin embargo, si su amarga experiencia confirmó su espíritu y su temple, hay una razón misteriosa, íntima, divina que también explica el gran quehacer de una mujer que proporcionó tanto orgullo intelectual y renombre a un pueblo casi ignorado por su geografía.

La elevación del alma aludida es tal, que los temas tratados en su poesía, y muy en particular el del amor en *Desolación*, es visto bajo un concepto religioso, “...que marcha entre las contingencias humanas, a la inevitable desolación”. Quiere “eternidad” y aparece en individuos sujetos a la muerte. Esta calidad de amor no se aplaca entre las condiciones

¹⁷ Ladrón de Guevara, Matilde: *La rebelde Gabriela*. Tomo II. El secreto. Libros de Hoy N° 6, serie Testimonios. Empresa Editora Araucaria Ltda., septiembre, 1984, p. 29.

¹⁸ Fernández Larraín, Sergio: *Cartas de amor de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, Primera Edición, 1978, p. 61.

¹⁹ Fernández Larraín, Sergio, *op. cit.*, p. 53, carta de Gabriela Mistral a Magallanes Moure fechada el 26 de febrero de 1916.

²⁰ Fernández Larraín, Sergio, *op. cit.*, p. 52, fechada el 25 de febrero de 1915.

existenciales ni se conformará con el placer del instante. Los poderes de la sensualidad no bastan para calmarlo. /.../. El amor será su vida, su arma feroz ante la muerte, con la que lucha por hacer eterna una experiencia que siente “sagrada”²¹.

Es muy pertinente entonces, desde nuestra perspectiva, ubicar los fundamentos de la visión dicotómica y dualista del mundo –ya explicitada– en esta postura religiosa a la que Gabriela se adscribe –ya por su temple, experiencia vital o por ambas a la vez– y que constituye razón de una gran parte de su obra poética.

Muchos exégetas de Gabriela Mistral han demostrado que, en sus primeras lecturas, la *Biblia* ha sido texto angular en su formación. Para algunos, la *Biblia* y otros libros de “modesta importancia”²². Otros dan mayor relevancia a este hecho, pues es un elemento fundamental para poder comprender, interpretar y situar su creación.

Taylor²³ por ejemplo, dice que la *Biblia* fue para G. Mistral la principal fuente literaria de instrucción moral y de inspiración poética durante el período formativo de su vida, es decir, los años decisivos en que una persona adquiere impresiones y “hábitos imborrables”. Pero esa *Biblia* es el *Antiguo Testamento*, por eso es que *La niña Lucila no podía menos de sentirse impresionada por el rígido código moral y religioso de la Biblia. Escucharía con horror la narración de las lamentaciones de Job a un Dios justiciero. La gesta heroica de David, la huida de Jonás, la leyenda de Jacob y José y las aventuras de Rut habían de ser historias maravillosas para aquella muchacha sensible e imaginativa*²⁴. Además, las lecturas del *Antiguo Testamento* le eran leídas a Gabriela por su abuela, su padre y su hermana de madre²⁵. No obstante, la imagen de la abuela se estigmatiza más en la poetisa por el carácter altivo y voluntarioso de la primera. Le lee o la hace leer el *Eclesiastés*, el *Cantar de los Cantares*, las *Lamentaciones de Jeremías*. Así, dice José Santos González Vera²⁶, la abuela “... de la joven entona el espíritu de la joven maestra”.

²¹ Cf. Von Dem Bussche, Gastón: *Visión de una poesía*. Santiago de Chile, Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile.

²² Silva Castro, Raúl: , *op. cit.*, 1935, dice: “Gabriela Mistral vive alejada del centro intelectual de Chile, /.../, Una retórica de flores de papel es el alimento más usual en su mesa, y unos cuantos libros la acompañan. No son obras maestras de la literatura universal, salvo la Biblia, que debe haber leído desde muy niña, sino libros de más modesta importancia” (p. 13).

²³ Taylor C., Martín: *Sensibilidad Religiosa de Gabriela Mistral*. Madrid, Gredos, 1975 (p. 17).

²⁴ Taylor, *op. cit.*, p. 57.

²⁵ Isabel Villanueva; Juan Jerónimo Godoy Villanueva y Emelina Molina, respectivamente.

²⁶ En “comienzos de Gabriela Mistral”, *Anales*, CXV, 106; 1957.

Sobre la receptividad de Gabriela para con el Dios del *Antiguo Testamento*, Alone aclara: “Gabriela Mistral adora al Dios único, hijo del desierto, el Dios vengador y terrible que abomina los pecados de la carne, Dios violento, inmensamente distante de su

Estos primeros datos biográficos de Gabriela nos dan una pista para el esclarecimiento de un primer aspecto y tal vez el más importante: la dicotomía cuerpo/alma²⁷.

El cristianismo parte con una idea del hombre, cual es que este se compone de cuerpo y alma, por tanto, y en este sentido, es *conjunctum*. El alma está por entero en cada parte del cuerpo (San Agustín). No obstante, puede distinguirse el cuerpo por sus funciones: voluntad, memoria, etc. Pero existe una función que prevalece por sobre las otras: el principio animador del cuerpo; pero que no depende de él, pues el alma ha surgido de la nada por la voluntad creadora de Dios.

Su aspiración está orientada hacia lo inteligible y a todas las experiencias que puedan llenarla como vida (del alma), como por ejemplo, la esperanza.

Desde esta perspectiva, para los cristianos el alma es el aspecto espiritual de la persona, por tanto tiene una relación filial con la Persona Divina, con Dios. Su salvación se hace efectiva mediante la contemplación de Dios, su Creador. Es más, el cuerpo también puede pretender la salvación de su corruptibilidad para convertirse en “cuerpo glorioso”.

De esta manera, el alma no es “cosa” (*res*), sino una experiencia o conjunto de ellas que incorpora la subjetividad, la personalidad, la conciencia de sí y la trascendencia.

criatura, Dios solitario y resplandeciente. En vano levanta y quiere echarle la túnica de Jesús; se siente detrás de su sombra de espanto y en la plegaria insistente que le dirige, en sus arrebatos de amor por el precito, tiembla sordamente el miedo de su propia condenación. Se diría que sus ruegos piérdense, sin hallar un eco. El nombre de su libro lo revela: *Desolación*.

Véase de Alone: *Gabriela Mistral*. Premio Nobel 1945. Santiago de Chile, Nascimento, 1946, página 30. La cita es iluminadora también en el sentido que esclarece que Gabriela siente, internaliza y proyecta más a Yavé que a Jesús.

El mismo Alone hace otra aclaración que apoya los fundamentos que se encontrarán en páginas posteriores a este trabajo. Dice Alone: “De las dos santas colinas que se alzan a la entrada de nuestra civilización, el Sinaí y el Olimpo, ella prefiera la montaña fulgurante y árida donde Moisés habló con Jehová, entre nubes y truenos; allí reconoce su patria de origen y desde su cumbre mira con un poco de indiferencia la variedad griega, la sonrisa serena, la finura del razonamiento, el juego armonioso de las bellas formas y el sentido de la medida, regulador supremo de las ideas de los actos. Es el último de los profetas hebreos”. Cf. Alone, *op. cit.*, p. 29.

²⁷ Recordemos, pues no queremos presumir, que esto es un intento de aproximarnos a una respuesta y explicación de las categorías expuestas en la primera parte de este trabajo. Así, veremos en qué medida lo extratextual ayuda a una hermenéutica de una parte de la poética mistraliana.

Algunos de los elementos expuestos aquí como propios del cristianismo, fueron replanteados por Santo Tomás influido por no pocas ideas de Aristóteles. A su vez, estas últimas han sido revaloradas en nuestra época²⁸.

En realidad, el problema del alma no solo ha sido preocupación, en la esfera religiosa cristiana, de los Padres y representantes de la Iglesia, sino también de filósofos y teólogos.

La dicotomía cuerpo/alma la explicita en gran parte del texto mismo *Desolación*, mediante la alusión a personajes y términos propios de la *Biblia* y del cristianismo y del *Antiguo Testamento* (Dios, Cristo, Ruth, “Al pueblo hebreo”, etc.). Esto es corroborado por elementos extratextuales considerados para su comprobación total. Sin embargo, hay un elemento que no está claro y al que se le debe dar transparencia: la “dualidad” cuerpo/alma.

Como hemos visto, la doctrina cristiana no entrega una visión dualista del hombre, y menos en el sentido que aparece en *Desolación*: como dos elementos en contraste y separados jerárquicamente.

El *Antiguo Testamento* se preocupa fundamentalmente de delimitar claramente a los seguidores de Yavé de los que no lo son y adoradores de falsas imágenes e ídolos.

Yavé pone a los suyos “pruebas de fuego” con el ánimo de precisar su fe en Él. Recordemos al respecto la petición de sacrificio que le hace a Abraham (“Génesis”) mediante el holocausto de su único y propio hijo (Isaac). Por supuesto que la ceremonia no logra consumarse, pues Yavé había constatado de antemano la obediencia, fe y disposición a abandonar todo por parte de Abraham.

La destrucción de Sodoma y Gomorra, tierras que altruistamente Abraham había cedido a Lot, hijo de su hermano, se produjo por la desobediencia de esos pueblos para con los mandatos de Dios. Los excesos que allí se cometían no comprometían a Lot, por eso su salvación junto con su familia.

Sin embargo, y mucho antes de los sucesos mencionados, Yavé había decidido eliminar a los hombres porque la violencia y el mal se habían apoderado de ellos: *No contendrá mi espíritu con el hombre para siempre, porque ciertamente él es carne: más serán sus días ciento y veinte años* (Génesis 5,6). Luego vendría el Diluvio sobre la tierra.

Ciertamente que la “carne” es la preocupación para todas las conciencias adeptas a la doctrina. De esta se desprenderá este sentimiento de culpa, por esto su subvaloración. Sin embargo, Yavé permitió a Noé

²⁸ En la actualidad, el cristianismo católico ya habla de una “animidad corpórea” no viendo, desde esta perspectiva, una dicotomía cuerpo/alma ni aun menos una dualidad entre ambos conceptos. Ver Zubiri, Xavier: “El hombre, realidad personal”, en *Revista de Occidente*, abril, 1963.

y a su familia la procreación entre ellos con la intención de poblar la tierra después del diluvio. De tal forma que la importancia de la “carne” es relativa. Depende de los fines.

Es en este sentido que la constante carga peyorativa de lo corporal no corresponde a la visión cristiana doctrinal.

Por otra parte, el problema cuerpo/alma como tal, y dentro de la línea cristiana, aparece con mayor énfasis después de la muerte de Cristo: en la Resurrección.

Esto no significa, como lo aclararemos con posterioridad, que otras religiones aparecidas antes de Cristo no hayan planteado el asunto en cuestión. Sabemos, eso sí, que el alma por su esencia y naturaleza es superior al cuerpo, pero también sabemos que el cuerpo puede postular a su salvación convirtiéndose en “cuerpo glorioso”, esto es, salvándose de su corruptibilidad.

Aquel signo negativo que observáramos en el concepto de “cuerpo” en *Desolación*, está más bien incluido en la visión griega de esos elementos y que preceden a la doctrina cristiana.

El orfismo por ejemplo (ss. IX-V antes de J.C.), con Pitágoras y Empédocles, principalmente, comenzó a creer que en cada hombre existe una realidad de orden divino (dioses): el alma, y otra que no lo es, el cuerpo. La primera, sustenta, ha preexistido al cuerpo y perdurará a la muerte y corrupción del cuerpo.

En Gabriela observamos que el cuerpo es portador de valores negativos. Recordemos:

*A ti, hombre basto, solo te turba un
vientre de mujer, un montón de
carne de mujer.
Nosotros vamos turbados, nosotros
recibimos la lanzada de toda la
belleza del mundo, porque la noche
estrellada nos fue amor tan agudo
con un amor de carne*

(“La belleza”).

Ahora bien, el alma solo estará libre de esa miseria, corruptible y débil carne más allá de la vida misma, en la muerte. Gabriela, mediante lo onírico en sus poemas en prosa, alcanza un estado de unidad constante por medio de la ruptura con el cuerpo, con los instintos. Sueña que ha traspasado los umbrales de la vida humana y ya es tierra:

*Soñé que ya era la tierra, que era
un montón de tierra oscura a la orilla*

*del camino. /.../; al llorar
los bronces crepusculares, el alma
mía recordaba a Dios bajo su polvo
ciego.*

*Junto a mí, el suelo formaba un montoncito de arcilla, con
un contorno como de pecho de mujer
y yo, pensando en que también
pudiera tener alma, le pregunté:*

—Quién eres tú?

*—Yo soy, dijo, tu Enemiga,
aquella que así sencillamente,
terriblemente, llamabas tú: la
Enemiga.*

Yo le contesté:

*—Yo odiaba cuando era carne,
carne con juventud, carne con
soberbia. Pero ahora soy polvo
ennegrecido y amo hasta el cardo
que sobre mí crece y las
ruedas de las carretas que pasan
magullándome.*

*—Yo tampoco odio, dijo ella y
soy roja como a herida porque
he palidecido, y me pusieron
junto a ti, porque pedí amarte.*

(“La enemiga”)

Es innegable la influencia de los pitagóricos en Platón, no tan solo en lo referente al problema de la inmortalidad y la Reencarnación, sino también en lo que aludía al problema cuerpo/alma.

Platón se opuso en primera instancia a que los que negaban la inmortalidad, y luego, a los que postulaban que el alma está indisolublemente ligada al cuerpo.

Posteriormente, y con el afán de purificar todos los motivos precedentes y racionalizar en cierta medida los postulados heredados, mantuvo el filósofo idealista ciertas ideas de las que enumeraremos y que de alguna manera convergen con el orfismo²⁹:

²⁹ Platón, al respecto, debió detener las ideas de los naturalistas y racionalistas que promovían la negación de toda inmortalidad.

- a. planeó que el cuerpo es un obstáculo para las motivaciones y “vuelos” del alma; pues esta está destinada a vivir en un cosmos libre y puro, similar al mundo ocupado por las ideas;
- b. el filósofo y el hombre en general, debe propender a la liberación de su alma de la cárcel del cuerpo. Este momento coincide con la muerte. De aquí que Platón planteara que la vida es, al fin y al cabo, “una meditación de la muerte”. No obstante, esta muerte no debe ser voluntaria, porque el hombre no se alimenta, por así decirlo, de su propia vida, ya que esta es un bien de los dioses y solo ellos pueden decidirla.

La vida es entonces, desde esta perspectiva, principio de todo lo vivo, mas esta, a su vez, reside en el alma, que es inmortal.

Desolación, obviamente, no está exenta de esta visión: el cuerpo es una cárcel, un sepulcro que no permite al alma alzar su vuelo, su despegue procura de un amor puro, de una unión de almas que trashuman el espacio finito y temporal para fundirse en un plus ultra celestial:

*Porque mi amor no es solo esta gavilla
reacia y fatigada de mi cuerpo,
que tiembla entera al roce del cilicio
y que se me rezaga en todo vuelo³⁰*

(“Íntima”)

Y en una confesión íntima, exhortativa, “Al oído de Cristo”, Gabriela expresa, frenética, su malestar por la debilidad del cuerpo de las “gentes del siglo”:

*Tienen ojo opaco de infecunda yesca,
sin virtud de llanto, que limpia y refresca;
tienen una boca de suelto botón*

*mojada en lascivia, ni firme ni roja,
y como de fines de otoño, así floja
e impura, la poma de su corazón! /.../*

*Oh Cristo! un dolor les vuelva a hacer viva
l'alma que les diste y que se ha dormido, /.../*

*Garfios, hierros, zarpas, que sus carnes hiendan
tal como se hienden quemadas gavillas;*

³⁰ Los subrayados son nuestros.

y finalmente:

*Retóñalos desde entrañas, Cristo!
Si ya es imposible, si Tú los has visto,
si son paja de eras...; desciende a aventar!*

(“Al oído de Cristo”)

Observemos este poema en prosa que nos mostrará nuevamente la negatividad del cuerpo y siendo obstáculo del alma para los “otros”:

*–No se aman –dijeron–, porque no se buscan.
No se han besado, porque ella va todavía pura; No
Saben que nos entregamos en una
Sola mirada!
/.../
Ellos que se revuelquen en la
voluptuosidad sin lograr unirse,
no saben que por una mirada
somos esposos!³¹.*

(“El mundo”)

Platón, además de poseer ciertas bases racionales en el planteamiento de las ideas, tiene algunas intuiciones que sustentan las mismas. Una de ellas es la que expresa la resistencia del “alma” frente al cuerpo y el nulo seguimiento del “cuerpo” hacia el alma, es decir, dos elementos en la práctica irreconciliables, pues el alma subordina al cuerpo en tanto que ‘es’ pureza y absoluto como producto, inicial y final, de los dioses, es decir, es inmortal por esencia.

Muy por el contrario, y a partir de Santo Tomás (*Summa Teológica*), la teología católica (y tomista) postula la inmortalidad del alma como una “inmortalidad por participación” y no como la inmortalidad de Dios coincidente con la inmortalidad del alma platónica, una “inmortalidad por esencia”.

No obstante, en lo expresado por y sobre Platón, se hace necesario aclarar el punto de la separabilidad (dualidad) cuerpo/alma, pues esta visión trajo no pocas dificultades al filósofo, no tan solo epistemológicas y metafísicas –recordemos al respecto que la teoría del alma (la dualidad, precisamente), es el fundamento de su teoría del conocimiento verdadero–, sino, y fundamentalmente, morales.

³¹ Los subrayados son nuestros.

Con el ánimo de solucionar estas dificultades, Platón afirma la separabilidad del alma respecto del cuerpo para luego negarla. De este modo, podría hablarse en Platón de una dialéctica del alma. Esta dialéctica es importante, porque será desarrollada con posterioridad por Plotino (*Enéadas*, I)³².

Fundamentalmente, Platón distinguió tres partes, de las que las dos primeras están ligadas al cuerpo, en tanto que la tercera realizaría una función de guía y conductor de las partes subordinadas, a saber;

- a. parte sensitiva (estadio del deseo apetito),
- b. parte irascible (estadio del valor) y
- c. parte inteligible (estadio de la razón).

Esta última, y no otra, es separable del cuerpo, de tal forma que el “alma” puede tener algo así como una historia donde en su trayecto se irá *purificando*, formando y ordenando todas sus “actividades” en conformidad a su razón (contemplativa). Desde luego, el hombre podrá pretender la inmortalidad en la medida que se haga contemplativo, pensando en las cosas inmortales y divinas.

En resumen, el alma residiría en un primer momento del cuerpo en lo sensible, pero con la posibilidad de canalizarse hacia su verdadero estadio actuando según lo inteligible: única manera de purificarse.

Plotino, como ya lo adelantáramos, desarrolla con detalles esta dialéctica utilizando en gran parte los conceptos de Platón.

Encuentra Plotino básicamente dos partes en el alma: una, ligada al cuerpo, y otra, separada o separable. Esta última es la que preocupa al filósofo, pues no sufre alteraciones y es incorruptible. Vale decir, el alma se unifica cuando se orienta hacia lo inteligible. Se divide cuando se encauza a lo sensible. Si se dirige a aquello, adquiere un rango divino, se purifica, habita en el mundo como si viviera en el cosmos inteligible.

Desde este punto de vista, en suma, el alma es incorruptible, racional, inteligible, contemplativa e inmortal. El cuerpo, lo contrario.

Según lo planteado con anterioridad (v. *supra*, págs.14-15), respecto de nuestra inconformidad con Hernán Silva ³³ surge nuevamente la problemática en torno a la negación del alma unida a su cuerpo en su existir temporal vista por dicho autor.

³² En nuestro estudio, esta dialéctica actuará como otro argumento más para corroborar la inconformidad mostrada con Hernán Silva (v. *supra*) cuando plantea la negación del alma en *Desolación*.

Plotino, como ya lo adelantáramos, desarrolla con detalles esta dialéctica utilizando en gran parte los conceptos de Platón.

³³ *Op. cit.*, p. 116.

Corroboramos nuestra posición ya definitivamente, pues las contradicciones del alma en la mujer protagonista de Dolor no formulan una negación del alma misma, sino, y visto ahora desde Platón y Plotino, es aquella parte sensitiva e irascible aún ligada al cuerpo, que lucha por su perfección y pureza, por su incorruptibilidad e inmortalidad para ascender al estadio inteligible y alcanzar su plenitud. El alma se divide entonces (Plotino) cuando se encauza hacia lo sensible.

Desde esta perspectiva, podríamos ya a hablar de una dicotomía del alma, o inversamente, de una dicotomía del cuerpo, y no que esta se niegue en su devenir temporal.

La visión del cuerpo, de la carne en Gabriela no solo se presenta en su creación poética. Es, además, una forma de vida, una praxis vital por todo el influjo recibido mediante su inclusión en estudios orientales, como “un intento –expresa– Taylor³⁴ – de purificación del cuerpo y del espíritu. Se priva de la carne y en cambio –cita a González Vera– *se alimenta de vegetales (ya siente el influjo de los santones de la India); paladea la miel, se harta de frutas, pasteles y dulces /.../ viste con sencillez austera, anda erguida y peina sus cabellos hacia atrás.*

Gabriela, y lo demuestra Taylor, estuvo mucho más interesada en la contemplación, la salud y los aspectos espirituales del Yoga que en las “manipulaciones físicas exageradas que se asocian con frecuencia” a esta teosofía.

La misma Gabriela se nos presenta dando ciertos consejos en cuanto a la actitud física y mental adecuada del individuo para la búsqueda de lo Universal: *Los que quieran obtener resultados por medio de sus fuerzas mentales deben, antes que nada, abstenerse de las discusiones. Estas producen divergencia absoluta de vibraciones e impiden a las fuerzas cósmicas el manifestarse*³⁵.

También apuntó Gabriela los requisitos para la obtención de una comunión con el Universo y el alivio del dolor mental y físico: la respiración recta, el relajamiento, la concentración mediante luces anaranjadas, etc.

Algunos seguidores (o iniciados) utilizan la teosofía para unirse a Dios; otros, para un contacto con los espíritus o para predecir el futuro fundados en la premisa de un universo ordenado y determinado con anterioridad. Muchos cayeron en el ocultismo, impulsados por la obtención de un conocimiento de la vida espiritual en y más allá de la materia.

Gabriela no tropezó en esto, por el contrario, rechazó la idea de comunicarse con los muertos en prácticas espiritistas, pues repudia cualquier comunicación y presencia divinas que no sea la de Cristo. Dice

³⁴ Taylor, *op. cit.*, p. 130.

³⁵ Taylor, *op. cit.*, pp. 131-132.

Gabriela: *Algunas almas en oración, al llegar al silencio, se sienten fluctuar en el plano astral o síquico y allí a los desencarnados.*

Estos quieren comunicarse con ellos y ser reconocidos.

Es esta una tremenda tentación.

La experiencia es fascinante, pero debéis desear subir a un plano más alto.

Si esa intromisión sobreviene, levantaos y rechazad las visiones astrales.

Declarad que no es eso lo que buscáis. O decid expresamente;

Nadie se puede interponer entre el Cristo, puente de toda vida, y yo, su criatura.

O bien decid esta oración: Tu voluntad, señor, se haga ahora en mí.

La poetisa se considera una iniciada, por eso desea hacer extensiva esta idea a los demás de lo que ya considera suyo.

En su poética, es propicia para la comunicación de las almas, la noche estrellada, donde la poetisa evoca su propia angustia, dolor, soledad y destino:

Estrella, estoy triste.

*Tú dime si otra
como mi alma viste.*

–Hay otra más triste.

–Estoy sola, estrella.

*Di a mi alma si existe
otra como ella.*

–Sí, dice la estrella.

(“Balada de la estrella”)

También esta astrología profetiza la muerte del amante considerando a los astros como signo de la alianza entre ambos:

*Sólo entonces sabrás el porqué no madura
para las hondas huesas tu carne todavía,
tuviste que bajar, sin fatiga, a dormir;
Se hará luz en la zona de los sinos, oscura;
sabrás que en nuestra alianza signo de astros había
y roto el pacto enorme, tenías que morir...
Malas manos tomaron tu vida desde el día
en que, a una señal de astros, dejara su plantel.*

(“Los sonetos de la muerte”)

O en “Ruth”, donde la contemplación de los astros promueve la huida dejando el hogar para unirse a Booz y caminar juntos hacia un destino

común, obedeciendo aquella una motivación personal; este, las palabras de Yavé:

*Ruth vio en los astros los ojos con llanto
de Booz llamándola, y estremecida,
dejó su lecho, y se fue por el campo...
Dormía el justo, hecho paz y belleza.
Ruth, más callada que espiga vencida,
puso en el pecho de Booz su cabeza.*

Taylor plantea que el destino de Gabriela está ligado íntimamente a las estrellas como en Ruth, al reflejar en las estrellas el deseo de amor y paz de la moabita que “a espigar va a las eras,…”.

Desde esta perspectiva, Gabriela conforma sus propios sentimientos que, por otra parte, están de acuerdo con el punto de vista teosófico.

Bajo dicho presupuesto, los dos maestros y salvadores –Cristo y Buda–, aniquilaron y extinguieron la vida física y el placer, para alcanzar la exaltación espiritual de la Resurrección o para librar al hombre del dolor que los placeres y el deseo le llevan, respectivamente.

Recordemos que San Francisco³⁶ se flagelaba severamente como una manera de hacerse partícipe de las heridas de Cristo. Con esto se purificaba y divinizaba. En tanto que Buda, que no reconocía un Dios sino una perfección divina a la que el hombre tenía acceso mediante la penitencia y sinceridad, había ya descartado la autodestrucción y la autotortura por considerarla como indicio de vanidad. Sin embargo, ambos soportaban otro tipo de actitudes: San Francisco, la humildad para la propensión a igualarse a Cristo, simbolizada en la muerte. Buda, la humillación como forma de evitar el dolor de vivir que se genera en el deseo de los elementos terrenales.

De aquí entonces que Mistral trate en su poética, por una parte, el desprendimiento de los objetos materiales (más el cuerpo, la carne) para la purificación del alma.

La humildad aludida surge del origen del hombre, según la *Biblia*, hecho de barro³⁷. Esto corrobora la pobreza natural del cuerpo.

En *Desolación*, en “Motivos del barro” (v. *supra*), aparece la palabra “arcilla”, que designa la materia, sin vida (humana) y carente de deseo, pues “alguien” formado de arcilla estaría exento de pasiones que podrían corromperlo y consumirlo. Por eso la “enemiga” responde:

³⁶ Por quien Gabriela sintió admiración y respeto. Ver G.M.: “Motivos de San Francisco”, en *Páginas en prosa*. Ed. José Pereira Rodríguez, Buenos Aires, 1962 (pp. 25-52).

³⁷ Humildad viene del latín *humus*, ‘tierra’.

*—Yo te quisiera, respondió, sobre
mi corazón, en el lugar de mi corazón
que tuvo la quemadura de tu odio.*

Hay aquí un elemento confuso que es menester aclarar.

Como hemos visto, la humildad cristiana generada en la procedencia humana, el hombre hecho de barro, demuestra la pobreza natural de la carne, de la materia humana. Por otra parte, Gabriela expone (en “Motivos del barro”) que allí, el hombre, ya tierra y arcilla, elimina sus pasiones negativas, no obstante, y así dadas las cosas, esa tierra y esa arcilla conservan su alma... y bien sabemos, cristianamente, que luego de la muerte, el cuerpo, la materia, espera el Juicio Final (Apocalipsis) para convertirse en “cuerpo glorioso” unido a su alma, la que reposa junto a Dios en el infierno.

Por lo expuesto, creemos que esta concepción, explícita en “La Enemiga” (“Motivos...”) comparte con aquella que declara que al morir, los hombres son devueltos al lugar de donde proceden, al depósito indiferenciado de la Naturaleza, que conforma el principio de lo real y la realidad entera (el estoicismo).

En un intento de síntesis, podemos precisar los siguientes conceptos contenidos en la exposición:

- a. la dicotomía cuerpo/alma como visión de la realidad posee un precedente histórico, filosófico y religioso que escapa a la sola visión cristiana del mundo;
- b. la visión “dualista” cuerpo/alma de la realidad es propia de las religiones míticas y de la filosofía tradicional.
En Grecia, el orfismo, el platonismo y el neoplatonismo³⁸. En la India, el budismo extendido e incorporando a la teosofía³⁹;
- c. esta visión “dualista” (v. *supra*, b.) no es propia del cristianismo, no obstante su precedente histórico, religioso, filosófico y mítico;
- d. las religiones míticas y la cristiana coinciden en otorgar al alma el carácter de inteligible, pero solo el cristianismo postula la posibilidad de salvación y elevación del cuerpo en la conversión de este en “cuerpo glorioso”;

³⁸ Esta aseveración no es excluyente, pues hay noticias, históricas, de varios pueblos primitivos que postularon concepciones similares, no obstante, carecen de relevancia para efectos de este trabajo.

³⁹ Obviamente, existen variables entre una religión y otra, mas no hay diferencias tan radicales en este sentido. Sus motivaciones son distintas, su concepción, a veces similar.

- e. el alma en la sección “Dolor” de *Desolación* no se niega a sí misma, sino corresponde a su parte sensitiva en procura de lo inteligible, respondiendo así a la visión platónica del alma;
- f. los poemas en prosa revisados (“Motivos del barro”, “Balada de la estrella”), los en versos (“Sonetos e la muerte”, “Ruth”), responden además a una visión teosófica, incluyendo la concepción *post mortem* estoica en “La Enemiga”;
- g. no obstante, la alusión a personajes bíblicos, la visión de la realidad de Gabriela, no corresponde en toda su magnitud a la visión cristiana;
- h. poderosa ha sido la influencia del *Antiguo Testamento* en Mistral, pues, creemos, esto ha motivado en parte su acercamiento a la teosofía;
- i. la inclusión de Gabriela en la práctica teosófica precedió a la creación de *Desolación*. Taylor expresa: *Hacia 1909 –Gabriela tenía ya 20 años– se había apartado de la Iglesia, sin romper completamente los lazos espirituales y emocionales con el Cristianismo. Durante los veinte años siguientes exploró la teosofía con la esperanza de mitigar su dolor personal, esfuerzo que resultó vano*⁴⁰. La primera publicación de *Desolación* es de 1922 (Nueva York) mediante el Instituto de las Españas de los Estados Unidos. Lo expuesto podría ser de consideración si creemos en la concatenación lógica y consecuencial referente a que ciertas ideas pueden ser obtenidas por un sujeto mediante su inclusión en una organización determinada. Muchas veces, sin embargo, ocurre que las ideas de un sujeto son las que promueven la adscripción de este a un estamento preciso, y más exactamente, la experiencia vital la mejor de las veces es el punto de partida, como en Gabriela;
- j. la presencia de la visión órfica, platónica y neoplatónica en *Desolación* de Gabriela debemos precisarla, para efectos de nuestro trabajo, como una posición coincidente entre esa y la visión de la poetisa.

Sin embargo, no podemos sospechar siquiera que Gabriela no haya tenido conocimiento de la filosofía griega. Recordemos al respecto un artículo escrito en 1924 por Lucila, titulado “Cristianismo con sentido social”, donde exhorta a los llamados cristianos que procedan según Cristo.

En las siguientes líneas, por lo menos hace alusión a la Grecia antigua y a una escuela filosófica que mostró una posición contraria al estoicismo:

Si somos dilettanti de la Escritura, recitadores estéticos de una parábola, por su sabor griego de belleza pura, es bueno confesar nuestro epicureísmo; nos quedaremos entre los comentaristas literarios o filosóficos de la religión.

Si somos lo otro, los cristianos totales del Evangelio total, iremos hacia el pueblo.

⁴⁰ Taylor, *op. cit.*, p. 109.

V. Consideraciones finales

En este momento creemos que se han expuesto los precedentes necesarios para plantear dos cuestiones fundamentales que responden a la búsqueda de la cosmovisión de Gabriela en *Desolación*.

La primera, y la más convincente, es pensar que la poetisa proyecta en su obra una visión mítica de la realidad, pues no es propio del cristianismo poseer una visión “dualista” de la existencia del hombre. Sin embargo, es verdad que el *Antiguo Testamento* presenta a un Dios severo, castigador, que ve el pecado en lo corporal y por tanto una debilidad en la carne, mas, no es propio de la doctrina presentar explícitamente un dualismo.

Pensamos, y es lo que tal vez ocurrió en la intrahistoria de las enseñanzas bíblicas inspiradas en el *Antiguo Testamento*, que la presentación de este Dios severo (Yavé) determinó en las conciencias religiosas de la época la consideración del “cuerpo” como elemento objeto de pecado y propenso a él; por esto pensamos que se incluye en esta Visión Mítica de la realidad otra visión, que podríamos calificar de Visión Religiosa Cristiana Tradicional en su aspecto contingencial, porque esta visión es propia de los hombres (fieles) seguidores de una doctrina y no de la doctrina misma.

La segunda cuestión se desprende de la primera. Sin duda que al poseer una concepción del mundo donde se sostenga que lo corporal y material es intrascendente, corruptible, indigno y por tanto debe estar supeditado al alma, cualquiera otra doctrina, secta, logia, etc., que proponga o establezca un corpus teórico doctrinario similar, será cautivadora. Es lo que tal vez ocurrió con la teosofía y Gabriela.

Debemos dejar constancia, obviamente, que todos los medios que pudo haber utilizado Gabriela fueron solo puentes para acercarse y asimilarse a Dios y a Cristo por su profunda religiosidad.

Que vanamente, desde una perspectiva cristiana actual, sacrificó su cuerpo y lo expuso al flagelo de penitencias indebidas (v. *supra*) para alejarse de mal considerados placeres, en el momento de su muerte Dios debe haber tenido muy poco que censurar, en cambio mucho que celebrar el ingreso de la poetisa al reino tan anhelado por ella: el de la poesía eterna..., y desde allí parece decirnos:

*Háblame ahora de Dios, y te he
de comprender.
Dios es este reposo de tu larga
mirada en mi mirada, este
comprenderse sin el ruido
intruso de las palabras. Dios*

*es esta entrega ardiente y pura
y esta confianza inefable.
Y es esta certidumbre divina
de que la muerte es mentira.
Sí, ahora comprendo a Dios.*

(“Dios”)

JLC/glp

Bibliografía

- Alegría, Fernando (1966). *Genio y Figura de Gabriela Mistral*. Buenos Aires, Editorial Universitaria.
- Alone. *Gabriela Mistral* (1946). Santiago de Chile, Nascimento.
- Carrasco, Hugo (1972). *El análisis de una obra dramática*. Temuco, Universidad Católica de Chile.
- Carrasco, Iván (1977). “El mito de Orfeo y el ‘Poema de Chile’ de Gabriela Mistral”. En *Revista Chilena de Literatura*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, Universidad de Chile.
- De Saussure, F (1945). *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires, Losada, S.A.
- Eco, Umberto (1972). *Obra Abierta*. Barcelona, Ediciones Ariel.
- Eco, Umberto (1978). *La estructura ausente*. Barcelona, Editorial Lumen.
- Eco, Umberto (1980). *Lector in Fábula*. Barcelona, Editorial Lumen.
- Fernández, F. (¿AÑO?). *Gabriela Mistral*. Santiago de Chile, Editorial Lord Cochrane, Maximino S.A., serie Biografías Literarias.
- Fernández Larraín, Sergio (1978). *Cartas de Gabriela Mistral*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1ª edición.
- Ferrater Mora, José (1971). *Diccionario de Filosofía*. Tomos I - II. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, quinta edición.
- Ferreras, Juan Ignacio (1980). *Fundamentos de la sociología de la literatura*. Madrid, Cátedra.
- Heidegger, M. (1958). *La Época de la Imagen del Mundo*. Santiago de Chile, Nascimento, Ediciones Anales Universidad de Chile.
- Hozven, Roberto (1978). *Estructuralismo literario francés*. Concepción, Universidad de Concepción.
- Kuhn, Tomas (1971). *La estructura de las revoluciones científicas*. México, F.C.E.
- Ladrón de Guevara (1957). *Gabriela Mistral, Rebelde Magnífica*. Santiago de Chile, Matilde Imprenta “Central de Talleres” del Servicio Nacional de Salud.
- Ladrón de Guevara (1984). *La rebelde Gabriela*. Tomo II. *El secreto. Libros de Hoy*, N° 6. Serie Testimonio, Empresa Editora Araucaria Ltda., septiembre.
- Marías, Julián (1963). Introducción a la Filosofía. Madrid, *Revista de Occidente*.
- Mistral, Gabriela (1957). *Desolación*. Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, segunda edición.

Mistral, Gabriela (1962). “Motivo de San Francisco”, en *Páginas en prosa*. Buenos Aires, Editorial José Pereira Rodríguez.

Montes, Hugo (1967). *La lírica chilena de hoy*. Santiago de Chile, Zig-Zag.

Ortega y Gasset, José (1960). *El Espectador II*. Madrid, Revista de Occidente.

NERUDA Y PARRA O ANTEO Y HÉRCULES: SACRALIZACIÓN Y DESACRALIZACIÓN DEL *OMPHALUS MUNDI**

I. Introducción

“Quiero volver al Sur” de Pablo Neruda es un poema que data de 1941 e incluido en “Canto General de Chile” (VII) de *Canto general*.

Neruda es un poeta perteneciente a la generación surrealista del período surrealista (1935 adelante).

Parra, del mismo período, es ubicado por la crítica como un poeta neorrealista (1942) cuya vigencia se establece entre 1950 y 1964; a cinco años de la primera publicación de *Obra Gruesa* (1969), en la que se reúne lo más de lo publicado y en donde se agregan poemas inéditos. “Hombre al agua” forma parte importante de esta obra.

En nuestro trabajo pretendemos mostrar cómo el poeta surrealista sacraliza el espacio sureño natal elegido como un lugar privilegiado, y cómo el neorrealista lo desacraliza y profana, lo que nos permite evocar el mito de Anteo con el que realizamos una analogía actancial en el contexto telúrico, base de sustentación de los procesos de creación tanto poéticos como antipoéticos y míticos de Neruda y Parra en los poemas seleccionados.

En el primer caso, la necesidad religiosa de absoluto lo conduce a buscar el fundamento de la existencia; en el segundo, un comportamiento también religioso lo canaliza en la vía de aspirar a una autenticidad para lograr una comunicación inmediata y real con el lector.

II. Pablo Neruda

El hablante nerudiano de “Quiero volver al Sur” nos permite en un comienzo ubicar un aspecto de su situación vital y su inserción espacial concreta: “Enfermo en Veracruz,...”, desde allí y en un tiempo actualizado

* Publicado en *Nueva Stylo*, N° 3, 2004. UCT, Temuco.

pero impreciso, se permite la *evocación nostálgica* y anhelante de "... un día / del sur, mi tierra, ...". Luego, el tiempo y el espacio a evocar van a tener un tratamiento especial. No es tiempo ni lugar cotidianos: "mi tierra, un día de plata / como un rápido pez en el agua del cielo. / Loncoche, Carahue, desde arriba / esparcidos, rodeados por silencio y raíces, / sentados en sus troncos de cueros y maderas". La situación de Loncoche, Lonquimay y Carahue nos recuerda lugares ideales, el *locus amoenus* de Garcilaso y la novela pastoril renacentista; "rodeados por silencio y raíces". Se presentan estos espacios como "lugares privilegiados" (Rodríguez y Montes 1974: 72) con caracteres sagrados: "desde arriba esparcidos", es decir, procedentes de lo subliminal, desde lo alto. El sur también es un caballo salvaje: "caballo echado a pique / coronado con lentos árboles y rocío / cuando levanta el verde hocico caen las gotas, / la sombra de su cola moja el gran archipiélago / y en su intestino crece el carbón venerado". A este sur erigido omnipresente, el hablante desea ir "detrás de la madera por el río"; le pide al Océano que le traiga un día del Sur, "...un día agarrado a tus olas, / un día de árbol mojado, trae un viento / azul polar a mi bandera fría!".

Tanto los procesos de enunciación y enunciado son claramente poéticos; su forma es solemne y la evocación la realiza el hablante, como ya lo dijéramos, emocionadamente, con nostalgia y enfermo en Veracruz. Fija entonces desde ese espacio (tiempo) –verificable empíricamente en México (cf. Sanhueza 1971: 197-207)–, otro, el Sur de Chile, de su tierra natal, el que se nos ofrece distinto, no terrenal ni profano, sino sagrado; es, como lo expresa Mario Rodríguez, el *Omphalus mundi* o *Axis mundi*, que "debe entenderse en la perspectiva que tiene del espacio, el hombre religioso. Esta perspectiva se funde en la idea de la no homogeneidad del espacio, es decir, en la creencia que hay roturas, escisiones, lugares básicamente diferentes a los otros. Estos pueden ser lugares consagrados a Dios, o el ámbito que protege el tótem o la parte en donde las potencias cósmicas señalaron su presencia (una montaña, una caverna, un árbol)" (1974: 72). Este mismo mito, claro está, posee variantes, pues "en la poesía nerudiana, este mito subsiste a través de las formas del lugar privilegiado que concretamente se expresan en el paisaje natal, o sea en la presentación del sur de Chile como un espacio consagrado por la pureza primigenia" (1974: 72). En otros términos, el hablante no ha hecho otra cosa que sacralizar la materia como un intento de superar la muerte que destruye lo existente. Esto ocurre en Neruda porque "no acepta las respuestas dadas por la revelación divina, la teología o la filosofía, su proyecto, admirable por su trágica imposibilidad, consistirá en la sacralización de la mujer primero, de la materia después y por último de la colectividad humana, del pueblo" (Carrasco 1982: 9).

La sacralización del espacio sureño en Neruda es, entonces, una de las realizaciones que posee su religiosidad manifestada por medio de la búsqueda del absoluto, del fundamento, como manera de eliminar la acción destructora y corrosiva del tiempo profano que conduce a la muerte.

La transformación del espacio sureño concreto, empírico, en espacio primigenio, puro, consagrado en el poema en cuestión, se realiza mediante la atribución –en términos de Mircea Eliade (1967)– de elementos propios de lo divino: omnipotencia, eternidad, omnisciencia, omnipresencia, lo absoluto, a un ser inanimado, concreto, que señala lo relativo, temporal e histórico: el Sur de Chile: “Loncoche, Lonquimay, Carahue, desde arriba / esparcidos, rodeados por silencio y raíces, / sentados en sus tronos de cueros y maderas”.

Esta preferencia nerudiana de una gran parte de su obra, Yurkievich la explica así: “El contacto con el paisaje de Temuco fue la primera experiencia infantil consciente de Pablo Neruda. Contacto y contagio de una naturaleza a la vez desmesurada, seductora y avasalladora, cuyo ciclo de transformaciones presenta una contrastante violencia. Generadora y destructora, esta geografía aglomera interpenetrándose, como la poesía de Neruda, bosques selváticos, montaña y mar, vegetaciones invasoras, humedad de nacimiento y de putrefacción, maderas erguidas, /... / el cíclico e imperioso dominio de las fuerzas vivientes en incesantes metamorfosis” (1973: 163).

Explicada así la preferencia nerudiana por la naturaleza generadora y destructora, Yurkievich nos aclara el punto de partida de su conciencia mitológica y el procedimiento para su consecución. Claro está que Yurkievich procede intuitivamente a veces, impresionísticamente otras, pero con finura y profundidad para esclarecer el fenómeno que nos interesa:

- a) “Desde *Crepusculario* hasta *Residencia en la tierra*, la poética de Neruda será un progresivo intento de liberar su imaginación de los controles racionales, de todo complejo cultural, de la historia, de la literatura, de la sociedad. Al querer rescatar una palabra que sea afloramiento inmediato de la interioridad en espontáneo, en instintivo flujo, al querer recuperar la más profunda naturalidad, la naturalidad aculturada, suelta las fuerzas metafóricas que generan la visión mitológica” (1973: 163), y,
- b) “Ensimismándose, afinará su poesía en la personalidad profunda y el acervo de su imaginación primigenia afluirá y se expandirá pujante, desbordante como la naturaleza invasora de Temuco. Libradas a su propia dinámica, sin censuras, sin una formalización que las interfiera, sin abstracción, sin afán de estilización, las fijaciones infantiles

se manifestarán plenamente. Neruda recobrará las visiones de la imaginación básica, de esa mitología preliteraria, precientífica que trasfunde en íntima intercomunicación todos los órdenes de la realidad, que es como una energía material transubstancial, multiforme, proteica, incesante” (1973: 104).

En síntesis, diremos que el fenómeno de sacralización de la materia observado en “Quiero volver al Sur” de Neruda, es la proyección de su visión “mitológica” que surge como resultado de un proceso de aculturación afinado –desde *Crepusculario* hasta *Residencia en la tierra* y *Canto general*– en su personalidad profunda portadora del acervo de su imaginería primitiva.

III. Nicanor Parra

En Nicanor Parra, esta última situación descrita es distinta y contrapuesta. El poeta reacciona, mediante su poesía, contra los rasgos de la poesía tradicional (simbolista, poesía pura, surrealista). Se presenta despojado de toda trascendencia mediante un proceso de desmitificación que lo conduce a la destrucción de los dioses falsos y verdaderos como modo de lograr la autenticidad.

Dicho proceso abarcará, por tanto, la desacralización de la poesía y del mundo, ya que su reacción está dirigida contra la función metafísica y el anhelo de trascender de la poesía anterior para instaurar una poesía –o “antipoesía”– cuya función se sostendrá en poner en evidencia la condición humana tal como se presenta en situaciones históricas. Hay un ánimo de desocular la realidad inmediata como forma de destruir el enmascaramiento pseudoidealista que oculta la verdadera cara del hombre y de la sociedad en la que está inmerso.

En este contexto, es pertinente aludir a lo expresado por Carrasco (1978: 9-10) y a su idea del “antipoema como contratexto”. En su trabajo, Carrasco resume las ideas expresadas por la crítica –especialmente considera las opiniones de Ignacio Valente y Cedomil Goic– de la siguiente manera: “..., el antipoema sería un tipo de poema que se entiende en interrelación con otro, con el que mantiene una vinculación inarmónica lograda mediante la ironía y el prosaísmo; la función del antipoema sería desacralizar la poesía y el mundo; ello significa oponerse a la tradición retórica, distorsionando sus formas expresivas y empleando toda clase de materiales lingüísticos para organizar su discurso”.

No siendo completo este acercamiento a la antipoesía, Carrasco lo encuentra de todos modos válido, aunque por lo mismo, intenta otra definición no descartando la idea de la función misma del antipoema.

Dice del antipoema: “tipo de poema que surge en oposición a otros textos, canónicos o prestigiosos, tanto de series literarias como no literarias (de índole histórica, filosófica, religiosa, etc.) insertos en la tradición intelectual de Occidente. Su integración a la historia textual de nuestra sociedad es polémica, porque para elaborar su discurso no acepta los posibles establecidos, sino que lo construye de preferencia con los posibles excluidos” (1978: 10).

En síntesis, y para no desvirtuar la línea de nuestro trabajo, diremos que el antipoema de Parra se establece a partir de la idea de contratexto desde y por el que consigue la desacralización de la poesía misma, del mundo y del hombre.

En este sentido, y en contraposición al poema analizado dentro de la perspectiva del proceso de sacralización (v. *supra*, II), surge “Hombre al agua” (1969) de Nicanor Parra, con el que, a nuestro juicio, es posible establecer una relación intertextual (Kristeva 1969) en donde este texto se sostiene en la noción de contratexto de “Quiero volver al Sur” de Pablo Neruda.

El hablante de “Hombre al agua”, antes de disponerse a viajar, nos avisa que no está en su casa, anda en Valparaíso. Evoca, en pretérito imperfecto, que estaba, desde hace tiempo, “Escribiendo poemas espantosos / y preparando clases espantosas”. Esta alusión nos presenta, metapoéticamente, la posibilidad de sospechar que los “poemas espantosos” eran de tónica tradicional; de aquí que prefiera escribir “Hombre al agua” y dejar su trabajo de lado, pues, de una vez por todas, “Terminó la comedia”. Consecuentemente y a continuación terminará, justamente, la “comedia”: “Dentro de unos minutos / Parto para Chillán en bicicleta”.

Al respecto, Rodríguez expresa: “Es obvio que representar el viaje hacia el lugar feliz en la imagen de un ciclista, no solo ironiza la situación, sino que establece una violenta incongruencia” (1974: 81), incongruencia entre el medio físico de viaje: la bicicleta, y el espacio a recorrer: “¡A Chillán los boletos! / ¡A recorrer los lugares sagrados!”, es decir, el mito que veíamos en Neruda del “lugar privilegiado”, se ve ahora degradado, violentado en “la forma solemne, invocatoria, emocionada de representación que requiere el espacio sagrado,…” (1974: 80).

Asistimos así a la desacralización de uno de los mitos tratados por Neruda y por la tradición literaria –v.gr. el ascenso de *Medea* de Aristófanes en su carro alado, en la tradición griega; los viajes a los infiernos de Eneas (*Eneida* de Virgilio) y de Ulises (*Odisea* de Homero) en la tradición latina; el viaje de Virgilio en *La Divina Comedia* de Dante. En hispanoamérica, por nombrar algunos, está *La vorágine*, de Eustasio Rivera, *Los Pasos Perdidos* de Alejo Carpentier, *Adán Buenosayres* de Leopoldo Marechal, “Balada” y “Hallazgo” de Gabriela Mistral, etc.–, en donde un “hombre”, “enfermo” de contingencias, desea abandonarlas porque no quiere seguir haciendo

el ridículo. Jura, además, no escribir más un verso (se supone escribirlo al modo tradicional) ni resolver más ecuaciones: “se terminó la cosa para siempre”. Este “hombre”, el yo poético de “Hombre al agua”, se ha despojado de su solemnidad, trascendentalidad y anhelo metafísico para sustentar un yo profano mediante la autoironización y movilizarse en un ámbito cotidiano, trivial, desmitificado. No obstante la desacralización que le sigue a los elementos descritos, el hombre profano conserva un comportamiento religioso que Mircea Eliade lo describe del siguiente modo: “...el hombre profano es el resultado de una desacralización de la existencia humana. Pero esto implica que el hombre arreligioso se formó por oposición a su predecesor, esforzándose por “vaciar” de toda religiosidad y de toda significación transhumana. Se reconoce a sí mismo en la medida en que se “libera” y se “purifica” de las “supersticiones” de sus antepasados. En otros términos: el hombre profano, lo quiera o no, conserva aún huellas del comportamiento del hombre religioso, pero expurgadas de sus significados religiosos /.../. La mayoría de los hombres “sin - religión” se siguen comportando religiosamente, sin saberlo” (1967: 69ss.). En concordancia con esto, creemos que Parra destruye el monumento mítico-literario de la poesía anterior para erigirle uno a la cotidianidad mediante la aprehensión de los mismos tópicos y temas pero ahora tratados prosaica, trivial e irónicamente.

En el tema nuestro, según Rodríguez, Parra “... no confía en la veracidad de la nostalgia del Paraíso porque simplemente tampoco está dispuesto a creer que haya existido tal espacio sagrado” (1974: 79); por esta razón, su poesía (antipoética) excluye lo que la poesía anterior incluye. En este sentido, el antipoema puede dialogar con otros desde el título, como ocurre con “Padre Nuestro” (antipoema) y “Padre Nuestro” (oración canónica de los cristianos); “Autorretrato” (antipoema) con “Retrato” (poema canónico de A. Machado); “Yo pecador” (antipoema) con “Yo pecador” (oración canónica de los cristianos), etc., o sosteniendo implícitamente en su discurso al otro, como ocurre con “Retrato” (antipoema) y “Oración a la Maestra” (G. Mistral); “Conversación Galante” (antipoema) y “Farewell” (P. Neruda); “Palabras a Tomás Lago” (antipoema) y “Oda a Francisco Salinas” (fray Luis de León); “La doncella y la muerte” y “Viaje por el infierno” (antipoemas) con el Mito de Orfeo tratado en Literatura (Dante y otros, v. gr.); “Discurso Fúnebre” y “Hombre al agua” (antipoemas) con Mitos del espacio sagrado, tratados también en la serie literaria y que incluyen una variedad de obras, y, específicamente, con “Quiero volver al Sur” de Neruda.

De todos los poemas canónicos, el antipoema se ríe, los desvaloriza y relativiza, en última instancia, los desmitifica, incluyendo lo que otros excluyen o excluyendo lo incluido; así, nuestros textos en cuestión, pueden quedar formalizados de la siguiente manera:

“Quiero volver al Sur” (P.N.) /vs./ “Hombre al agua” (NP).		
1. Lenguaje	Poético: solemne, imagen visionaria, opaco.	Prosaico, coloquial, transparente.
2. Yo poético	Solemne, mítico, trascendental, con anhelo metafísico.	Reducido, autoironizado, intrascendente.
3. Espacio	Sagrado, mitificado, intemporal.	Cotidiano, trivial, profano.
4. Concepción poesía	Búsqueda del fundamento de la existencia.	∅

Este esquema contrastivo responde más a la proyección de los procesos de sacralización y desacralización del “lugar privilegiado” que a mostrar enfáticamente la noción de contratexto explicitada. Por esta razón, se ha considerado elementos como los consignados en lugar de hacer una descripción textual más acabada.

IV. El mito de Anteo

La realidad Neruda-Parra, en la que se establecen los procesos de sacralización-desacralización de la poesía, del hombre y del mundo –en nuestro trabajo, de los “lugares privilegiados”–, nos permite evocar el mito de Anteo, cuya historia se remite al momento en que Hércules se dirige hacia las Hespérides en busca de las manzanas de oro que Gea había regalado a Hera con motivo de sus bodas con Zeus.

Para la consecución de este objetivo, Hércules hubo de saltar muchos obstáculos, entre ellos retar a singular combate al gigantesco Anteo, poderoso hijo de la tierra, cuya primitiva tradición –que no es griega, sino libia– le asignaba sesenta codos de altura.

Hércules vence a Anteo manteniéndolo todo el tiempo en el aire sin dejar que sus pies tocan el suelo, pues cada vez que Anteo tocaba a su madre la tierra, esta le daba mayor vigor.

Hércules lo rodeó con sus poderosos brazos y lo mantuvo en el aire hasta que lo hubo ahogado (Seeman 1960: 461-468).

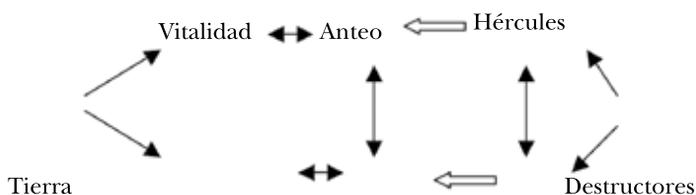
La relación que queremos mostrar es que tanto Hércules como Parra se presentan como destructores singulares de dos “elementos” también singulares que tienen como fuente de vitalidad (Anteo) y de fundamento (Neruda) un común objeto: la tierra, la que aparece como madre y como espacio sagrado (*Axis mundi*), respectivamente.

Invirtiendo las acciones de los elementos destructores, podemos decir, figuradamente, que Parra “ha levantado” con sus “fuertes brazos” a Neruda como forma de destruirlo (desacralizar), alejándolo del elemento que se conforma como causa de su producto literario: los lugares privilegiados.

Al revés, Neruda es Anteo que cuida las manzanas de oro poéticas y que se nutre de la tierra para retener su vitalidad creativa: su fundamento.

Por otra parte, el propósito de Hércules-Parra es rescatar, venciendo los héroes míticos y mitificados, las manzanas de oro de la cotidianidad para el logro de la autenticidad.

Formalizados esquemáticamente, los elementos descritos aparecen del siguiente modo:



V. A modo de conclusión

Como lo hemos puesto de manifiesto, la poesía de Parra en general, y “Hombre al agua” en particular, es un tipo de poesía que se “construye” sobre la base de otra, la que pertenece a una tradición literaria determinada. En este sentido, es esencial entender el texto antipoético como contratexto de otro canónico, lo que implica un conocimiento y un cambio en la modalidad de lectura, de aquí que se haga necesaria la “competencia” del lector para la comprensión cabal del antipoema y en consecuencia de la poesía.

La noción de “contratexto” se constituye así en el pilar, a nuestro juicio, para dar cuenta del proceso de desacralización y desmitificación ejercido al interior del texto antipoético. Por esta razón, sin la confrontación textual (intertextualidad), que implica aquel cambio de modalidad de lectura, difícilmente se habría caído en la cuenta de las relaciones antes descritas. Así, a toda la “presentación” solemne, mítica, sagrada, trascendental de la poesía nerudiana, surge otra, la parriana, que la relativiza, niega, refuta, polemiza y transgrede con el afán de instaurar un antisignificado, una antiley.

Leyendo de manera simultánea a Neruda y Parra, se pone en evidencia con mayor claridad los procedimientos y procesos estilísticos y poéticos que Neruda utiliza para sacralizar diversas entidades por medio de su creación artística.

La crítica ha caracterizado gran parte de la poesía de nuestro vate Premio Nobel como una intensa búsqueda del fundamento, del absoluto mediante imágenes de la mujer, de la materia y de la colectividad; en tanto Parra, inversamente, nos provee de los procesos incluidos o excluidos de la poesía tradicional para el logro de su antipoesía paródica y desmitificadora.

Bibliografía

- Carrasco, Iván (1978). "El antipoema de Parra: una escritura transgresora". *Estudios Filológicos*, 13.
- Carrasco, Iván (1982). "La poesía de Neruda: búsqueda del Fundamento". *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 8. Valdivia: U.A.CH.
- Carrasco, Iván (1990). *Nicanor Parra: La escritura antipoética*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Eliade, Mircea (1967). *Lo Sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama.
- Kristeva, Julia *et al.* (1969). *Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Editores du Seuil.
- Neruda, Pablo (1950). *Canto General*. Santiago de Chile: América.
- Parra, Nicanor (1969). *Obra Gruesa*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Rodríguez, Mario (1974). "Nicanor Parra, destructor de mitos". R., M. y M., H.: *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.
- Sanhueza, Jorge (1971). "Neruda 1949". *Estudios sobre Pablo Neruda*. Anales de la Universidad de Chile. Enero-diciembre. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Seeman, Otto (1960). *Mitología Clásica Ilustrada* (Traducción Castellana y prólogo de Eduardo Martí). Barcelona: Vergara Editorial, Segunda edición.
- Yurkiévich, Saúl (1970). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona: Barral Editores, S.A.

SINGULARIDAD Y HETEROGENEIDAD EN *PURGATORIO* DE RAÚL ZURITA (1979)*

1. Consideraciones preliminares

El propósito fundamental de esta aproximación a *Purgatorio* de Raúl Zurita es evidenciar el carácter de texto literario que este tiene, considerando dos rasgos característicos que tradicionalmente se han mantenido en nuestra cultura como propios del fenómeno que la misma rotula con el nombre de “literatura”: el carácter singular y homogéneo del tipo de discurso que lo constituye.

Nuestra hipótesis de trabajo, no obstante, se propone constatar que *Purgatorio* conserva la singularidad, pero rompe con la homogeneidad como rasgo predominante y permanente en el discurso literario contenido en él.

Los elementos característicos tanto de la singularidad como de la homogeneidad están desarrollados simultáneamente con la observación de los mismos en el texto en cuestión en el tercer apartado de este trabajo.

No es momento este, sin duda, de reanudar la intensa y extensa discusión acerca del concepto de literatura existente en el ámbito disciplinario de la teoría literaria; sin embargo, creemos que es necesario destacar las dificultades con las que se encuentran los especialistas para unificar un criterio que los conduzca a un concepto de literatura válido culturalmente, no universalmente, a no ser que muchas veces identifiquemos lo universal con el mundo occidental.

Una de las dificultades mayores es la enorme cantidad de información erudita que posee nuestra cultura con más de dos milenios de escritura concerniente al tema, considerando solamente la *Poética* de Aristóteles del siglo V a.C. —“metalengua” en el sentido de Mignolo (1978)—, posterior, sin duda, a la creación poética misma originada en su tiempo.

* Publicado en *Estudios Filológicos*, N° 34, 1999, pp. 15-25.

Diacrónicamente, los criterios para definir el fenómeno literario se han centrado ya en la actividad productora de textos, ya en las estrategias textuales resultantes del proceso anterior y, últimamente, en la actividad receptora de obras artísticas. Sin duda que estas tres instancias pendulares nunca se sostienen aisladamente, como lo propone Paul Ricoeur a propósito de la “triple mimesis” (1987: 117-166). Podemos, claro, centrarnos en el texto e intentar descubrir, como Jakobson, qué es lo que hace que un discurso X sea un discurso literario, cuáles son sus propiedades formales –y esto está ampliamente bien descrito y discutido–; sin embargo, después de toda esa expedición gnoseológica, caemos en la cuenta de que esas propiedades dependen del estatus del texto en cuestión en un contexto sociocultural temporal determinado, contexto que incluye la actividad de los procesos de producción y recepción. Ahora bien, esta recepción no solo incluye la gran masa consumidora de “literatura”, sino también al teórico de la misma que de algún modo permanece condicionado por su entorno sociocultural y por la institucionalidad que legitima o no la producción artística y la “metalengua” que la categoriza.

En este sentido, y tal como lo planteara Iván Carrasco (1988), se debe tener, constantemente, “vigilancia epistemológica”. Atentos a esta “vigilancia”, y en este aparente y versátil caos teórico, nos parece pertinente y lúcida la fórmula de Mignolo, toda vez que, en el sentido planteado, “lo literario” es un concepto vacío que puede ser llenado en una cultura determinada en un tiempo determinado: $TL = (EVS + Mg\ ex)$ (Mignolo 1978: 19-87).

En este contexto “metalingüístico”, surge en la literatura chilena un tipo de poesía llamada, provisoriamente, *neovanguardista*, “que reitera el gesto experimental antitradicional, innovador, polémico, de la vanguardia, movimiento históricamente fechado en Europa desde el cubismo (1908) y el futurismo (1909), hasta fines del primer cuarto de siglo con el primer manifiesto surrealista (1924), que repercutió en América pocos años después gracias a la atención de Huidobro a partir de 1914 (*Non Serviam*) y 1916 (“Arte Poética”)” (Carrasco 1988: 37).

Si el contexto sociocultural de la vanguardia fue la Primera Guerra Mundial, la reiteración de la postura artístico-vital neovanguardista chilena lo fue en una situación y espacio de escritura diferentes: el pronunciamiento militar de 1973 (Cánovas 1986: 57-92), la conformación de un régimen fundado en la doctrina de la seguridad nacional y el inicio y pseudoconsolidación de una cultura mercantilizada, consumista y masificada (Carrasco 1988).

El antecedente chileno más inmediato, demostrado con rigor y precisión por Carrasco en el artículo citado, es Nicanor Parra y su escritura antipoética, desde donde se extienden algunos rasgos característicos que serán retomados por dicho movimiento con sendas peculiaridades para cada escritor y su creación poética: el desarrollo del antipoema

como refutación de la poesía y de la propia antipoesía; la expansión del significante (Carrasco 1989: 67-74); la incorporación del extratexto, y la exploración, ruptura y transformación de las convenciones pragmáticas de la emisión y recepción del texto poético.

Raúl Zurita –neovanguardista, junto con otros como J. L. Martínez, Juan Cameron, G. Muñoz, R. Lira, D. Maquieira, C. Cociña– participa de esta influencia mediante la propuesta de reescribir *La Divina Comedia* de Dante desde un sitio marginal respecto del arte “internacional” de las metrópolis. No obstante, deberá excluir de su proyecto el Infierno y el Paraíso (por la imposibilidad de verbalizarlos), y agregar *Anteparaíso*.

2. Composición del macrotexto

Después del título: *Purgatorio. 1970-1977*, hay escrito un enunciado que podríamos identificar como epígrafe del sujeto de enunciación (S. E.), pues de algún modo nos brindará otra clave de lectura además de la entregada ya por el título correspondiente al autor textual (A.T.) del “poemario”.

Le sucede al epígrafe otro enunciado titulado DEVOCIÓN que corresponde a una dedicatoria del A.T.:

*A Diamela Eltit: la
Santísima Trinidad y la
Pornografía*

Al pie de la misma página hay un enunciado oracional entre comillas y con mayúsculas perteneciente al S. E.:

“LA VIDA ES MUY HERMOSA, INCLUSO AHORA”

Al primer apartado, el S. E. lo titula EN EL MEDIO DEL CAMINO. Se inicia esta sección con una fotografía que presenta la imagen tipo foto-carnet con el rostro herido de un sujeto que viste pulóver subido hasta el cuello y, al parecer, chaqueta sobre dicho pulóver. En la página del lado derecho (con el libro abierto) hay un texto manuscrito en el que se identifica una mujer llamada Raquel que expresa:

*Estoy en el oficio
desde hace varios
años. Me encuentro
en la mitad de
mi vida. Perdí
el camino*

Abarcando ambas páginas, tanto de la fotografía como la recién señalada, al pie de la página, con letra impresa, con mayúscula y en “negrita”, se lee en latín: EGO SUM QUI SUM.

El siguiente conjunto de textos se titula DOMINGO EN LA MAÑANA, el que sigue una sucesividad numéricamente (en romano) no correlativa. El “orden” es: I - III - XIII - XXII - XXXIII - XXXVIII - XLII - LVII - LXIII - LXXXV- y DOMINGO EN LA MAÑANA/EPÍLOGO con C.

Más adelante, DESIERTOS va a contener tres textos titulados del mismo modo: “Como un sueño”, con distintos enunciados al pie de página.

EL DESIERTO DE ATACAMA, el siguiente apartado, comienza con un enunciado en forma de epígrafe que antecede el conjunto de textos titulados y enumerados (en romano) en el siguiente orden:

A LAS INMACULADAS LLANURAS; EL DESIERTO DE ATACAMA II; EL DESIERTO DE ATACAMA III, IV, V y VI; PARA ATACAMA DEL DESIERTO VII y EPÍLOGO compuesto por tres versos.

ARCOSANTO es el título del quinto apartado que incluye un solo texto: LA GRUTA DE LOURDES, un informe sicológico-clínico, también con un enunciado al pie de página que se extendería, al parecer, hacia otras páginas sin explicitarse en la anterior ni en la sucedánea del macrotexto.

El sexto apartado, ÁREAS VERDES, se inicia con otro enunciado epigráfico que va a contener seis textos con sendos encabezados enunciativos en donde cada texto se enumera en romano y correlativamente, agrupando así un número de versos no definidos para cada conjunto. Termina esta sección con un EPÍLOGO.

MI AMOR DE DIOS contiene PAMPAS, LOS CAMPOS DEL HAMBRE, LOS CAMPOS DEL DESVARÍO, LAS LLANURAS DEL DOLOR y MI AMOR DE DIOS.

La octava y última sección, LA VIDA NUEVA, contiene un electroencefalograma en cuya primera página, en la parte superior, hay un título: INFIERNO; en medio, el enunciado “mi mejilla es el cielo estrellado”, y abajo, al lado, al lado derecho, “Bernardita”. La tercera página, en el mismo orden anterior y siempre sobre el electro, PURGATORIO; “mi mejilla es el cielo estrellado y los lupanares de Chile”; “Santa Juana”.

Quinta página, con la misma distribución anterior, PARADISO; “del amor que mueve el sol y las estrellas” y “Yo y mis amigos/

MILUCHA

Las páginas 1, 2, 3 y 5 del electro, en el orden del texto, llevan un registro numérico: 264082, 264075 y 264080, respectivamente, y todos el registro de marca del instrumento electrónico: REEGA-ALVAR Electrónico.

3. Singularidad de *Purgatorio*

La lectura de *Purgatorio* nos hace dudar en principio de su carácter artístico; por tanto, de su asunción, en sentido estricto, de su clasificación de texto literario por la institución literaria chilena, hispanoamericana y extranjera.

La no sujeción a moldes tradicionales de procedimientos de construcción de textos poéticos aún vigentes en el contexto de la literatura europea e hispanoamericana, corrobora la situación dubitativa señalada. Sin embargo, sabemos que a partir de los simbolistas franceses y europeos se ha operado un cambio en los procedimientos y que estos han sido incorporados en la elaboración de textos poéticos por los poetas vanguardistas y posvanguardistas, todo ello ha conducido a la revisión y discusión una y otra vez del concepto de literatura, obra artística, texto literario, signo literario, codificación estética y, por supuesto, en consecuencia, modos y modelos estéticos de lectura.

Nuestra cultura posee y maneja una amplia bibliografía que distingue las más extremas, y convergentes, opiniones eruditamente bien fundadas respecto de la consideración de “literatura” y “discurso literario”, en oposición a otras manifestaciones discursivas a veces más diferenciables institucionalmente que de modo especializado.

De los rasgos característicos de la obra literaria dentro de las opiniones de consenso, la *singularidad* es la que ha trascendido el tiempo. Brioschi y Di Girolamo (1988: 15) proponen que, de los rasgos característicos de la experiencia estética, “El primero es la singularidad de la obra, en la que no cabe sustituir nada; un texto literario no consiente paráfrasis, mutilaciones, modificaciones, y por ello mismo ha surgido como celoso custodio de la palabra originaria una disciplina aguerrida y suspicaz como la filología”, pues hay en la obra una estrategia de construcción desde la expresión hasta el contenido mismo, presentándose así un texto concluido, cerrado o concluso, pero no aislado, pues siempre va a formar parte de un tipo de texto análogo de un contexto mayor, ya por su género, tendencia, período, época, etc. (Carrasco 1998), pudiéramos decir, su architextualidad (Genette 1989: 9-37).

La *singularidad* en *Purgatorio* la apreciamos desde el modo mismo de su construcción, descrito en 2, hasta la incorporación de significantes (Saussure) de hecho obviamente tomados de la lengua y cultura de su autor, pero con significados y sentidos propios, *singulares* y exclusivos, pues cualquier otro tipo de texto que incorpore dichos significantes lo hará con otra distribución y para efectos significativos distintos, imposiblemente iguales.

Por otra parte, la institución literaria aceptó el rol de poeta asumido por Raúl Zurita; por tanto, su obra forma parte de la literatura chilena e

hispanoamericana actual en el género poesía, la que, a su vez, debe ser leída como tal dentro de los cánones de la experiencia de lectura estética instituida también por la sociedad y la cultura. En este sentido, el autor de *Purgatorio* es el “guardián”, por así decirlo, del carácter cerrado y concluso de su obra, cautelando, para cada nueva edición, su completud e inalteración de su escritura. Cualquiera innovación cabe en el marco de la decisión de su autor, resguardando sus derechos de propiedad, a la vez cautelados por las leyes vigentes de la institución artística.

La pluralidad de significados y sentidos, el desentrañamiento de la ambigüedad del discurso literario realizada por la crítica no altera ni discute el carácter *singular* de la obra literaria; muy por el contrario, reconoce su estatuto de habla fijada (singular) desde la que se extraen significados más allá de los previstos por el autor con los que el mismo creador puede o no estar de acuerdo, pero el marco de “legalidad” establecido para esos efectos no se altera, toda vez que es posible y aceptable institucionalmente “recrear” significativamente la obra literaria.

La singular estrategia de construcción va imbricada con el “verosímil” que impone la obra desde su título, *Purgatorio*, y que constituye una primera clave de interpretación (Carrasco 1984: 69-80).

Purgatorio nos remite a un nivel de realidad suprahumano, supra-sensible, inmaterial, sobrenatural; estado “intermedio” entre el infierno y el paraíso en donde las almas purgan sus pecados terrenales, según la cultura religiosa occidental judeocristiana.

El verosímil establecido supone, entonces, la *creencia* y “aceptación” de este estado inmaterial suprahumano que, conforme a la “doxa”, puede o no constituir situación de *verdad*: en este misterioso límite se desarrolla la obra de Zurita y en él se presenta un sujeto de la enunciación fragmentado que guarda una complejísima relación con el discurso religioso. Tal como lo propone Mario Rodríguez (1985: 115-123).

La figura mutilada de quien escribe se presenta de un modo ambiguo inscrita en la figura de Cristo, aunque se trate de un Cristo insano. Su doble condición sexual pareciera provenir de ciertas doctrinas iniciáticas que proponen a un Cristo que conjuga lo masculino con lo femenino. De esta transformación de los enunciados religiosos se podría inferir que la escritura de *Purgatorio* es profanadora y que se realiza en la degradación de lo sagrado, pero, evidentemente, no es así. Alienta en el texto una aspiración a lo trascendental, un deseo de acceder a la realidad superior; solo que el deseo no sigue “el camino de lo habitual”, sino uno inverso; el de la degradación, el de los demonios de la locura, de la enfermedad, de la violencia, de la mutilación ejercida contra el propio cuerpo. // Desde este punto de vista visualizamos *Purgatorio*, //, como una escritura profundamente física, corporal. En ella se realiza el lenguaje del cuerpo

(erotismo, irracionalidad), crucificado por el espíritu (la neurosis, la represión ideológica y el discurso del poder).

El verosímil conformado en el mundo representado de *Purgatorio* surge de un estado de neurosis personal del sujeto de la enunciación (¿metáfora de la neurosis colectiva de aquel tiempo próximo pasado?), de la represión ideológica de la dictadura militar chilena y de los discursos admonitorios (“bandos”) inherentes al régimen autoritario, por una parte; por otra, del deseo de acceder a lo absoluto, en la “trascendencia vertical” (Eliade 1967) y hacia la “trascendencia vacua” (Friedrich 1959 y Carrasco 1986: 69-89), mediante procedimientos diferentes a los proporcionados por la religión tradicional.

4. Heterogeneidad en *Purgatorio*

La *homogeneidad* es uno de los rasgos de permanencia en la experiencia estético-literaria. A diferencia de la singularidad, sin embargo, esta no ha trascendido los tiempos.

La homogeneidad, entendida como identidad formada por elementos de la misma naturaleza –el carácter verbal del texto literario–, llegó a sus límites con los caligramas de Apollinaire (Carrasco 1998) con el propósito de búsqueda de un lenguaje más completo, integral y absoluto.

En la mezcla de un lenguaje verbal con uno no verbal se puede hallar el proyecto estético de texto absoluto de Mallarmé (en *Igitur*, 1869, y *Un Coup de dés*, 1879). Este tipo de expresión rompe con la idea tradicional de texto conformando así un tipo de escritura heterogénea y muchas veces heteróclita que, como hemos dicho (v. *supra*), ha sido incorporada por poetas vanguardistas y posvanguardistas de diferentes latitudes.

Casi iniciando la lectura de *Purgatorio*, nos encontramos con una remisión implícita al extratexto no verbal: una fotografía en la que se identifica al autor empírico de *Purgatorio* con el lado izquierdo de su cara (herida) parchada, un tanto demacrado y, pudiera decirse, martirizado, signo, según Cánovas, “del bloqueo mental que sufre una comunidad: el sujeto *quiere* expresar sus ideas, pero *no puede*. La herida obra entonces como una “purgación”, como un intento desesperado de “evacuar” (hacia fuera) lo que circula en el interior del cuerpo” (1986).

Acompaña la fotografía un texto que identifica al S. E. constituyéndolo en sujeto equívoco doble y de estatuto incierto: se llama Raquel, aun cuando es, desde el inicio, un sujeto masculino, lo que rompe con la lógica de la lectura. Esta ambigüedad podría en principio resolverse así: el título del macrotexto pertenece al A.T. masculino –Raúl Zurita–; el epígrafe, al S. E. femenino; la dedicatoria, como discurso complementario (Carrasco

1979: 129-137), al A.T. masculino, toda vez que Diamela Eltit es esposa del A. E. Incluye al A.T. el título de la página de la dedicatoria: DEVOCIÓN, no así el enunciado a pie de la misma página entrecomillado: “LA VIDA ES MUY HERMOSA, INCLUSO AHORA”, del S. E.

En el título del primer apartado tenemos nuevamente al S. E. junto al texto “Me llamo Raquel”, nombre femenino, que no coincide con la fotografía masculina del A. E., pero que no se condice con la condición genérica del S. E.

El primer poema de DOMINGO EN LA MAÑANA corrobora el género del S. E.:

I
*Me amanezco
Se ha roto una colmena
Soy una Santa digo*

Sin embargo, todos los demás textos poéticos confirman a un S. E. masculino; por tanto, podríamos evidenciar la presencia de dos voces genéricas en el nivel de la *enunciación textual* (Greimas y Courtés 1982: 144-147) o participar de la idea de sujeto incierto de doble estatuto genérico, siguiendo el juego hermafroditico del autor textual (cf. *supra*).

Por otra parte, hay aquí un tipo de pictograma –lenguaje verbal unido a un lenguaje pictórico o imagen fotográfica– acompañado de *collage* lingüístico: a la fotografía masculina y a la identificación verbal femenina manuscrita se suma otro código con letra imprenta mayúscula. En latín: *EGO SUM QUI SUM*.

La ambigüedad del sujeto de la enunciación o las distintas voces genéricas; la presencia del lenguaje pictórico y el *collage* lingüístico otorgan ya el carácter heterogéneo al texto en cuestión, rompiendo así con el modelo europeo tradicional, con la lógica y la linealidad propias del pensamiento occidental que tiene como base el razonamiento aristotélico.

Si observamos la sucesividad de los poemas de DOMINGO EN LA MAÑANA, veremos que hay rompimiento de la linealidad correlacional numérica, y ruptura, también, con el carácter solemne y poético de la literatura tradicional y homogénea. El poema XXXIII, que sucede al XXII, expresa de modo prosaico:

*Les aseguro que no estoy enfermo créanme
Ni me suceden a menudo estas cosas
Pero pasó que estaba en un baño
Cuando vi algo como un ángel
“Cómo estás, perro” le oí decirme
bueno –eso sería todo*

*Pero ahora los malditos recuerdos
Ya no me dejan dormir por las noches*

También de modo prosaico, el poema XXII expresa:

*Destrocé mi cara tremenda frente al espejo
Frente al espejo
Te amo –me dije– te amo
Te amo a más que nada en el mundo*

En este texto, como en otros de *Purgatorio*, se deja traslucir con cierta claridad un S.E. que ya no tan solo ha confundido su condición sexual, sino que también evidencia su estado antinarcisista, toda vez que se aborrece cuando paradójicamente se ama. Esta dinámica contrapuesta abre todo sentido del macrotexto que culmina en un juego palimpséstico traducido en una relación “transtextual” (Genette 1989) o “intertextual” (Kristeva 1974) realizada mediante la reproducción de un informe psicológico incluido como escritura poética bajo el título de LA GRUTA DE LOURDES del apartado ARCOSANTO.

El “informe” diagnostica una psicosis de tipo epiléptico para el sujeto de la escritura que, a pesar de su manipulación, no desrealiza su función textual, pues a la vez que transcribe el informe lo modifica haciendo nuevamente ambigua la situación sexual y la identidad del S. E. Borronea *el*, artículo definido masculino, sustituyéndolo por *la*, artículo definido femenino; borronea, asimismo, *Raúl Zurita* sustituyéndolo por *Violeta, Dulce Beatriz, Rosamunda y Manuela*; sin embargo, se deja intacto lo que se intenta suprimir; en consecuencia, hay tanto dinamismo escritural en lo tachado como en lo reescrito, produciendo así un texto de doble codificación y, por tanto, de doble lectura. Así, los nombres sustitutos que elige el S. E. remiten por sinécdoque a *La Traviata, La Divina Comedia* y *La Vida es Sueño*, respectivamente, a excepción de *Manuela* que, según Mario Rodríguez, opera por procedimiento de sustitución para referir a las prácticas onanistas, uno de los componentes básicos, junto con el narcisismo de la escritura de *Purgatorio*.

El juego palimpséstico transtextual realiza un dinamismo escritural similar mediante las tachaduras a la mutilación y autoaniquilamiento del S. E. Escribir “Te amo a más que nada en el mundo” después de destrozarse su cara frente al espejo cumple la misma función que la rúbrica de la borradura dejando intacto lo que se quería suprimir. Así también detrás de *Violeta* podemos leer *Zurita*, detrás de “te amo” debe leerse el odio, como asimismo detrás del destrozarse debe leerse el amor. En este sentido, los textos violentan, fagocitan al S. E., pero conllevan su propia aniquilación. Son, como diría M. Rodríguez, escritura flagelada en donde el sujeto va destruyendo lo que va afirmando:

III

*Todo maquillado contra los vidrios
me llamé esta iluminada dime que no
el Super Estrella de Chile
me toqué en la penumbra besé mis piernas
Me he aborrecido tanto estos años*

En MI AMOR DE DIOS hay intento de instaurar una nueva lógica mediante la incorporación de signos matemáticos y geométricos junto con signos verbales. En LOS CAMPOS DEL HAMBRE, observamos:

*Areas N = El Hambre de Mi Corazón
Areas N = Campos N = El Hambre de
Areas N =
Y el Hambre Infinita de Mi Corazón
En LOS CAMPOS DEL DESVARÍO:
N = 1
La locura de mi obra
N =
La locura de la locura de la locura de la
N*

Metatextualmente (Genette 1989: 14-17) está presente en su inicio el *proyecto mallarmeano* –¿hipotexto de estas páginas de *Purgatorio?*– de texto absoluto en donde el lenguaje verbal ya no es suficiente para realizar dicho proyecto.

La realización completa de este intento se encuentra en el mismo apartado en LAS LLANURAS DEL DOLOR y MI AMOR DE DIOS.

En el primero, hay trazados cinco ángulos rectos de arriba hacia abajo. En dos de ellos, justo casi en la esquina del ángulo, se expresa el significante “eli”, y al final, fuera del último ángulo, la expresión “y dolor”.

La disminución paulatina del lenguaje verbal y el distanciamiento entre significante y significado del signo evidencian la pérdida de toda intención comunicativa por aparte del S. E., concibiendo al texto cada vez más como “entidad autosuficiente” (Friedrich 1959).

En el segundo, a excepción del título, desaparece completamente el lenguaje verbal, emergiendo solo un iconograma que forma un triángulo equilátero invertido constituido por peces (símbolo cristiano) que se orientan de izquierda a derecha. En este sentido, es válido decir lo que Carrasco expresa respecto del carácter gráfico en el contexto del “artefacto” de Parra:

Ubicándose ahora en la tradición del ideografismo // que había alcanzado un nivel notable con los textos de Mallarmé, Apollinaire, Huidobro, Tablada, luego con los topoemas de Octavio Paz, Parra también

la desarrolla ambiguamente y la deja en la encrucijada. Ya no busca el lenguaje total que subyace como fundamento de estos experimentos, sino únicamente un texto múltiple, *pues al perder el sentido del absoluto del arte // Se rompe la norma que concibe al poema como configuración estrictamente verbal* (1990: 108; el destacado es nuestro), rompiéndose así también el carácter homogéneo del texto literario.

En LA VIDA NUEVA encontramos otro juego palimpséstico explícito en donde se reproduce otro código perteneciente al ámbito disciplinario médico: un electroencefalograma no “leído” neurológicamente, pero sí incluido ahora en el lenguaje poético del macrotexto *Purgatorio*.

Sobre el electro, el S. E. ha titulado INFIERNO, PURGATORIO y PARADISO; versos al centro y dos nombres y un verso a pie de página, dejando las intermedias sin código verbal.

Este recurso transtextual, en términos de Genette, opera por “transformación como variante de la actividad de la configuración literaria del “hipertexto” (Genette 1989: 15-17), en el sentido que modifica el “hipotexto” (el electro) para configurar otra categoría textual, esta vez con función literaria dada a otro elemento que precedentemente no la tenía.

5. Conclusiones

La estrategia de escritura primordial de *Purgatorio* está constituida, en definitiva, por la *expansión del significante*, procedimiento central del carácter *heterogéneo* del macrotexto poético examinado.

La utilización del espacio gráfico mediante el uso de diversos tipos y tamaños de letra; la distribución en el diseño de la página; la complementación de los signos verbales con signos icónicos, como fotografías, dibujos y el electroencefalograma –alterado por la actividad escritural manuscrita que interrumpe su sentido originario clínico al mezclarlo con significaciones sagradas y mecanismos “transtextuales”–; el uso de figuras geométricas y signos matemáticos; la utilización por parte del A. E. de su propio cuerpo como espacio de escritura mediante el empleo de marcas formales como quemaduras y tajos en la mejilla, que incorporan al texto como fotografías que ocupan tapa, contratapa y página interior, constituyen una muestra clara del proyecto de escritura de Raúl Zurita y la transgresión al margen de la dimensión poética y la dimensión social del mismo. Con ello logra una *integración de arte y vida*, punto de partida del proyecto poético del grupo C.A.D.A., del que Zurita fue parte integrante.

El carácter heterogéneo y heteróclito de los textos que integran el conjunto macrotextual (*Purgatorio*) obliga al lector, también en su dimensión vital empírica, a una intensa actividad de remisión, búsqueda de interacción discursiva e interpretación de relaciones y referencias para

construir textos parciales y de conjunto, conformando así un complejo artístico-semiótico que somete a prueba la “competencia” del lector y la aceptación por parte de este del texto como obra literaria.

Según Carrasco (1988), habría un proyecto global que abarca el proyecto específico descrito, similar al de Martínez con antecedentes en Parra, como es el de “escribir de nuevo la literatura, el discurso y el texto, para renovarlos junto con la comprensión del mundo que implican; para ello es necesario generar un nuevo tipo de texto, que destruya las normas y supuestos textuales y extratextuales y *se destruya a sí mismo*” (el destacado es nuestro), como ya lo hemos evidenciado en 4.

El mismo Zurita (1983) se ha referido, en este sentido, a la desconfianza que le proporciona la lengua *impresa*, pues mediante ella se pronuncia el discurso oficial que ha logrado introducir la duda sobre cualquier información contestataria, y el discurso literario es contestatario, pues solo puede escribir quien está en desacuerdo con el mundo; por tanto, expresa Zurita, solo basta asumir la lengua poética para caer en *sospecha*; en consecuencia, “lo no dicho” solo es posible para la ausencia significativa que abre “lo dicho”. Por esto el poeta utiliza, según él mismo, la “trasposición” para referirse a otra realidad con el fin de que el lector la *remita* a la propia.

En definitiva, creemos que la construcción heterogénea de la poética vertida en *Purgatorio* constituye una búsqueda desde cierta marginalidad (sobre todo en el período demarcado en el propio texto: 1970-1977) que se ubica en el margen de un proyecto sacral de las vivencias líricas y de una escritura religiosa de orientación apocalíptica o existencial, proponiéndose ante el lector como “texto infinito” más que “absoluto”, por su condición de inconcluso, interminable, signo de la sucesión inaprehensible del fluir temporal (Carrasco 1985). En términos de Eco (1979), “obra abierta”, por su condición significativa plural, al mismo tiempo que totalizadora en cuanto a significante, lo que no desdice su carácter de *singular*, pues cualquier intento de “continuidad” o “conclusión” requeriría de la colaboración exclusiva de su creador y autor textual.

Bibliografía

- Brioschi, F. y C. Di Girolamo (1988). *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona: Ariel.
- Cánovas, Rodrigo (1986). *Lihn, Zurita, ICTUS, Radrigán: literatura chilena y experiencia autoritaria*. Santiago: FLACSO.
- Carrasco, Iván (1979). “Dos discursos complementarios: las dedicatorias y las notas”. *Estudios Filológicos* 14: 129-137.
- Carrasco, Iván (1984). “Los títulos en el texto poético”. *Estudios Filológicos* 19: 69-80.

- Carrasco, Iván (1985). "El proyecto del texto absoluto en la poesía hispanoamericana". *Estudios Filológicos* 20: 97-108.
- Carrasco, Iván (1986). "La antipoesía y la lírica moderna". *Estudios Filológicos* 21: 69-89.
- Carrasco, Iván (1988). "Antipoesía y neovanguardia". *Estudios Filológicos* 23: 35-53.
- Carrasco, Iván (1989). El proyecto poético de Raúl Zurita". *Estudios Filológicos* 24: 67-74.
- Carrasco, Iván (1990). *Nicanor Parra: la escritura antipoética*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Eco, Umberto (1979). *Obra Abierta*. 2ª. ed. Barcelona: Ariel.
- Eliade, Mircea (1967). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama.
- Friederich, Hugo (1959). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Genette, Gerard (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Greimas, A.J. y J. Courtés (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Kristeva, Julia (1974). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.
- Mignolo, Walter (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Ricoeur, Paul (1987). *Tiempo y narración*. Madrid: Cristiandad.
- Rodríguez, Mario (1985). "Raúl Zurita o la crucifixión del texto". *Revista Chilena de Literatura* 25.
- Zurita, Raúl (1979). *Purgatorio*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Zurita, Raúl (1983). *Literatura, lenguaje y sociedad. 1972-1983*. Santiago de Chile: Céneca.

LECTURA DECONSTRUCTIVA DEL “POEMA 6” DE PABLO NERUDA Y DE SU CRÍTICA LITERARIA*

1. Introducción

El presente trabajo realiza una lectura deconstructiva del “Poema 6” de Pablo Neruda y de su crítica literaria interpretativa para revelar la metafísica de la presencia en ambos textos.

Hipotéticamente, aun cuando se trata de dos tipos discursivos distintos, subyace en ellos una metafísica de la presencia común.

Para la consecución de dicho propósito y la evidenciación de la hipótesis, se tienen presentes ciertas categorías filosóficas utilizadas por Derrida en su *De la Gramatología* (1971), texto que realiza un estudio acerca del lenguaje filosófico mediante una conceptualización fenomenológica de categorías resultantes de los trabajos de Kant, Husserl, Leibniz, Heidegger, incluyendo a lingüistas como De Saussure y Peirce, entre otros.

2. Premisas teóricas

La fenomenología, considerada como actividad científica, tiene, junto con otras aproximaciones, un común punto de partida: la primacía de la conciencia respecto de los objetos del mundo, en el sentido de que estos últimos ya no son considerados como objetos empíricos, sino como objetos constituidos por la conciencia, sean objetos sensibles o ideales.

Desde Kant en adelante y Husserl, el gran fenomenólogo, los objetos ya no son considerados como unidades independientes a la sensibilidad y al entendimiento.

Husserl desarrolla todo un método llamado “reducción trascendental” o *epojé*, con el que se intenta y se practica la puesta entre paréntesis del mundo, es decir, se realiza un trabajo respecto de los objetos teniendo

* Publicado en *Estudios Filológicos*, N° 37, 2002, pp. 251-259.

presente que estos no son entidades del mundo, sino frutos de la actividad de la conciencia, tanto los objetos del mundo hechos conciencia como aquellos que están fuera de ella.

Mediante esta actitud científica desaparece el mundo como cosa, estableciéndose este como objeto de la actividad de la conciencia.

En el plano teórico-metodológico, por su parte, podemos encontrar un denominador común (Martínez B. 1965; Kuhn 1971 y Derrida 1971): la descripción del fenómeno observado constituido ya en la conciencia “retención” para Derrida; la interpretación del fenómeno descrito-observado y su conceptualización (“representación”). En este sentido, la descripción fenomenológica puede ser inagotable, pues diferentes sujetos pueden realizar a su vez diferentes descripciones del mismo objeto constituido, y por tanto llegar, obviamente, a conceptualizaciones distintas, conceptualizaciones que pueden constituirse en objetos ideales y, como tales, representables al infinito, por tanto, *repetibles*, lo que aseguraría *la presencia en la conciencia* (Derrida). Esta repetición de carácter discursivo constituiría la validez científica de la(s) proposición(es) en nuestra cultura en la medida en que sean repetibles al máximo.

Ahora bien, la fenomenología guiará en todo momento la observación hacia nuestro objeto de estudio: la semántica, el enunciado y no los “artificios” (Todorov 1975) tanto del discurso contenido en el “Poema 6” de Neruda como en el discurso contenido también en “La poesía de Neruda: búsqueda del fundamento”, de Iván Carrasco (1982), texto este último realizado con rigor y precisión y que, además, reúne opiniones consensuadas de estudiosos de la literatura, chilenos y extranjeros.

En este contexto se interpretará el significado literal del “Poema 6”, la metafísica de la presencia vinculada al concepto de interpretación de la crítica literaria existente respecto del “Poema 6” y se evidenciará *el significante del significante* a partir del texto poético y su crítica literaria.

Como se trata esta vez de una *lectura filosófica* y no de crítica literaria, es necesario explicitar algunas consideraciones de esta lectura que se derivan del modelo fenomenológico derridiano.

Para Derrida, el texto escrito es una “máquina” que produce un infinito diferimiento, pues tiene por naturaleza una *esencia testamentaria*; en consecuencia, goza o sufre de la ausencia del sujeto de la escritura y de la cosa designada o del referente. No obstante, esto no significa que un texto no tenga un significado literal.

Por otra parte, es fundamental el desafío que hace Derrida a aquellos textos que parecen dominados por la idea de un significado definido, definitivo y autorizado.

Desafía, más que al sentido de un texto, a esa metafísica de la presencia estrechamente vinculada a un concepto de interpretación que se basa en la idea de ese significado definitivo.

Privado el texto de la intención subjetiva (del sujeto de la escritura), sus lectores ya no tienen el deber, o la posibilidad, de permanecer fieles a esa intención ausente. Entonces, es posible concluir que el lenguaje está atrapado en un juego de significantes múltiples. En este sentido, un texto no puede incorporar ningún significado unívoco y absoluto, no hay significado trascendental. El significado no puede estar nunca en relación de copresencia respecto de un significado que se difiere y dilaciona continuamente. Sí cada significante está en correlación con otro significante, de tal manera que nada queda fuera de la cadena significante que procede *ad infinitum*.

El mismo Derrida admite que existen criterios para verificar lo razonable que puede ser una interpretación textual. Así, en *De la Gramatología* recuerda a sus lectores que, sin todos los instrumentos de la crítica tradicional, la producción crítica correría el riesgo de desarrollarse en cualquier dirección, sintiéndose autorizada a decir prácticamente cualquier cosa. Agrega también que, si todo eso constituye un indispensable *guard-rail*, ha tenido, no obstante, solo una función de *protección*, nunca de apertura de una nueva lectura (Eco 1992).

3. Los textos poéticos y críticos: una lectura deconstructiva

El texto que transcribiremos está convencionalizado (y clasificado) en nuestra cultura como literario, y pertenece, entre otros géneros reconocidos, al lírico, ya por su forma, ya por su estructura, función del lenguaje, actitud del hablante, etc. Hay toda una tipología creada por los estudiosos para clasificar las distintas manifestaciones de expresión por medio de la palabra de lo que, en general, se llama Literatura y que, a su vez, se incorpora en la cultura con el nombre de Arte, a diferencia de la Ciencia, Religión, Filosofía, etcétera.

El rasgo fundamental de "lo literario" en el contexto señalado es la presencia de un discurso que viene emitido con una propiedad especial de lenguaje (signo): su carácter connotativo principal y predominantemente, aunque según los estudiosos no exclusivos. En el mismo sentido, este tipo de discurso debe ser leído connotativamente, lo que implica que cada texto de esta índole es plural, polivalente y de ilimitada aunque finita semiosis.

Esta polivalencia intenta ser "cerrada" una y otra vez en situaciones sociales, políticas, psicológicas, etc., temporales, determinadas por lecturas estéticas que crean otro tipo de discurso que da cuenta de la recepción estética y de la significación de tal o cual "objeto" literario, significación validada (o no validada) en el tiempo por la comunidad científico-literaria de la misma ascendencia cultural (Lyotard 1989). Ahora bien, con el texto poético en cuestión no pretendemos hacer un alcance crítico literario, sino,

más bien, describir el significado literal lo que dice el texto y el significado fenomenológico *lo que se intenta decir*, que no implica necesariamente una lectura connotativa al modo de la crítica literaria.

3.1. *El “Poema 6” de Pablo Neruda*

- 1 Te recuerdo como eras en el último otoño.
- 2 Eras la boina gris y el corazón en calma.
- 3 En tus ojos peleaban las llamas del crepúsculo
- 4 Y las hojas caían en el agua de tu alma.
- 5 Apegada a mis brazos como una enredadera,
- 6 las hojas recogían tu voz lenta y en calma,
- 7 Hoguera de estupor en que mi sed ardía
- 8 Dulce jacinto azul torcido sobre mi alma.

- 9 Siento viajar tus ojos y es distante el otoño:
- 10 boina gris, voz de pájaro y corazón de casa
- 11 hacia donde emigraban mis profundos anhelos
- 12 y caían mis besos alegres como brasas.

- 13 Cielo desde un navío. Campo desde los cerros:
- 14 Tu recuerdo es de luz, de humo, de estanque en calma
- 15 Más allá de tus ojos ardían los crepúsculos.
- 16 Hojas secas de otoño giraban en tu alma.

3.2. *Lectura literal*

El sujeto implícito de esta escritura hace uso de su memoria para retener la imagen de un ser (femenino: “Apegada a mis brazos...” v. 5) en una estación del año muy particular para ciertos climas y geografías meridionales: el otoño.

Al retener la imagen mental de ese ser, realiza una descripción a distancia en el pasado de su presente de modo metafórico, pues él (el sujeto de la escritura) la ve como “boina gris”, “corazón en calma” (v. 2); como “En tus ojos peleaban las llamas del crepúsculo” (v. 3) y como “...las hojas caían en el agua de tu alma” (v. 4).

En la segunda estrofa la imagen es próxima al sujeto en el pasado de su presente: “Apegada a mí...”, en donde ella era “Hoguera de estupor en que mi ser ardía” (v. 7) y “Dulce jacinto azul torcido sobre mi alma” (v. 8).

En la tercera estrofa se observa la imagen a distancia en el presente del sujeto: “Siento viajar tus ojos y es distante el otoño” (v. 9), para luego volver al pasado “...donde emigraban mis profundos anhelos/y caían mis besos como brasas” (versos 11-12).

En la cuarta y última estrofa la imagen a distancia del pasado inicia su dilución en el presente del sujeto: “Tu recuerdo es de luz, de humo, ...” (v. 14).

El sujeto realiza un juego de tiempos y distancias que va desde la posibilidad de retener la imagen del ser para describirlo hasta que la imagen misma se diluye en el tiempo y en el espacio.

Las metáforas y demás figuras literarias permiten entregar una imagen etérea e inefable del ser recordado en el “último otoño” e identificado con la naturaleza, e impiden u obstaculizan una imagen concreta de un ser contingente concebido temporal y espacialmente dentro de cánones de la cultura en la que fue creada y tipologizada la escritura llamada “Poema 6”.

3.3. Lectura fenomenológica del “Poema 6”

La lectura anterior (v. *supra*) permite ahora “superficiar” categorías del objeto constituido por el sujeto y manifestadas en su escritura mediante la descripción del ser recordado.

La primera categoría binaria se observa en la presencia del sujeto y la ausencia en el mundo de la vida de la representación escritural del ser recordado, el que se constituye, en principio, en presencia en el mundo ideal y en la conciencia del sujeto para, finalmente, diluirse y volver al estado de ausencia completa y soledad del sujeto de la escritura.

Podemos decir, entonces, que el “Poema 6” es un discurso que busca verdad al querer asistir al encuentro del absoluto y del fundamento mediante la retención del ser recordado. Sin embargo, las nociones de tiempo y espacio de la cultura del sujeto no permiten la absoluta retención del “ser”, pues este último está igualmente sometido a las acciones desgastadoras y corrosivas producidas por esas nociones.

Nótese también que lo que se recuerda por el sujeto de la escritura del ser recordado no es lo que este dice, sino la imagen de un ser *pasivo* que no habla, pero que mantiene una *dinámica* interna identificada metafísicamente con la naturaleza y que, como tal, pudo haberse constituido en el origen y el fin, en la “voz” y la “huella”; sin embargo, “Tu recuerdo es de luz, de humo, de estanque en calma. / Más allá de tus ojos ardían los crepúsculos. / Hojas secas de otoño giraban en tu alma”.

El encuentro y desencuentro con lo absoluto, con el fundamento, se produce en el intento de buscar en una categoría del mundo de la vida (el “ser recordado”) categorías de tiempo y espacio suprasensibles correspondientes, en la cultura del “sujeto”, solo a divinidades o a Dios (en el ámbito judeocristiano); por tanto, hay en la escritura del

“Poema 6” *descentramiento* y *clausura*¹ en el intento de otorgar, como dijimos, el carácter de absoluto a un elemento que en la cultura no lo tiene. Hay, por esto, una crítica implícita a esa cultura que cree en un *trasmundo* que, culturalmente, sirve de apoyo a mundos empíricos pero que, desde la perspectiva del sujeto de la escritura del “Poema 6”, ese apoyo no es tal o cual como esa cultura lo pretende y proyecta.

Por otra parte, la preferencia de utilizar un lenguaje metafórico (lenguaje secundario) para el intento de encuentro con el absoluto implica, en este contexto, un grado de desconfianza en el lenguaje estándar, que corrobora dicho descentramiento. Por su parte, el ser recordado no produce escritura (*índice*); sin embargo, el sujeto recepciona un tipo de escritura en la voz del ser recordado: “... tu voz lenta y en calma”; “voz de pájaro...”; en los ojos: “Siento viajar tus ojos...”; “En tus ojos peleaban las llamas del crepúsculo”; “Más allá de tus ojos ardían los crepúsculos”, etc.

Hay un intento, entonces, de replanteamiento de la creencia postulada por la tradición cultural, y una reflexión respecto del lenguaje (la escritura), pero, no obstante, realizado con los mismos instrumentos que la cultura proporciona. El lenguaje literario (metafórico, secundario, connotativo) está dentro de la tradición cultural, es logocéntrico, por tanto, etnocéntrico. Etnocéntrico es también e incluido en la metafísica de Occidente el sistema de oposiciones implícitas en la escritura del “Poema 6”, a saber: cuerpo/alma; presencia/ausencia; positivo/negativo; pasividad/ dinamismo; naturaleza/cultura. De aquí entonces que dicho intento sea fallido, como fallido es también el encuentro con lo absoluto pretendido por el sujeto de la escritura del texto poético.

3.4. Lectura del texto crítico “La poesía de Neruda”: búsqueda del fundamento

Este discurso crítico literario es una escritura que surge a partir del discurso contenido en el “Poema 6”. De manera fundamental, por tanto, es signo posterior al nerudiano en el tiempo cronológico. Es analítico, deductivo, interpretativo, y evidencia denotativamente significados y categorías culturales explícitos e implícitos contenidos en el discurso connotativo primero.

Para realizar sus propósitos, este discurso considera antecedentes de lo que se ha dicho en general acerca de la producción artística del creador del “Poema 6” y atinente a la cultura; por tanto, considera otros discursos

¹ Lo mismo ocurre con Nietzsche en el plano filosófico con su “Dios ha muerto”, que representa un intento de deconstrucción (sin deconstrucción propiamente tal) dentro del logocentrismo al querer reemplazar la idea de Dios en el mundo suprasensible por la idea de “superhombre”, lo que, a su vez, representa una “crisis de la cultura” en la cultura; una “clausura”, desde el punto de vista de Derrida.

y sujetos de escritura ya legitimados en la cultura por la comunidad científico-literaria y por las comunidades filosófica e histórica.

Luego, el sujeto de escritura del discurso crítico realiza su labor interpretativa decodificando la escritura metafórica del "Poema 6", para ello tiene presente la producción artística en general del poeta, la crítica literaria anterior, la filosofía y la historia.

Se amplía, en este sentido, el horizonte de lectura para los propósitos del sujeto crítico, pues aclara que el sujeto de escritura del "Poema 6" y el ser recordado son "El poeta /que/ habla con su amada para describirla, haciendo una especie de retrato poético de ella. Sin embargo agrega está solo. Se dirige a una mujer ausente. El "Poema 6" es la evocación nostálgica de la persona amada, efectuada desde un presente marcado por la separación y la nostalgia" (10).

Se asegura también que un aspecto muy importante en la poesía nerudiana

Es la historicidad que caracteriza la *evolución de su lírica*. Neruda comprende el tiempo como factor que va haciendo envejecer y morir a todos los seres y fenómenos de la vida; la realidad es un proceso permanente de desintegración. De esta intuición básica surgen las connotaciones negativas de los símbolos de movimiento (el día, el tiempo, las estaciones, la luz, el agua fluyente...) y las connotaciones positivas de las imágenes de la inmovilidad que representan el fundamento en su lírica (la noche, las piedras, lo negro, lo oscuro...) (10; el destacado es nuestro).

Nótese que el sujeto crítico reconoce la historicidad como característica de la lírica nerudiana utilizando un criterio histórico ("evolución") idéntico para identificar dicho rasgo, con la diferencia de que el sujeto metafórico del "Poema 6" se resiste a aceptarlo produciendo un intento de clausura, como ya lo dijéramos arriba (3.3.).

En este mismo sentido, podemos observar la decodificación de la escritura metafórica sujeta a las convenciones de la cultura de la que ambos textos son resultantes:

El verso 7 es clave para la comprensión del poema. La hermosa metáfora que da a conocer la significación de la mujer para el poeta ("Hoguera de estupor en que mi ser ardía") nos permite captar con claridad la importancia de la amada, insistiendo en las notas básicas de estaticidad en lucha con el movimiento destructor que la caracterizan. La mujer es una "hoguera", pero no una hoguera pasional que despierte la sensualidad del hombre, sino una hoguera de "estupor", es decir, *alude a un estado de contemplación del alma* que se mantiene inmóvil ante el misterio del amor vivificante que los une. Al mismo tiempo, la hoguera quema, destruye la sed del poeta, *que es un ansia de absoluto*, de permanencia en la vida. La mujer, mediante el amor,

permite al poeta superar a la muerte, por medio de la realidad absoluta que ella representa. *En este sentido debe comprenderse la “divinización” o “sacralización” de la mujer* que la crítica ha señalado en la lírica de Pablo Neruda (Cf. Mario Rodríguez y Carlos Santander) (12; los destacados son nuestros).

La metáfora “hoguera de estupor” es interpretada como alusión a un estado de contemplación del alma; “hoguera” como elemento que quema, por tanto “destruye la sed del poeta que es un ansia de absoluto”. La mujer (el ser recordado) representa la realidad absoluta, pues el poeta la ha divinizado, sacralizado, superando la muerte por medio del amor.

Esta aproximación del sujeto de la escritura crítica transcrita es apoyada por otros críticos, lográndose el consenso, un acuerdo interpretativo que permite orientar la dirección de la decodificación y *proteger* así la lectura de la producción artística del vate. Al principio de la escritura, el sujeto crítico expresa refiriéndose a la búsqueda del absoluto por parte del poeta:

Esta búsqueda, explicada por la crítica chilena, se hará en un ámbito metafísico, existencial, fuera de las categorías de una religión determinada pero imbuida de una profunda y natural religiosidad: el poeta advierte que lo único capaz de vencer la muerte es lo sagrado. Pero como no acepta las respuestas dadas por la revelación divina, la teología o la filosofía, su *proyecto admirable por su trágica imposibilidad* consistirá en la sacralización de la mujer primero, de la materia después y por último de la colectividad humana, del pueblo (1; el destacado es nuestro).

Decodificación (lectura interpretativa) convencionalizada, consensuada, establecida y aceptada por la comunidad científico-literaria. Realizada, no obstante, con categorías similares al “objeto de estudio” (la poesía de Neruda), pues ambos discursos poseen el mismo soporte cultural, por tanto el mismo “sistema de oposiciones”.

Tanto en la codificación metafórica como en el discurso crítico concebidos mediante vías gnoseológicas diferentes y aceptadas como tales por el sistema epistemológico de la metafísica logocéntrica advertimos el binarismo, otra vez, cuerpo/alma; profano/sagrado; transitoriedad/permanencia; negativo/positivo; acción/contemplación; dinamismo/pasividad, campos estos propios de la metafísica de Occidente, sin estos, no se podría constituir ninguna diferencia entre lo ideal y aquello que no lo es (significante/significado). Constituyen la constatación de una experiencia sensible y de una forma de “constituir” objetos empíricos o no empíricos. No es, por cierto, una diferencia empírica, sino un campo trascendental (Derrida); en consecuencia, la *diferencia* entre ambos campos no habita en el mundo (empírico), sino en el lenguaje.

Lingüístico es también el intento de descentramiento al que aludíramos en nuestra lectura anterior (v. *supra*, 3.3.) por parte del sujeto de la escritura metafórica en el, a su vez, intento de encuentro con el fundamento en otro elemento (el "ser recordado") en lugar del fundamento establecido en la cultura (Dios): intento fallido, en nuestra aproximación; sin embargo, en el discurso crítico hay explicación del contexto y de los "mediadores" culturales que conducen al poeta a la búsqueda de lo absoluto, calificando esta actividad como "proyecto admirable por su trágica imposibilidad". Ahora bien, como el componente metafísico es similar en los discursos metafórico y crítico, este último se realiza (*Bedeutung*) con el propósito de *corregir* (implícitamente) ese descentramiento, aunque el *índice* sea la expresión "trágica imposibilidad de proyecto". La explicación con los componentes culturales de la poesía nerudiana están en función no tan solo de una fundamentación filológica, sino también de manifestar el intento de clausura discursiva producida por el vate, ordenar las categorías subyacentes al discurso metafórico y *corregir* dicho intento.

¿Cómo se manifiesta esta corrección? Del siguiente modo: "El poeta ha vivido un momento de absoluto al concebir el amor y a la mujer como elementos sagrados que la apartarían del transcurso temporal. *Pero, la historicidad se impone y el tiempo lo ha separado de ella* y no le permite seguir concibiéndola como un ente superior a la muerte. *El tiempo ha desacralizado finalmente a la mujer* en la conciencia del poeta y la ha transformado en lo que realmente es: un ser hermoso, dador de embrujo, amor y ensueño, pero humano y *perecible, como toda la realidad*" (13; los destacados son nuestros).

¿Pero cómo "la historicidad de la existencia se impone y el tiempo lo ha separado de ella", si "historicidad" y "tiempo" son objetos ideales constituidos u objetos constituidos ideales? Pues claro, tanto en el discurso metafórico como en el discurso crítico "historicidad" y "tiempo" son objetos del mundo constituidos como objetos de conciencia, es decir, son vistos como elementos independientes a la conciencia del sujeto: he aquí una instancia de la "esencia testamentaria" palimpsesto del texto que produce un infinito *diferimiento*: ¿cuál es el "sujeto" de esta "escritura" y cuál es la "cosa designada" o "referente"? Es la metafísica de la presencia vinculada en este ámbito al concepto de interpretación validado por la comunidad *ad hoc* en el logocentrismo; por tanto, el vate ha efectuado un intento fallido por elementos externos a su conciencia pero que operan internamente en ella; por eso, "En el contexto de los *Veinte poemas de amor...* el 'Poema 6' representa el encuentro ilusorio del Fundamento logrado mediante la sacralización de la amada y su pérdida al descubrir la naturaleza mortal de la mujer" (7). Y no podría haber sido de otro modo, pues tanto el discurso metafórico como el crítico están protegidos por esa "metafísica de la presencia"; sin embargo, el intento de descentramiento realizado por el vate es "querer decir" (*Bedeutung*) *desacuerdo, desconfianza* con y en los

“hilos tejidos” por su (la) cultura para realizar su propio tejido, en el que aparecen una y otra vez los mismos hilos con la misma textura, es decir, *el signifiante del signifiante* de la “metafísica de la presencia”.

4. Conclusiones

Pretendemos en este apartado poner en relieve algunos aspectos productos de la teoría que guio la observación para la realización de las “lecturas” de los textos metafórico y crítico:

1. Cualquier tipo de texto puede ser leído fenomenológicamente para su deconstrucción, pues, en términos de Derrida, todo discurso tiene un componente de “índice” y de *Bedeutung*; sin embargo, al hablar de *Bedeutung* compartimos más bien la posición de Husserl, quien propone que hay signos que no “transportan” nada que pueda ser llamado *Bedeutung*; son, más bien, “índices”. En el proceso comunicativo, por ejemplo en donde la función comunicativa propiamente tal es puramente incidental, la *Bedeutung* no tiene relevancia, sí la tiene fuera de este proceso, es decir, en el momento en que en la expresividad más pura del “querer decir” es suspendida la relación con el mundo.
2. Ambos textos leídos el discurso metafórico y el crítico son, obviamente, productos logocéntricos, por lo que comparten una metafísica de la presencia común; es producto logocéntrico también el discurso que en este trabajo “habla” de los dos anteriores. Sin embargo, en este último, se puede advertir cierto intento de “toma de conciencia” de los procesos utilizados para no “inmiscuirse” ni “cruzarse” con las categorías surgidas de los textos en cuestión (¿intento fallido también por el imprescindible lenguaje?).

Bibliografía

- Carrasco, Iván. (1982). “La poesía de Neruda: búsqueda del fundamento”. *Documentos Lingüísticos y Literarios* (Valdivia) 8: 9-14.
- Derrida, Jacques (1971). *De la Gramatología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Eco, Umberto (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Kuhn, Tomas (1971). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Liotard, J. François (1989). *La Condición Postmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Martínez B., Félix (1960). *La estructura de la obra literaria*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Todorov, Tzvetan (1975). “La lecture comme construction”. *Poétique* 24.

LECTURA SOCIOLOGICA DE DRAMAS CALDERONIANOS

Introducción

Este trabajo en ningún caso pretende agotar las posibilidades de lectura o las proyecciones gnoseológicas que los mismos dramas presenten.

Se trata aquí de examinar los textos de Calderón a la luz de ciertos parámetros sociológicos propuestos por Juan Ignacio Ferreras¹ y de ciertos presupuestos básicos de análisis literario tratado desde Kayser hasta Juan Villegas.

La teoría que sustenta el análisis y todos los aspectos considerados en este examen persiguen la misma finalidad: precisar en qué medida los rasgos sociológicos de la comedia española de los siglos de oro se mantienen o se cambian por otros en estas tres obras de Calderón ambientadas en el Medievo:

- a) *Origen, Pérdida y Restauración de la Virgen del Sagrario.*
- b) *El Purgatorio de San Patricio.*
- c) *La Exaltación de la Cruz.*

Las acciones dramáticas de estos tres dramas religiosos católicos constituyen el objeto de estudio de esta investigación. En ellas se resaltarán, mediante un análisis intrínseco, los conflictos dramáticos, las relaciones individuales, políticas y sociales, enfatizando en estas últimas la figura del “gracioso” y la comicidad para, finalmente, aprehender la “visión del mundo” (Ferreras) proyectada en las obras en cuestión.

¹ 1980. *Fundamentos de la Sociología de la Literatura*. Madrid: Cátedra.

1. Evolución del tema de las comedias

1.1. *Origen, Pérdida y Restauración de la Virgen del Sagrario*²

Calderón, más que por la historia, se ha dejado llevar por la leyenda, de tal forma que tanto la ley de coordinación –que otorga independencia a las jornadas– como las fuentes en las que Calderón se basó, están en estrecha relación en cuanto a disparidad y diversidad.

Así tenemos que, después de la estancia de Calderón en Toledo, este se contactó con los escritores de esta capital y “revolió en los archivos de la Catedral”.

Después, entonces, de este cambio de impresiones y como fruto de sus investigaciones surgió la obra en cuestión.

- a) La primera obra con la que Calderón se familiarizó, luego de haber tratado con José de Valdivieso en Toledo, fue el poema “Sagrario de Toledo”, poema extenso escrito en octavas reales por el maestro aludido: Joseph de Valdivielso, capellán del Ilustrísimo Señor Don Bernardo³.
- b) La disputa de San Ildefonso por la pureza de María, la aparición de Leocadia y la descripción de la Virgen se encuentran en la leyenda recogida en la *España Sagrada* del padre Flores (1763, p. 485).
- c) En la primera jornada de la obra calderoniana se recoge la leyenda atribuida a Recesvinto (rey visigodo) de la fundación de la cueva de Hércules. Cueva en la que los sucesores del rey debían agregar cerrojo a las puertas de esta y nadie debía siquiera intentar traspasar sus umbrales para que no sucedieran graves males. Posteriormente, don Rodrigo los atravesó trayendo el hecho consigo la dependencia española a la postinvasión mora.
 - c.1.) En la “Silva de Romances Viejos” hay un romance donde se alude a la fundación de la costumbre de guardar la cueva de Hércules por Recesvinto.
- d) En la jornada segunda en la obra de Calderón se habla de cómo Rodrigo había trasgredido el juramento entrando en la cueva. También el romance aludido (v. *supra*) hace alusión a este hecho.
- e) Para el tercer acto (tercera jornada) la fuente primordial es *Memorias de la iglesia de Toledo* del arzobispo Rodrigo. En ellas se cuenta el hallazgo y restauración de la Virgen por el arzobispo de Toledo San Bernardo.

² Calderón de la Barca, Pedro: *O.C.* Tomo I. Madrid, Aguilar.

³ Los comentarios acerca de las relaciones de este poema y el texto de Calderón pueden ser encontrados en la “Nota Preliminar” a *Origen...*, *op. cit.* pp. 247-251.

1.2. *El Purgatorio de San Patricio*

- a) Se nos avisa también en la “Nota Preliminar” a este drama, que la fuente directa de Calderón es la obra de Juan Pérez de Montalbán titulada *Vida y Purgatorio de San Patricio*, obra que en su época tuvo bastante éxito editorial (31 ediciones).

Fue traducida en dos oportunidades al francés. La primera, con el nombre *La vie admirable du grand Saint Patrice avec l'histoire véritable de son fameux et tant renommé purgatoire*. La segunda, *Histoire de la vie et du purgatoire de S. Patrice*.

El personaje y antagonista de esta obra, Ludovico Enio, también es creación de Pérez de Montalbán. Aparece en su obra con las mismas características que en Calderón.

Lope de Vega, el Fénix de los Ingenios, también trató el tema en su obra *El mayor prodigio y Purgatorio en la Vida*, con algunas variantes en el estrato actancial y en el nudo dramático.

Calderón, entonces, retoma el tema y lo renueva.

- b) El tema mismo del Purgatorio de San Patricio está desprovisto de todo fundamento histórico. Está más bien apoyado en una leyenda irlandesa que circula en las tradiciones populares e incluso en textos orientales anteriores al siglo XII.
- c) La primera versión del *Purgatorio de San Patricio* en español ha sido encontrada por Antonio Solalinde en la Biblioteca de la Catedral de Toledo. Luego Solalinde escribió *La primera versión española de “El Purgatorio de San Patricio” y la difusión de esta leyenda en España*. Este trabajo está incluido en *Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*. Tomo II, Madrid, 1925; a propósito del homenaje ofrecido a Menéndez Pidal.
- d) También existe una novela fantástica publicada en Madrid en 1843 de Juan García de Torres, titulada *El Purgatorio de San Patricio*. Aquí nuevamente se renueva la antigua leyenda.
- La primera edición del drama español calderoniano data de 1636.

1.3. *La Exaltación de la Cruz*

- a) El argumento de este drama está basado en acontecimientos históricos, por supuesto con algunas variantes.

Nos dice la historia que el rey Chosroes, de Persia (Cósdroas en el drama de Calderón) tomó Jerusalén el año 615, siendo obispo de esta el patriarca Zacarías.

Este rey dio su corona a Medarses (Menardes) en lugar de Síroes, que era mayor en edad y al que le correspondía el reinado.

Síroes sería coronado más tarde, en el año 628. De tal forma que Cósdroas, rey de Persia, y sus dos hijos, son personajes históricos que vivieron a principios del siglo VII.

Por otra parte, la historia también nos dice que Heraclio, rey de los griegos, luchó con los persas hacia el año 622. Este rey trasladó a Jerusalén la famosa Cruz del Señor, que encontró Santa Elena.

También, y esto es importante, Heraclio se casó el 7 de octubre del año 610 con la princesa Eudocia; Calderón cambia esta situación –a nuestro juicio por una razón muy barroca (v. *infra*, sección 4.)– presentándonos a Heraclio como un enamorado de Eudocia, cuando en realidad aquel ya había contraído matrimonio con ella.

- b) Anastasio, el mago de Cósdroas en Calderón, también es un personaje histórico que llegó a ser santo.
El rey Chosroes ordenó su muerte el año 628 debido a su conversión al catolicismo.
- c) El título de la obra está tomado de las famosas palabras *Exaltatio Sanctae Crucis*, queriendo Calderón plasmar la apoteosis de esta santa reliquia que tuvo un valor profundo y penetrante entre los escritores del Siglo de Oro.

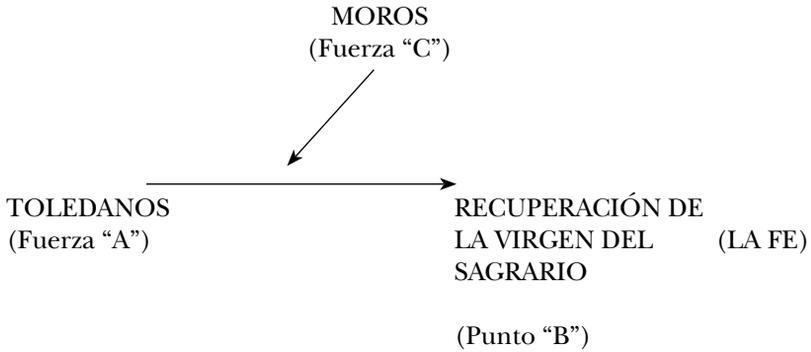
2. Conflictos dramáticos

2.1. La Acción Dramática ⁴ de *Origen*, *Pérdida* y *Restauración de la Virgen del Sagrario* sigue una misma temática en cada una de las jornadas. Mas, se advierte un cambio de personajes y tiempo en cada una de ellas. De tal forma que, en la primera jornada, la Acción Dramática desarrolla conflictos muy particulares que se desprenden del conflicto mayor anunciado en el título de la obra y que sirve de eje a la construcción dramática del mundo dramático total.

La acción dramática posee un conflicto eje que podríamos esquematizarlo de la siguiente forma:

⁴ Villegas, Juan: *La interpretación de la obra dramática*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, Colección Lit. N° 6; 1971.

Para este trabajo de esta sección también ocuparemos del mismo autor *Ensayos de interpretación de textos españoles*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1963. Como hemos citado la fuente de las obras de Calderón, pondremos de aquí en adelante solo las páginas citadas de los dramas en cuestión.



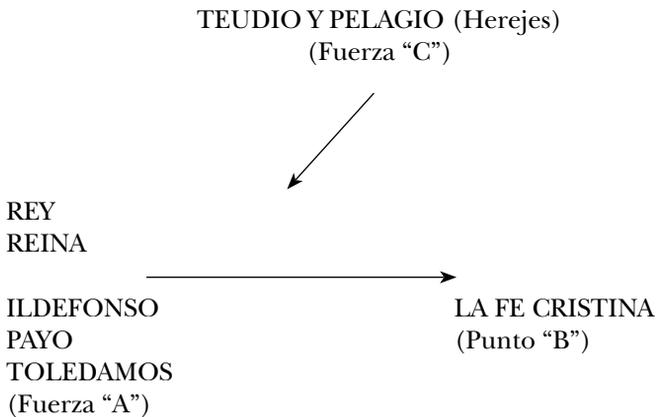
Sin embargo, como cada jornada posee cierta independencia por lo ya señalado, desarrollará en su interior sus propios conflictos constituyendo para cada acto una acción dramática diferente, pero no totalmente al margen de la mayor esquematizada. A excepción, tal vez, de la segunda jornada.

En la primera jornada, Recisundo, el rey, luego de la lucha con la fiera, vuelve a la ciudad (Toledo) para unirse a Ildefonso, quien

"... Hoy el cuello corta
de la herejía a la serpiente fiera,
cuya cabeza aborta.
Hídra arrogante que mi reino altera
Aliento que es veneno y es contagio
Con que Teudio inficionan y Pelagio" (p. 253).

Lo expuesto considerará dos conflictos:

C.1.

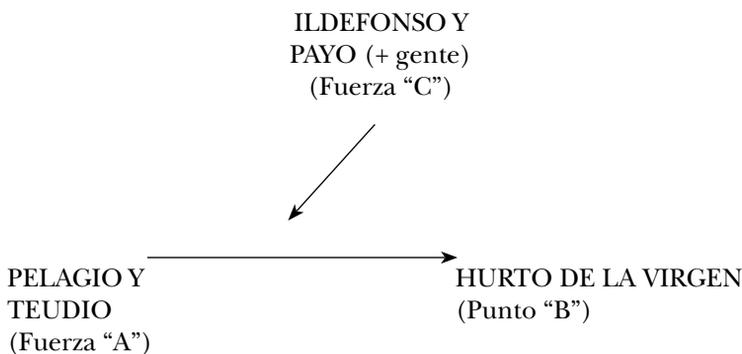


Teudio y Pelagio ponen en duda la calidad de doncella de la Virgen. De tal forma que la veneración hacia Ella del pueblo cristiano y sus máximas autoridades aparece ante los ojos de Pelagio como:

“¡Oh arrogante
furor de un pueblo ciego e ignorante” (*Íd.*).

Luego de ser expulsados y rechazados del pueblo por la cristiandad, se proponen el hurto de la Virgen, originando así el segundo conflicto, pues el desenlace del primero lo produce el vencimiento, aunque parcial, de la Fuerza “A”.

C.2 .



Hay en este conflicto una suerte de complicidad entre la F. “A” y el espectador (lector), pues nadie más sabe lo que Pelagio y Teudio se proponen. Es más, el triunfo de la F. “C” se logra inconscientemente con la presencia de Payo en la capilla y con, seguidamente, la entrada de Ildefonso, quien va a orar y es, en esa ocasión, vestido por la Virgen.

Los herejes, por su parte, cuando planean el hurto, anticipan un tanto el destino de la Virgen. Situación que se verá en la segunda jornada. Dice Pelagio:

“Y de un pensamiento a otro,
de un discurso a otro discurso,
veo que el día que venga
a verse en un pozo oscuro
esta imagen, faltará
la fé en España, y arguyo
desto que ella es solamente
de los católicos muro” (p. 259).

Es claro que Pelagio se nos presenta como un Tiresias, con la diferencia que desea precipitar ciertos hechos para hacerse actor de un destino irreversible.

Planeado y frustrado el hurto, los herejes, a pesar de haber visto el milagro de la Virgen, no descansan de su postura y blasfemia.

Hay también, detrás de esto, y muy sutilmente, un problema de honor. Teudio expresa:

“Entra en él, –a Pelagio– que si una vez
la imagen al pueblo hurto,
y llego a verla en el pozo,
nuestro honor ha de ser mucho “(p. 259)

Finalmente, desisten de su objetivo:

“Teu.– Yo sí, aunque de verlo quedo
absorto, helado y confuso.
Huyamos de aquí: que viera
En su ampara todo junto
El Cielo, y para otros guarda
Este soberano hurto” (p. 260).

La segunda jornada se distrae un tanto del esquema propuesto de la acción dramática del mundo dramático total.

El problema planteado aquí es la invasión árabe a Toledo. Consecuencialmente, el pueblo toledano no quiere perder la Virgen del Sagrario, su más preciado tesoro. Y un primer intento de esconderla es fallido, pues la Virgen quiere, según Teodosio el viejo, participar de la derrota como una toledana más. Además, son llevados por Urbano los cuerpos de Santa Leocadia, San Ildefonso y de don Eugenio hacia Oviedo. Dice Teodosio:

“En fin, al llegar aquí,
helado el pie se suspende,
inmóvil el cuerpo queda
y dar un paso no puede:
porque la Virgen divina
desamparados no quiere
dejarnos, sino quedarse
a padecer igualmente
nuestras penas; que hasta en esto
toledana se parece” (p. 265).

Estos actos enunciados son realizados por los toledanos cristianos para prever los posibles saqueos, robos y vejámenes del pueblo moro. Estos, como ignoran las riquezas espirituales de Toledo, no consideran ni perciben el movimiento al interior de los cristianos. De tal forma que el conflicto propiamente tal en esta jornada no se advierte. Tal vez lo que podría confundirse con la pugna de fuerzas contrarias, o conflicto, son ciertos “motivos”⁵ que aparecen a propósito de la invasión mora.

Los cristianos piensan defender Toledo aun sabiendo su importancia e inferioridad numérica, es decir, están dispuestos a la muerte. Pero las mujeres toledanas lideradas por doña Sancha convencen de lo contrario a Godmán y toledanos recurriendo a argumentos sustentados en principios cristianos y a valores como el *honor* y la *fama*.

Los árabes entran en Toledo y someten a los invadidos. La virgen no corre mejor suerte, pero no peor:

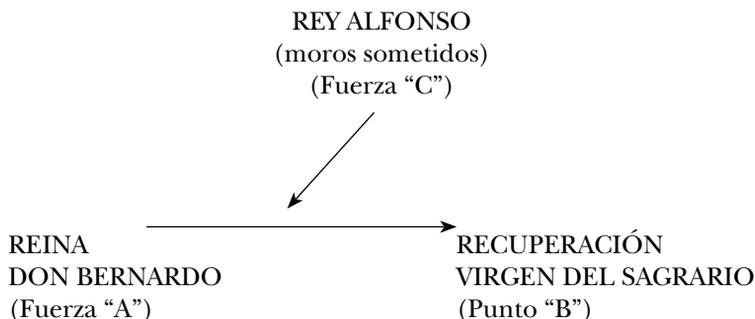
“God.– /.../
Venid, venid a mis brazos:
Ved, Virgen hermosa, ved
Que importa, que vais huyendo
de otro Faraón cruel.
Otro Nabuco ha venido,
Divina y hermosa Ester,
Y hoy Babilonia vais,
Cautiva con Israel.
Pero no, que aún más rigor
Hoy habéis de padecer,
pues cautiva a un calabozo
vais, que es nube y es cancel,
que los rayos de la luz
a la luz no deja ver.
A un pozo, Señora, vais:
¡ ved, Virgen hermosa, ved
qué hospedaje os da la tierra!” (p. 269).

En la tercera jornada, bajo el reinado de Alfonso VI, Toledo vuelve a pertenecer a los cristianos, considerando estos, según los deseos y órdenes de su rey, el respeto hacia los moros.

El rey otorga todas las atribuciones a doña Constanza, su esposa y reina, sobre Toledo. Le encarga ecuanimidad hacia los súbditos y, por sobre todo, defensa de la fe cristiana.

Se va el rey y con su partida se desencadenará el conflicto principal de esta jornada:

⁵ Kayser, Wolfgang: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1948.



El rey había concedido a los moros la mayor mezquita de Toledo para sus oraciones, respetando con esto el credo religioso de ellos.

La reina, por su parte, y atendiendo a lo dicho por el rey respecto del cuidado de la fe cristiana, propone a don Bernardo lo siguiente:

“La iglesia mayor,
que llaman mezquita.
En ella un tiempo tuvieron
una imagen que adoraban
los cristianos, y llamaban
del Sagrario: en ella vieron
humanos ojos bajar,
entre nubes y entre velos,
a la Reina de los cielos
y su retrato abrazar.
/.../
Yo, en venganza y desagravio
de la Virgen singular,
su templo he de restaurar:
que es afrenta y es agravio
que a nuestros ojos esté
en poder del moro el suelo
/.../
Esta iglesia les quitemos
a los alarbes” (p. 272).

Encontrándose el rey en un camino y deshaciendo el duelo entre Juan, el mozárabe, y don Vela –conflicto provocado por honor– llega todo ensangrentado el moro Selín. Este comunica al rey lo que está sucediendo en Toledo. El rey se indigna y declara:

“La reina, a quien reconozco
por alma del alma mía

(tanto la estimo y la adoro),
hoy, vive Dios, morirá
a mis manos. No conozco
ya sino solo a mi honor.
Dadme un caballo, vosotros,
que no ha de decir el mundo
que ha tenido más fe un moro
alarbe en guardar palabras
que un rey cristiano” (p. 275).

Don Nuño llega primero que el rey donde doña Constanza a darle el aviso de la furia de este y su intención de matarla.

La reina y don Bernardo ya se encuentran cavando en el pozo. Al recibir la noticia toma una Cruz en una mano y un puñal en la otra dispuesta a hacer frente al rey.

Llegando el rey, el enrostramiento se produce siendo el enfrentamiento frustrado por un milagro:

“Rey.– ¡Válgame Dios, qué favor,
mujer, el alma previenes!
¿De quién amparada vienes
que tu resplandor me ciega?
Un mar de fuego me anega.
¡Ay de mí! El valor perdí.
Muerto he quedado. ¡Ay de mí!” (p. 277).

La reina, muy afligida por lo ocurrido, se postra ante el rey. El rey no permite esto y pide perdón humildemente, luego dice:

“Ofendido
vine, pero yo más quiero
tu vida, que honor ni estado.
Los moros que se han quejado,
Selín, contentar espero
Con más honras que primero” (p. 278).

Justamente es Selín el que se ofrece para bajar al pozo y subir la losa con la Virgen.

Con esto, queda sellado el pacto de amistad y de paz entre moros y cristianos y restaurada la Virgen del Sagrario.

A continuación de la conversión del moro Selín, el rey lee la lámina, que en gótico carácter dice:

“Aquesta divina imagen
es la Virgen del Sagrario,

que hoy en este pozo yace,
ocultar por los cristianos y huida por los alarbes.
¡Infelice el que la esconde
y felice el que la halle!” (p. 280).

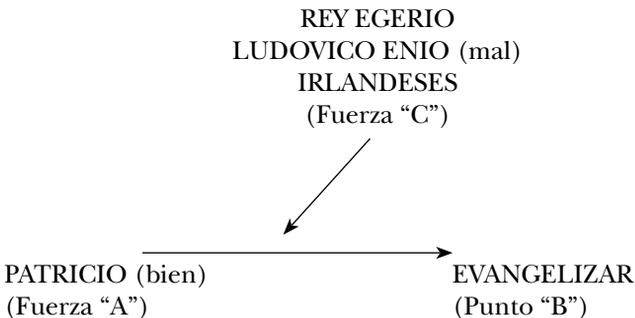
En síntesis, la construcción dramática de este drama religioso está dada sobre la base de tres objetivos fundamentales:

- a) conservación de la fe cristiana;
- b) recuperación de Toledo, y
- c) restauración de la Virgen del Sagrario.

En los objetivos b. y c., el oponente u obstáculo para la consecución de estos es el pueblo árabe; en el a., son los herejes y blasfemos no necesariamente moros.

2.2. *El purgatorio de San Patricio*

En la “Nota Preliminar” se nos señala: “La obra se desenvuelve con las características propias del barroco. Acumulación de sucesos, enfrentación de signos opuestos; acontecimientos prodigiosos, son temas vastos de la acción. El drama se construye principalmente en torno a las dos figuras más representativas de Patricio y Ludovico Enio, protagonista y antagonista, respectivamente, principio del bien y principio del mal en constante relación, ...” (p. 400). De tal forma que el esquema del conflicto se podría configurar de la siguiente manera:



La acción ligada al conflicto va a comenzar con la llegada de dos náufragos, Patricio y Ludovico, a la corte del rey Egerio en Irlanda (Hibernia).

El rey Egerio, sin credo religioso, va a compartir más con la descripción que de sí mismo hace Ludovico que con la de Patricio. Considerando a este como esclavo y a aquel como parte importante en su corte:

“Rey.– Ludovico, aunque hayas sido
cristiano, a quien aborrezco
con tantas veras, estimo
tanto tu valor, que quiero
que en ti y Patricio se vea
mi poder a un mismo tiempo,
pues como levanto, humillo,
y como castigo, premio.
Y así, a ti te doy los brazos,
Para levantarte en ellos
A mi privanza, y a ti
Te arrojo a mis plantas puesto,
/.../ (A Patricio)
Vive, pues; pero de suerte
Pobre, abatido y sujeto,
Que has de servir en el campo
Como inútil; ...” (pp. 410-11).

Echada ya la suerte de ambos por el rey, Patricio dice:

“Ludovico, cuando humilde
en tierra estoy, y te veo
en la cumbre levantado,
mayor lástima te tengo
que envidia. Cristiano eres,
aprovéchate de serlo.
Lud.– Déjame gozar, Patricio,
De los aplausos primeros
Que me ofrece la fortuna” (p. 411).

Ludovico viviendo en la corte, enamorará a Polonia, hija del rey Egerio y prometida de Filipo, de quien había sido esclavo antes de llegar a la corte. Posteriormente la burlará y le dará muerte a cuchilladas.

Mientras tanto, Patricio esclavo y “custodiado” por Paulín, por encargo del Viejo (villano), es interpelado por un ángel que trae un mensaje. La carta dice:

“Patricio, Patricio, ven,
sácanos de la esclavitud” (p. 414).

Luego el ángel le aclara:

“Pues no esperes
tanto a redimir tu afán.
Esta es la gente de Irlanda,
que ya de tu boca espera
la doctrina verdadera.
Sol de esclavitud; que manda
Dios que prediques la fe
que tanto ensalzar deseas;” (*Íd.*)

Patricio es llevado por el ángel para ser instruido y “de monje toma el hábito”.

Su regreso a Irlanda es oportuno. El rey acaba de saber la muerte de Polonia de manos de Ludovico:

“Rey.— ¿Qué mano airada y violenta
levantó sangriento acero
contra divinas bellezas?
Acabe el dolor mi vida.
Pat.— ¡Ay de ti, mísera Hibernial,
¡ay de ti, pueblo infelice
si con lágrimas no riegas
la tierra, y de noche y días,
llorando ablandas las puertas
del cielo, que con candados
las tuvo tu inobediencia.
¡Ay de ti, pueblo infelice!
¡Ay de ti, mísera Hibernia! (p. 420)

Luego, Patricio devuelve la vida a Polonia que yacía muerta, como muestra al rey de la verdad que predica. Todos creen. El rey tiene sus dudas. Dudas que tal vez aclarara al introducirse en la cueva: el Purgatorio del que no regresa.

Esto trae como consecuencia que Lesbia, su otra hija, herede el trono. Polonia viva en el monte cerca de la cueva.

Ya en la jornada tercera, y harto de todos sus males, Ludovico hará su entrada al Purgatorio para, finalmente, salir redimido.

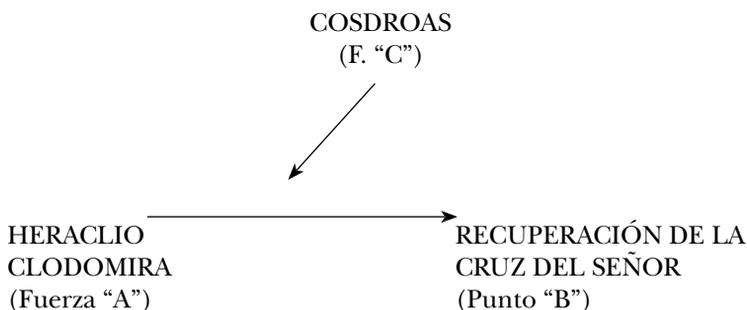
La Fuerza “A” del conflicto cumple así su objetivo evangelizando y convirtiendo al cristianismo al pueblo de Hibernia y arrepintiéndolo a Ludovico Enio, testimonio del mal y del bien.

2.3. La Exaltación de la Cruz

Este drama, también religioso como los anteriores, se desarrolla sobre la base de una temática central, cual es la de recuperar la Cruz del Señor sustraída por el rey persa Cósdroas en la invasión a Jerusalén.

Heraclio, emperador de Constantinopla, con la ayuda de Dios y a la astucia de Clodomira, reina de Gaza, logrará cumplir con su objetivo.

La acción dramática entonces se apoyará en el siguiente esquema conflictivo:



Bajo esta temática central subyacen dos más: la pugna entre Síroes y Menardes y la conversión de Anastasio.

Cósdroas, habiendo ya entrado en Jerusalén y tomado posesión de ella, dice:

“Ea, valientes soldados,
Hoy el día ha de ser nuestro,
y en fe de vuestro valor
mi nombre vivirá eterno.
/.../
Ya la gran Jerusalén,
que pudo llamarse un tiempo
emperatriz de las gentes,
esclava está en cautiverio.
Ya postrada, ya rendida,
a voces clama, pidiendo
misericordia ...” (p. 927).

Y luego de la intervención del patriarca Zacarías, que le avisa acerca de la importancia del templo, Cósdroas decide:

“ Al oírlo, tiemblo,
/.../
Pues esa cruz, que es su imagen,
será mi mayor trofeo:
A Babilonia cautiva
la he de llevar, donde tengo
de ofrecérsela a mis dioses...” (p. 928).

Junto con la Cruz, el rey lleva cautivo a Zacarías, al que entregará como esclavo al mago Anastasio. Mediante este y su magia, Síroes y Menardes, los príncipes, habían visto las escenas mencionadas (v. *supra*) junto con los espectadores del drama teatral calderoniano.

Clodomira, reina del antiguo reino de Gaza hoy ruina por estar sometida y ser tributaria de Cósdroas, avisa a Heraclio, el emperador de Constantinopla, que “la Cruz de Cristo a Persia va cautiva” (p. 931).

Heraclio luego se pone en marcha pidiendo antes perdón por el ocio que los tuvo, dice:

“...negras sean
en sentimiento tan justo,
banderas, plumas y bandas;
que a tan sacrílego hurto
es bien que la Cristiandad
se vista de negros lutos.
Y yo he de ser el primero
que embrazado el frente escudo,
que el templado arnés trezado
y el limpio acero desnudo,
en la campaña resista...” (p. 932).

Heraclio ataca y sus huestes deben retirarse. El ejército de Cósdroas es más fuerte. Capturan a Clodomira.

El segundo intento es afianzado por la intervención divina. Se retiran las fuerzas de Cósdroas.

El tercer intento es el vencimiento total gracias a la astucia e ingenio de Clodomira, que estando cautiva se apoya en la situación de Síroes, hijo del rey, que ha sido ofendido, desheredado de sus bienes y del trono por una traición de su hermano Menardes. Su padre lo considera cobarde y otorga la corona a este último. Clodomira conciente de esto, junto con Síroes idean un plan y lo llevan a cabo.

Heraclio vence a Cósdroas y es recobrada la Cruz del Señor y devuelta a Jerusalén.

Anastasio es, de todas formas, recluido por Síroes, que le había dado la libertad, por su conversión al cristianismo.

Síroes dirige a los persas. Cósdroas y Menardes son tomados prisioneros y Zacarías, el patriarca, devuelto a su iglesia.

Estos tres dramas calderonianos responden a lo que Francisco Ruiz Ramón⁶ llama los dramas católicos, donde se plantea "...el problema o, mejor, misterio –pues como misterio y no como problema es sentido por todos nuestros dramaturgos barrocos– de la salvación eterna. Misterio a cuya esencia va ligada la problemática de la libertad y de la verdad" (p. 303).

3. Relaciones individuales

La casuística del amor y el problema del honor y los celos en *El Purgatorio de San Patricio*.

Si bien es cierto que las comedias calderonianas en cuestión no tienen como tema central el Amor, como en Lope, no están del todo exentas del problemas.

La obra que dedica mayor tiempo al tratamiento de los conflictos amorosos es la que a su vez posee la tónica más religiosa, ofreciendo así un severo contraste entre uno y otro tema. Frente a la santidad de Patricio, surge la profanidad y maldad de Ludovico Enio, quien logra al final purgar sus pecados mediante su viaje y retorno al Purgatorio.

Dos son los conflictos amorosos. Uno subordinado al otro respetando la ley de subordinación tan propia del barroco, es decir, aquella "que consiste, como se sabe, en que las figuras secundarias aparecen dependiendo de las principales".⁷ Sin embargo, en esta casuística amorosa hay un personaje que trasgrede el "triángulo amoroso" (Kayser) pasando de un esquema conflictivo al otro y de un estrato social determinado al inferior. Veamos:

Dos son los personajes nobles: Polonia, hija del rey Egerio y Filipo, señor de la corte del rey.

Ludovico tiene un origen incierto. El mismo dice:

"Mi padre, por ciertas cosas
que callo por su respeto,
de Irlanda fue desterrado" (p. 408).

El rey lo recibe en la corte y lo hace partícipe de esa vida a pesar de:

"No te contaré piedades
ni maravillas del Cielo

⁶ *En Historia del teatro Español desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid, Alianza Edit., S.A. 1967.

⁷ Haverbeck, Erwin: *El tema mitológico en el teatro de Calderón*. U.A.CH., Valdivia, 1975, p. 54.

obradas por mí; delitos,
hurtos, muertes, sacrilegios,
traiciones, alevosías
te contaré;...” (Íd.)

De tal forma que goza de ciertos privilegios y de la hospitalidad real.

En estas circunstancias, y haciéndose valer más que Filipo, noble por “Naturaleza” y pretendiente de Polonia, declara su amor muy solapadamente argumentando que más vale el honor y la nobleza *adquirida* que la heredada:

“... que Filipo
es mucho mayor que yo
en la nobleza de aquí
le dio la Naturaleza:
mas no en aquella nobleza
que ha merecido por sí.
Yo sí Polonia, yo sí,
que por mí mismo he ganado
más honor que él ha heredado” (p. 415).

Con esto, hay dos elementos importantes:

- a) la idea cervantina (*Quijote*) de que cada uno es hijo de sus obras;
- b) con este honor y nobleza adquiridas se puede pretender el amor de una noble por Naturaleza.

Dicho aquello Ludovico, Polonia responde:

“Ludovico, tu valor,
o heredado o adquirido,
en mi pecho ha introducido
una osadía, un temor,
un no sé si diga amor,
porque me causa vergüenza,
cuando mi pecho comienza
a sentir y padecer,
que me rinda su poder
ni que su deidad me venza.
Solo digo que ya fuera
Tu esperanza posesión,
Si la fiera condición
de mi padre no temiera.
Más sirve, aguarda y espera” (p. 415).

Solo el *valor* de Ludovico ha penetrado el dado o adquirido. Ahora solo resta el consentimiento del padre. Pero, dice Ludovico:

“¿ Quién fía que serás
mía?

Pol.– Esta mano (*Íd.*)

Esta situación es presenciada por Filippo, el antiguo pretendiente que ha llegado de improvisa a la corte después de un tiempo de ausencia. Filippo dice, haciendo hincapié en la condición social de Ludovico:

“¿ La mano das
a un advenedizo? (¡ay triste!)
Y tú, que al sol te atreviste,
para que la pompa pierdas,
¿por qué, por qué no te acuerdas
de cuando mi esclavo fuiste
para no atreverte así
a mi gusto?

Lud.– Porque hoy
Me atrevo por lo que soy,
cuando no por lo que fui,
Esclavo tuyo me vi,
Es verdad; que no hay quien pueda
vencer la inconstante rueda;
pero ya tengo valor
para que iguale tu honor,
si no para que te exceda.
Fil.– ¿Cómo excederme, atrevido,
Infame ...? (*Íd.*)

La discusión continúa. Filippo da un bofetón a Ludovico. Este saca la espada y comienza la lucha que es sofocada por la presencia del rey y soldados que, obviamente, se ponen de parte de Filippo. Es prendido por soldados. Ludovico se desprende y acuchilla a todos menos al rey. Es nuevamente hecho preso por un capitán y soldados y lo entregan al rey.

Posteriormente se escapa gracias a Polonia que soborna a los guardias. Huye con ella y se vale de las joyas que esta porta. Pronto le estorba la mujer y le da muerte.

La muerte de Polonia provocará el desenlace del triángulo amoroso. Filippo casa con Lesbia, la hermana de la extinta y heredera del trono de Egerio.

Patricio resucitará a Polonia, la que llevará una vida santificada cerca del Purgatorio.

Con anterioridad a este esquema conflictivo, la llegada de Filippo a Hibernia, después de largo tiempo fuera de ella, lo hace descansar de su naufragio la hospitalidad de un matrimonio de villanos: Locía y Paulín, produciéndose otro triángulo amoroso que, aunque es compartido también por Filippo, no incide en el ya expuesto, es decir, son independientes aun la transgresión de Filippo de un esquema a otro (hipotaxis).

Lo novedoso de este triángulo, además de plantear el problema del *honor conyugal* de Locía y Paulín, es la relación *criada-señor*. Como esta relación posee un espectro de comicidad,⁸ el desenlace no es trágico. Ni siquiera trae implicancias:

“Loc.– Perdonad si no he sabido
serviros y regalaros.

Fil.– Más tengo que perdonaros
de lo que os ha parecido,
pues cuando os llego a mirar,
entre un pesar y placer,
os tengo que agradecer,
y os tengo que perdonar:
que agradecer la acogida,
que perdonar un mal fuerte;
pues me habéis dado la muerte
y me habéis dado la vida.

Loc.– A tan discretas razones
ruda e ignorante soy;
y así los brazos os doy,
por quitarme de cuestiones.
Ellos sabrán responder,
callando, por mi deseo.
(se abrazan)” (p. 411)

Paulín, el esposo, presencia esta escena. No atina qué hacer. Piensa en matarlos, pero le teme a Locía. Se calma y cree que es mejor callar cuando ve dar a Filippo una sortija a Locía. Nuevamente se abrazan y Paulín reacciona diciendo que Locía es su mujer. Filippo prefiere retirarse quedando de volver.

La discusión que sostiene el matrimonio trata de establecer el castigo que merecería Locía por su “adulterio”. Mas, Locía convence a Paulín que crea lo que ella le dice y no lo que este vea. Toda esta polémica es sofocada cuando vuelve Filippo y es reconocido por Leogario como “señor”. Ante

⁸ Muchos de los elementos que deberían señalarse en esta sección están desarrollados (v. *infra*) en la “Comicidad” (Punto 5.1. del trabajo).

este título nobiliario, Paulín no hace más que pedir perdón y ofrecer su casa, mujer y todo para que este se sirva cuando quiera.

Locía se ha visto impulsada y va a seguir en sus “lances amorosos” por los celos de Paulín:

“Loc.– Sos un villano,
y en queriéndome celar
me tendo de enamorar
de todo el género humano” (p. 413).

Felipo, noble no cristiano, no será castigado por su transgresión social-amoroso ni por el “abuso” de poder.

Paulín, por su condición social, estará preparado para recibir todas las afrentas a su “honor conyugal”.

4. Relaciones políticas

Las consideraciones a utilizar para la categorización del rey y su relación con los vasallos serán las señaladas por el prof. Dr. Erwin Haverbeck⁹.

También utilizaremos lo expresado por Francisco Ruiz Ramón,¹⁰ (cuyos planteamientos son coincidentes).

4.1. *En Origen, Pérdida ...*, en la primera jornada, el rey Recisundo nos demuestra su valentía en la lucha con la Fiera. Valentía que su mismo contendor reconoce y él corrobora:

“Fiera.– Valiente eres.
Rey.– Un Rey siempre lo ha sido” (p. 252).

Sin embargo, terminada la lucha, el rey muestra un rasgo de humanidad, único elemento digno de vencerlo: llora. Pero este llanto es por lo que el pueblo español podría sufrir si algún rey descendiente abriera la cueva por curiosidad. Sus vasallos lo sorprenden:

“Alarico.– Señor, damos tus pies. Pero
¿qué es esto? ¿Tú lloras?
/.../
Rey.– Una melancolía me ha vencido” (p. 253).

⁹ Apuntes del curso “Problemas de la Dramaturgia Hispánica”. Curso de postgrado del programa de Magíster en Filología Hispánica. Primer semestre. 1983. Valdivia, U.A.CH.

¹⁰ Ruiz, Ramón: *op. cit.*, pp. 164-174

Recisundo se nos presenta respetuoso de la autoridad eclesiástica: de Ildefonso. Defensor de la fe cristiana. Ayuda a Ildefonso a arremeter contra los herejes y blasfemos Pelagio y Teudio. Es un rey respetado por sus súbditos.

Cuando Payo, el gracioso, tiene intención de matar al blasfemo Pelagio, el Toledano I, le dice:

“Déjale, porque sale el Rey” (p. 254).

Los vasallos no se dan licencia sin autorización del rey. Menos en su presencia.

Al respecto aludido, del rey hacia la autoridad eclesiástica, se une la afectuosidad y cariño, lo que demuestra que la Iglesia camina al unísono con la monarquía:

“Rey.– ¡Oh, tú, divino Atlante,
del cielo de la Iglesia militante,
en cuyos fuertes hombros
el peso de fatigas y asombros,
con que el hereje intenta
perturbar nuestra fe, firme se asienta!

Dame, dame los brazos,
Si merecen los míos tales lazos” (p. 254).

El poder monárquico, eso sí, es humilde ante la omnipotencia divina. La reina dice:

“..., hallando en vos presido
contra ese vil discípulo de Helvidio
merece que por fin de glorias tantas
Reinas gordas se ongan a sus plantas
Sombras de aquella Reina soberana” (*Íd.*).

Más aún humildad y supeditación es también de la monarquía hacia la autoridad máxima de la Iglesia católica:

“Rey.– Yo escribiré con el fervor que pueda
porque el Papa esta fiesta me conceda” (p. 254).

Esta supeditación también tiene un carácter gnoseológico. La reina pregunta a Ildefonso acerca del origen de la Virgen del Sagrario:

“Reina.– Ildefonso, hoy es día
de vencer ignorancias: a una mía

me responded. /.../
¿Qué origen esta santa imagen tiene? (*Íd.*)

El rey es tolerante y *se une* a sus vasallos *mediante la fe cristiana*. Esto lo demuestra la estúpida y graciosa intervención de Payo luego de la extensa exposición de Ildefonso acerca del origen de la Virgen.

Payo recalca que este punto ha sido ignorado por el rey. El rey contesta afirmativamente. Luego dice que él también lo ignora. Esto motiva al rey a preguntarle quién es. Después que este contesta cómicamente, el rey responde: “Decís bien”! (Cf. p. 257).

Las escenas restantes afirman una vez más en esta primera jornada la profunda creencia y religiosidad de los monarcas en asuntos de la fe cristiana.

La segunda jornada, independiente a la primera temporal y actancialmente, nos muestra a dos altos representantes de cada bando: Tarif, jefe moro, y Godmán, alcaide y jefe cristiano.

Estos personajes no son reyes, pero su linaje se asemeja a lo que Ruiz Ramón¹¹ llama “poderoso”, que puede ser príncipe, duque, marqués, capitán o maestre, es decir, nobles que no son propiamente reyes. No obstante, Ruiz R. da algunas características para el “poderoso” cuya variabilidad es cierta de comedia a comedia.

Los “poderosos” de esta segunda jornada muy poco tienen que ver con la figura negativa que pinta de ellos a veces dicho (estudioso).

Tarif, por ejemplo, el jefe moro, se describe a sí mismo como victorioso, valeroso, no conocedor del miedo, un vencedor en todas las lides. Sin embargo, Godmán, el alcaide toledano, tiene otra visión de él. Dirigiéndose a Tarif le dice:

“Escucha, Aben Tarif, hijo arrogante
del sol, cuya soberbia, cuyo nombre
en la tostada zona de Levante
nació de alguna fiera, porque asombre
ver la Naturaleza, que incostante
quiso hacer una fiera y hizo un hombre” (p. 262).

Godmán lo ve con pocos rasgos de humanidad en una primera instancia; más adelante verá que algo más puede conseguir de él.

En realidad, y esto es preciso apuntarlo, aunque solo se menciona en el texto, que la suerte de Toledo está dada de antemano. La situación que viven y sufren los toledanos a raíz de la invasión mora, tiene su génesis en

¹¹ Ruiz, Ramón, *op. cit.*, p. 168.

la intrepidez del rey Rodrigo, antecesor del “Virrey, Alcaide y Teniente” Godmán (Cf., p. 263), y en la ofensa que provocó a Florinda, según Tarif,

“...a quien Cava ha llamado el africano;
porque ofendida de la rigurosa
fuerza del Rey, a tanto honor tirano,
hizo que don Julián favor pidiese
al Miramolín, y él se le diese” (p. 262)

De tal manera que, por lo menos por referencias, conocemos a un rey que ha roto la infalibilidad y se ha dejado arrastrar por el amor. Y por otra parte:

“Rodrigo, vuestro Rey, aquel valiente
godo, que sin primero ni seguido,
los candados abrió intrépidamente,
a la cueva fatal de Recisundo,
donde vio los prodigios claramente,
que en diluvios de sangre llora el mundo” (*Íd.*)
es culpable de las desgracias de su pueblo¹².

Como decíamos, el sino es ya difícil de evitar. Los toledanos, representados por Godmán no tienen otra posibilidad que la muerte, pues el honor no les va a permitir la rendición, aunque en número y en fuerza bélica son inferiores:

“God.– Por animarte, asegurarte puedo
que Miramolín no es Rey de España
hasta que llegue a serlo de Toledo.
Tar.– Pues ¿qué esperanza vuestro orgullo engaña?
God.– No reconocer lo que es miedo.
Tar.– ¿Y no hay partido?
God.– Sí.
Tar.– ¿Cuál es?
God.– La muerte” (p. 263).

De ambos dirigentes surge el orgullo y el valor. Uno no trepidando en someter al otro y este último dispuesto a morir por el honor.

¹² En realidad que es curioso este recuerdo. Es difícil precisar si Calderón permitió esta referencia a modo de escarmiento o para contrastar las debilidades de Dn. Rodrigo con lo que acontecerá con el rey Alfonso VI en la 3ª Jornada (v. *infra*).

Inmediatamente posterior al hecho citado ocurre una franca comunicación y férrea *vinculación mediante la fe* entre el pueblo y la nobleza representada por el virrey Godmán.

Doña Sancha, en representación de las mujeres toledanas, llamará a la cordura a aquella disposición suicida de Godmán y toledanos¹³.

De los aspectos relevantes de su discurso, transcribiremos aquél que hace referencia al catolicismo y al honor, y luego, los dos argumentos que hacen recapitular a Godmán las decisiones tomadas:

“– y no es católico quien,
porque quiere morir, muere.
Determinarse a morir
Es valor, mas no es prudente,
Y en esta parte el honor
Ni os perdona ni os absuelve.
¿Qué honor será, con morir.
Dejar tan infamemente.
(¡qué gran desdicha!) en poder
del moro vuestras mujeres?
/.../
que por defender el vuestro,
cobardes y descortesos,
perdéis el nuestro, que es
perder vuestro honor dos veces” (p. 264).

Luego expone su primer argumento:

“Si al moro le entregáis hoy
la ciudad y los haberes
no le entregáis el honor
que son los mejores bienes.
/.../
Con esto la religión
Durará en nosotros siempre”.
El segundo:

“Morir hoy por no mirarse
en cautiverio, parece
que es faltarnos el valor,
coléricos e impacientes.
Para sufrir las desdichas.

¹³ En esta obra y en las obras en cuestión, veremos que la mujer desempeña un papel importantísimo en las decisiones reales. En su oportunidad desarrollaremos este aspecto.

¡Ea, cristianos valientes!
¡Ea, fuertes toledanos!” (*Íd.*).

Pregunta Godmán:

“¿Si los alarbes no quieren
dejarnos en nuestra ley?
Doña Sancha.— Entonces será la muerte
Más dichosa, pues será
Por la fe, que ha de estar siempre
En nuestros pechos, que es alma
de la toledana gente” (*Íd.*).

Luego Godmán se dispone a hacer la proposición sugerida briosamente por doña Sancha.

Godmán, por tanto, en esta situación y circunstancia se nos presentará democrático y abierto al diálogo. Es más, también es receptor de un sector del pueblo que comúnmente, en otras comedias¹⁴, no tiene la relevancia ni la atención prestada aquí.

Las relaciones entre los “altos mandos”, Tarif y Godmán, en los momentos más álgidos de la situación política, se debaten entre la diplomacia y el honor y orgullo de cada bando.

Godmán se enfrenta amablemente:

“Aben Tarif dichoso,
Hermosa Luna, Muza valeroso,
salud os den los cielos soberanos,
Tar.— Salud tengáis también, godos cristianos” (p. 267)

Poco a poco los ánimos se van alterando cuando Tarif considera que Godmán no merece asiento, que debe hablar de pie, Godmán aduce que su propio rey se lo habría ofrecido. Tarif decide:

“Traed aquí más almohadas. En mi estrado
te asienta, ilustre godo;
que si tu mismo Rey te diera asiento
como él honrarte intento
por parecer desde hoy tu Rey en todo;” (p. 267).

Se deduce de la actitud de Tarif cierta duda respecto del estatus de Godmán, es decir, a los privilegios que este gozaba con su rey Rodrigo. De

¹⁴ Véase: E. Haverbeck: *El tema mitológico ...* (p. 40).

tal forma que, percatándose de la circunstancia social y real de Godmán, decide darle asiento en sus almohadas.

Debemos hacer notar, sin embargo, que su primer intento, su llamado con el “¡Hola!” para traer los asientos, es interpretado por Muza y Luna como un signo de violencia, hasta tal punto que creen que en ese momento Tarif ha decidido la muerte de Godmán. Luego lo calman, equivocadamente.

Esto nos demuestra el alto poder de Tarif y su espíritu violento reconocido. No obstante, el poder también que ejercen las mujeres en sus decisiones.

En la tercera jornada, el rey Alfonso VI deja el poder total a la reina Constanza, su esposa, sobre Toledo.

Antes de irse, promete a los moros la mejor mezquita de Toledo y la libertad.

Con esto, Alfonso VI se reconoce humano, cristiano, pluralista en el sentido religioso y racial, pues acepta al moro con su credo que no es precisamente el suyo. Es valiente y arrojado. Su fe y su cristiano obrar lo asemejan a Jesucristo, lo que promete, lo cumple, y cuando no, ocurre lo que en esta comedia. A Selín, el moro, le dice:

“Selín, de los reyes fue
ley la palabra; así hoy la que a los moros les doy,
firmemente cumpliré.
Así lo juro, y la mano
Puesta en la espada otra vez,
Hago al mismo Cielo juez” (p. 271)

Doña Constanza, la reina, había oído decir que, precisamente, la mezquita entregada a los moros por Alfonso VI contenía en su interior y bajo la tierra (en el pozo) la Virgen que otrora había sido enterrada por los toledanos como manera de protegerla de los, en ese entonces, invasores moros. La reina se confidencia con don Bernardo (v. *supra*, p. 10). La idea propuesta y su seguida decisión es apoyada por don Bernardo y ejecutada.

El rey cuando sabe descarga su “absoluta” ira:

“De enojo
Voy rabiando, y ¡vive Dios!
Que hoy tengo de ser asombro
Del mundo. ¿Traición en mí?
Ni un átomo, un rasgo solo
Ha de quedar de sospecha.
Por la boca y por los ojos
Volcán soy, llamas escupo,
Hídra soy, veneno arrojó” (p. 275).

Sin duda que esta ira, nadie, absolutamente nadie, podrá detener los hechos que precipitará. Pues ningún vasallo, noble ni criado, podrá inmiscuirse en tal decisión ... solo Dios. Y así ocurre: en un real enfrentamiento solo el poder que está por sobre el poder monárquico interviene y resuelve.

Las decisiones acerca de la tierra y las cosas de los hombres las toma el rey; las de la monarquía, Dios.

Para el primer tipo de decisiones, vemos cómo el rey Alfonso resuelve el duelo al que hiciéramos alusión (v. supra). Juan y don Vela, mozárabe y asturiano, respectivamente, riñen por un asunto de honor que se desprende de sus respectivas condiciones raciales. El rey resuelve después que Juan vence a don Vela sin este haberse rendido. Les dice:

“Ya sois amigos los dos;
y aunque ahora falta mi enojo
en albricias del suceso,
vuestro delito persono.
Mozárabes y asturianos
Con estas paces conformo” (p. 274).

El problema se soluciona mostrándonos del rey su piedad. Benevolencia y pluralismo racial y religioso.

4.2. En *El Purgatorio de San Patricio*, el rey Egerio se presenta ante los náufragos Patricio y Ludovico como:

“... El traje
más que de rey, de bárbaro salvaje
traigo; porque quisiera
fuera así parecer, pues que soy fiera
a dios ninguno adoro,
que aun sus nombres ignoro,
mi aquí los adoramos ni tememos,
que el morir y el nacer solo creemos” (p. 406).

Este rey, nos dice la “Nota Premiminar”,

“... es el prototipo de las fuerzas naturales en donde no existe nada más que barbarie e impulso. No presta atención a credo alguno” (p. 400). Aun así, el rey muestra rasgos humanitarios, en el sentido de todo lo piadoso que puede “ser” un ser instintivo e impulsivo: perdona la vida de ambos. Al más creyente lo hace esclavo (Patricio). Al “cristiano por creencia pero homicida por condición” (Ludovico) le alza los brazos.

Por Filipo reconocemos en la personalidad del rey su ambición y drasticidad con sus súbditos. Dice Filipo, cuando es encontrado por Leogario en la cabaña de los villanos Paulín y Locía:

“Y fuera desto, también
el temer la condición
del Rey; porque su ambición
¿a quién se mide o a quién
con agrados escuchó
tragedias de la fortuna?” (p. 413).

El rey no perdona ligeramente los tropiezos que pueda brindar la suerte de sus súbditos. No obstante, recibe a Filipo, porque “de tu muerte/ está tan triste...”, dice Leogario.

Por sus hijas, sin embargo, siente gran cariño. Son las únicas que se pueden inmiscuir en sus asuntos (cf., p. 408).

La muerte de Polonia de manos de Ludovico Enio transforma al rey severo y bárbaro en un solo lamento:

“¡ Ay Filipo, escucha, espera!
Que no hay en mí sufrimiento
con que resistirse puedan
tantos géneros de agravios,
tantos linajes de penas,
tantos modos de desdichas.
¡Ay hija infeliz! ¡Ay bella
prenda, por mí mal hallada” (p. 420).

Sin embargo, toda esta desdicha transformada por Patricio en Felicidad mediante el milagro de volverla a la vida, para el rey no es más que “¡Gran encanto; Gran hechizo!”. Hasta que entra en el Purgatorio y no retorna jamás. Su hija Lesbia le sucederá en el poder ya hecha cristiana. La misma conversión goza Polonia.

4.3. Cósdroas, en *La Exaltación de la Cruz*, es el rey de Persia. No es cristiano. Posee dos hijos: los príncipes Siroes, el mayor, y Menardes.

Cósdroas confunde el comportamiento de Siroes, que es más reflexivo que su hermano, tildándolo de cobarde. Elemento este imperdonable para el rey, cuyos valores giran en torno al belicismo. Esto hace que, injustamente, Cósdroas entregue su corona a Menardes quien, ambiciosamente, adula continuamente a su padre y corrobora la idea que este tiene de su hermano mayor.

El rey, a pesar de lo *injusto* y *falible*, es valiente. Lucha junto con sus soldados en la invasión a Jerusalén, comunicándole así su valor. Su poder

es omnímodo. Nadie se atreve a criticarlo, salvo el hijo desheredado. Sin embargo, su poder se va a ver desestabilizado cuando saquee Jesuralén y robe el tesoro máspreciado: la Cruz del Señor.

Clodomira, reina de Gaza, cristiana, avisa a Heraclio, emperador de Constantinopla, cristiano, del sometimiento suyo, de Jerusalén y del robo de aquel Tesoro.

Heraclio, absorto a causa de lo oído y no encontrando a quién culpar, *se vence a sí mismo* renunciando a su estado de encantamiento: su amor por Eudocia, para salir a luchar y recobrar el objeto símbolo de la cristiandad. Dice Heraclio:

“Pero aunque conozco tarde
el yerro en que amor me puso,
presto he de enmendarle. Salga
del lugar donde le tuvo
mal entretenido el ocio,
mal aconsejado el gusto,
salga Eudocia de mi pecho,
y este hermoso objeto suyo,
/.../
desperdiado del aire,
vuele en átomos menudos” (p. 932).

Ya en la guerra, su valor y osadía se comunicará a todos (cf., p. 951). Vencen gracias a la intervención divina y a Clodomira y Síroes: astucia y venganza, respectivamente.

5. Relaciones sociales

5.1. En *La Exaltación de la Cruz*, Calderón pone en boca de un personaje no cristiano el “donaire”: Morlaco, villano de Persia y criado de Anastasio, el mago o el hombre de “ciencia” de Cósdroas, rey de Persia.

Morlaco se nos presenta mediante una comicidad lingüística. Conversa con Anastasio cuando este se lamenta del fracaso de su ciencia, pues la visión mágica de los príncipes se ve interrumpida. Dice:

“Anas.– ¡Ay Morlaco, que estoy muerto!
Mor.– ¡Ay, que no estás sino vivo,
Más que un capitán con sueldo!
Anas.– Todas mis ciencias son vanas.
Mor.– Pues no las vendas a peso” (p. 929).

Fundamentalmente este gracioso, además de serlo, asume las características de un pícaro, pues en el momento de la llegada triunfante del rey desde Jerusalén, tanto Anastasio como Morlaco se visten de soldados. El primero para

“Aunque yo no lo soy, sé
que el día que de soldado
se viste el Rey, no están bien
de otra suerte sus vasallos” (p. 933);

el segundo,

“¿No es
mejor llegar ahora? Pues
entre tanta confusión,
podremos dar a entender
que en la guerra hemos estado
y fuertemente peleado,
como lo suelen hacer
otros, que en la corte están
vestiditos de color;
y no se sabe, señor,
ni cuándo vienen ni van” (p. 932).

Este ánimo de engañar o burlar a los demás aparece en esta obra con bastante frecuencia. Sin duda que estos elementos acrecientan el espíritu degradado que Calderón pone en este gracioso, pues, junto con esto, surge la propensión a imitar a la gente de corte, emergiendo así el arribismo cuyo resorte no es otro que no titubear en la elección de los medios para ascender socialmente:

“como lo suelen hacer
otros, que en la corte están
vestiditos de color;” (*Íd.*)

Zacarías, patriarca de Jerusalén y prisionero de Cósdroas, es entregado a Anastasio como su esclavo. No obstante, Anastasio mantiene una relación horizontal y armoniosa con Zacarías, a pesar de sus discusiones acerca de “ciencia” (teología). Pero Morlaco, siendo criado de Anastasio, hace valer su “rango” y maltrata el prisionero cristiano en ausencia de su amo:

“Zac.– No me maltrates, amigo.
Ten lástima, ten clemencia,
Si no por mi dignidad,
Por mis canas.

Mor.– Trabaje, cuerpo de Apolo,
como nosotros; y no quiera,
en fe de que con mi amo
tiene pláticas diversas
allá de unas teologías
que nadie hay que las entienda,
ser privilegiado” (p. 936).

Luego lo envía a sacar agua con un cubo. Lo sorprende Anastasio y se indigna, pues su orden era que lo dejaran al arbitrio de la rueda de la fortuna. Sin embargo, Morlaco miente:

“Mor.– Lo mismo de decía yo,
no permitiendo que fuera
por el agua; pero tanto
de ser tu esclavo se aprecia,
que no quiere estar ocioso.
Diga él si no es verdad esta” (p. 936).

Podríamos aquí hablar ya de una comicidad de situación, si se aceptara esto como rasgo cómico, pues el *cinismo* del criado cristalizado en la mentira no es ni siquiera creíble por su amo, quien, a continuación, lo amenaza de muerte si no respeta a Zacarías como a él mismo; esto provoca una comicidad verbal manifestada por Morlaco:

“Digo, señor, que si en esto
consiste que gusto tengas,
le trataré desde aquí
como a tu persona mesma.
Verbigracia: pues, señor,
tú mismo asimismo intentas
lo mismo hacer que yo, estando
yo mismo aquí mismo, suelta
el mismo cubo, y yo mismo
iré ...”, etc. (p. 936).

La reiteración del adjetivo ‘mismo’ adicional al pronombre, o al adverbio, o ya como forma adverbial ‘asimismo’, provoca el “donaire” que relaja y diluye el cinismo ya caracterizado como comicidad situacional, dejando nula la confusión provocada, mas no así la personalidad de Morlaco.

Con anterioridad a los acontecimientos mencionados, en el momento que Zacarías pasa a ser esclavo de Anastasio por orden del rey, los comentarios de Morlaco pasan completamente inadvertidos corroborándose así el nulo poder de este gracioso:

“Zac.– No que tomando
nuestra carne, fue hombre y Dios.
Anas.– Ni lo entiendo ni lo alcanzo.
Mor.– Varias ciencias he estudiado
Varios...” (p. 935)¹⁵.

Este mismo casi desapercibimiento hace que Morlaco se esfuerce por sobresalir.

En otra de sus intervenciones, este se baraja entre la sinvergüenzura y la honestidad desleal. Cuando ve acercarse a Zacarías avisa de su aproximación y motiva a Anastasio a preguntar quién, respondiendo:

“Mor.– La misma persona,
que en oyendo que vencía
Cósdroas, tan marchito estaba,
que a mí, aunque él a Dios se daba,
el diablo me parecía.

Anas.– ¿Qué murmuras? Como a mí
Tratarle, ¿no te mandé?
Mor.– ¿Y quién te ha dicho a ti, que
Yo no murmuro de ti?” (p. 943).

Luego, como Anastasio le ha repetido que trate a Zacarías como a él mismo, se despide señalando jocosamente:

“Mor.– Mas porque no me den pena
las disputas de los dos,
seor misma persona, adiós,
adiós, seor persona ajena” (*Íd.*)

En la página 946, en tanto Síroes llama “Gran Sabio” y Menardes “Docto prodigio...” a Anastasio, Morlaco lo trata de “Mal amo”. Tampoco en esta oportunidad es considerado.

En este momento, Anastasio está a punto de convertirse al cristianismo después de ver la omnipotencia de Dios. Por esta razón, tanto Anastasio como Zacarías son encerrados en una cueva, y obviamente, Morlaco, antes que esto ocurra, se ofrece para ejecutar las órdenes del rey:

¹⁵ Aquí se inicia el proceso “catequístico” por Zacarías que conducirá a Anastasio a la conversión al cristianismo.

“Mor.- Yo el primero cuanto mandas
por ejecución pondré.

/.../

Anas.- ¿Tú me atas?

Mor.- ¿Pues no? lindamente: y por

Servirte en cuanto me encargas

Como a tu mismo persona

Ataré ahora al Patriarca” (p. 948).

Con todo un artículo de palabras y obedeciendo a la misma lógica de las órdenes de Anastasio, morlaco procede a hacer lo que se propuso. Con esto, materializa su absoluta *deslealtad* y logra, en cierta medida, ascender, aunque informalmente mediante artificios, a Sayón:

“Mor.- Heme aquí hecho en un instante

Sayón de capa y espada” (p. 949).

Este arribismo es tal, que Morlaco se desorienta sin poder precisar qué es lo que más le “conviene”.

Estando ya armado ridículamente y con un lanzón, paseándose fuera de la cueva –nos avisa el acotador–, Morlaco expresa:

“El diablo engañó mi humor,

ya que salí de criado,

en meterme a ser soldado;

pues no sé cuál es peor,

servir a un amo o a mil.

Mas porque no me prendieran

con Anastasio, y me hicieran

causa de mágico vil, ...” (p. 954).

Sin embargo, no se explica por qué aún estando encerrados Anastasio y Zacarías estos conversan y se escuchan cantos. Su intuición le hace prever esto como un mal indicio. Más todavía cuando oye voces de “¡Viva Heraclio!”, “¡Síroes Viva”. “¡Traición, traición”, comenta “Escapar/me importa de aquí”.

Los cristianos, ya vencedores, llegan al lugar donde se encuentran encerrados Zacarías y Anastasio y su custodio, Morlaco. Aquí este usa todo su innegable ingenio al ser sorprendido por un soldado cristiano, que lo acusa de ser el guarda del patriarca y el mago. Él niega, por supuesto, y dice ser su posta. Luego, Síroes llama la atención preguntándole si es él, o se engaña, el criado de Anastasio. Morlaco afirma y es tratado de traidor por aquel. Por supuesto que Morlaco se defiende diciendo, muy astutamente:

“Pues si aqueso es ser traidor,
¿Qué criado ves tratar
de cosa que no sea martirizar a su señor?” (p. 956).

dando a entender que reconoce que la estultez de los criados siempre es motivo de regaño para los amos.

Luego muestra descomprometidamente el lugar donde han estado presos los teólogos, y con mucha serenidad dice:

“Esta oscura
cueva ha sido su prisión” (*Íd.*).

Lo que es ya una típica comicidad de situación y que puede pasar incluso inadvertida por un lector que no rastree este aspecto en la obra, es su presencia en el acto final de recuperación de la Cruz del Señor y ya casi al final de la obra. Nos avisa el acotador: “... salen Cósdroas y Menardes vestidos de cautivos; Clodomira y Síroes, de gala; Arnesto, Libro, Flora, Irene y Morlaco¹⁶, trayendo en las manos algunos vasos de oro; ...” (p. 957).

Sabemos que el único convertido al cristianismo es Anastasio. Síroes está en la ceremonia por otras razones. No obstante, Morlaco está presente y tal vez profesando la nueva fe.

Lo curioso, y difícil de precisar, es si Morlaco es tan insignificante en el contexto político y social que no merece castigo ni represalia, o bien ha convencido a ambas partes con su ingenio y denuedo acomodaticio y oportunista.

En definitiva, este gracioso se nos presenta con ingenio traducido en cierta habilidad lingüística que le permite por lo menos escapar y escabullirse de situaciones conflictivas. Esta habilidad lingüística es, no obstante, limitada. Por tanto, no podríamos hablar de un personaje culto, sino semiculto que utiliza un nivel de lengua calificable como “coloquial”. Concepto este de nuestra época pero aplicable desde la suya, considerando el léxico utilizado por la nobleza¹⁷.

Por otra parte, este ingenio es resorte de cierto conocimiento de la vida y las cosas por parte del “gracioso”: tiene siempre la construcción lingüística apropiada para defenderse al ser sorprendido en actos irreversiblemente poco virtuosos.

¹⁶ El subrayado es nuestro.

¹⁷ Sería muy interesante realizar un estudio sociolingüístico del gracioso, pues este se ve enfrentado a distintas situaciones de comunicación, lo que implicaría ciertos cambios lexicales que no se advierten en una instancia de lectura cuyos objetivos son distintos.

También este gracioso se nos presenta desleal a su amo. Es un traidor que se refugia tras un cinismo desmedido –con Zac– pero que, no obstante, permite que su amo –Anas– pueda dudar o esperar cualquier cosa por reconocer ante él su condición:

“Mor.– ¿Y quién te ha dicho a ti, que yo no murmuro de ti?” (p. 943).

Además, el “criado” es “mano dura” con quien está supeditado circunstancial y temporalmente a él, y se realiza mediante su total sometimiento hacia aquellos que están por sobre su condición social impulsado no por su lealtad, como ya lo dijéramos, sino por su afán de arribismo.

Si a esta indefinición pudiéramos llamarla despersonalización, entonces podríamos categorizar a esta figura del donaire como “despersonalizada”. Su pragmatismo lo conduce a la no idealización de las situaciones de la vida, pero esto mismo lo hace actuar sin un principio rector.

En toda la comedia Morlaco aparece solo: sin amigos y sin amantes. Este “solipsismo” permite en esta comedia contrastarlo fácilmente con el resto de los personajes graciosos del mundo dramático calderoniano.

5.2. No ocurre exactamente lo mismo con Paulín y Locía en *El Purgatorio de San Patricio*. Ambos villanos dan albergue a Filipo. No saben aún que este es noble. Locía lo intuye. Cuando Filipo prepara su marcha, Locía le pide perdón por la atención prestada y prontamente le “da sus brazos”. Paulín presencia esta escena y curiosamente no sabe qué hacer:

“¡Ay, señores, lo que veo!,
que abrazan a mi mujer.
¿Qué me toca hacer aquí?
¿Matarlos? Sí; yo lo hiciera,
si una cosa no temiera,
y es que ella me mate a mí” (p. 411).

La comicidad producida es parte de la indecisión de Paulín que se traduce en una inacción por el temor no al amante de su mujer sino a Locía misma. Prontamente su estado es sofocado porque:

“Pero si marido soy
y sortija miro dar,
lo que me toca es callar” (*Íd.*).

A esta situación sucede otra y Paulín interviene provocando la partida de Filipo quien dice a Locía que pronto volverá.

Posteriormente, el diálogo engañoso entre marido y mujer resuelve sin problemas, de hecho, el triángulo amoroso Filipino-Locía-Paulín (Cf., p. 412).

Más resuelto queda aún este conflicto cuando llega nuevamente Filipino y luego Leogario, de la corte del rey Egerio. Paulín enrostra cuidadosamente a Filipino diciéndole que se vaya. Pero la presencia y el reconocimiento del “señor” Filipino por parte de este hace cambiar radicalmente de actitud a Paulín, quien adopta, desde luego, una postura completamente sumisa:

“De mi pasado magín
pedir perdón me anticipo;
ya sabrá el señor Filipino
que yo dosy un Juan Paulín.
Perdóneme su mesté
Si mi cólera le aflige;
Que yo en todo cuanto dije,
por boca de ganso hablé.
A servirle me acomodo,
y aquí estamos noche y día
mi cabaña, yo y Locía,
y sírvase Dios con todo” (p. 413).

El estatus de Filipino motiva a Paulín a pedir perdón por lo dicho y por su “cólera”, queriendo subsanar todo mediante un servilismo exacerbado mediante el ofrecimiento abierto de su cabaña y su mujer para cuando el señor quiera servirse con todo.

Locía, por su parte, se lamenta de que haya sido solo abrazos su relación con Filipino. Y delante de Paulín dice:

“¿Hay amor tan desdichado
como el mío, que ha nacido
en los brazos del olvido?” (p. 413).

Luego hace su aparición Patricio, esclavo circunstancial del rey Egerio. Locía lo mira y admira, pretendiendo iniciar un nuevo “romance”:

“Loc.– ¡Y qué buen talle! En verdad,
que enficionándome voy
a su cara”.

Secretamente Paulín le contesta:
“Pau.– ¿Habrá llegado
/.../

alguno aquí de quien vos
no os hayáis enficionado,
Locía?
Loc.– Sos un villano
Y en queriéndome celar,
Me tengo de enamorar
De todo el género humano” (*Íd.*).

Locía justifica su mesalinazgo al atribuir la constante vigilancia de Paulín por el recelo que tiene hacia ella. De tal manera que, más que una novedad, esta situación parece obedecer a una forma de vida casi sistemática, donde la actitud de Locía altera el humor de Paulín, reacción tal que no pasa de ser eso mismo.

Otro villano Viejo, al parecer con más estatus, ordena a Paulín el cuidado y guardia del esclavo Patricio por razones que después le dará. No obstante, la actitud que tiene Paulín con el esclavo, y ahora convertido en su “guarda cuidadosa”, es distinta a la de Morlaco (v. *supra*). Aquí el *hedonismo* aparece como forma superior a la responsabilidad asignada, pues los cuidados que deberá tener para que el esclavo no huya impedirán el *comer* y el *dormir*:

“Pau.– Buena comisión me han dado.
Vuesa guarda cuidadosa
soy, y vos la primer cosa
que en mi vida habré guardado.
Gran cuidado he de tener,
Ni he de comer ni dormir;
Por eso, si os queréis ir,
Muy bien lo podéis hacer” (*Íd.*).

Sin duda que, como Patricio no es un esclavo cualquiera, no huirá. Es más, la aparición de un Ángel mensajero de Dios es prohibitiva audiovisualmente para el villano Paulín y privada para el esclavo Patricio:

“Ang.– ¡Patricio!
Pat.– ¿quién llama?
Pau.– Aquí no os llamó
Nadie (Aparte). El hombre es
Divertido;
Poeta debe haber sido” (p. 414).

En otra situación, Paulín nos corroborará su miedo, temor, dependencia y celos hacia Locía para la resolución de algún problema.

Cuando Ludovico mata a puñaladas a la hija del rey Egerio, Polonia, huyendo llega a la cabaña de los villanos. Locía no se atreve a abrir la puerta. Paulín permanece acostado y dando órdenes desde su cama. Ludovico derriba la puerta y entra. Paulín dice:

“Ya de un ojo he despertado;
mas del otro no puedo.
Sal tú conmigo allá; que tengo miedo.
¿Quién es? (p. 419).

De la conversación resulta que Ludovico necesita a Paulín para que este le indique el camino al puerto. Paulín, como una manera de negarse, da la solución otorgándole las indicaciones geográficas para que llegue este a su destino.

Lud. Lo amenaza de muerte si no acepta su autoritaria petición. Locía responde:

“¿No es mejor, caballero,
pasar aquí la noche hasta el lucero?”

Paulín se desentiende completamente de la amenaza de Ludovico y de su conflictiva situación para celar a Locía:

“¡Qué piadosa os mostráis para nonada!
¿Ya estáis del caminante inficionada?” (Íd.)

Finalmente decide acompañar a Ludovico involuntariamente. Según él, no tanto por temor a la muerte, sino “como por no le dar gusto a Locía” (p. 420).

Las peripecias y aventuras con Ludovico lo hacen apreciar un tanto su cabaña y su mujer.

Ridículamente, junto con Ludovico, pelea con fantasmas (cf., p. 428) y termina diciendo:

“Pues para eso vete solo,
que no ha de ir acompañado
un hombre tan animoso:
y no he oído que ninguno
vaya el infierno con mozo.
A mi aldea me he de ir;
Allí vivo sin enojos,
y, fantasma por fantasma,
bástame mi matrimonio” (p. 429).

En síntesis, la comicidad emanada de estos villanos surge fundamentalmente en esta comedia de la situación matrimonial de Locía y Paulín: de los celos fundados de este por aquella; de los celos y del adulterio indisimulado de Locía y los intentos de venganza de Paulín sofocados por el dinero (joyas) ofrecidos por los “pretendientes”: de los artificios lingüísticos de Locía, etc. Todas estas situaciones contrastan con la vida de los nobles de la corte.

Mientras Locía se nos presenta adúltera, coqueta, desafiante, Paulín produce comicidad con sus celos, miedo, temor, ingenio en el proceder (cuando hay algún interés de por medio); eso sí, no motivado por el arribismo morlaquiano (en *La Exaltación ...*). Paulín tiene la ocasión y oportunidad de tener bajo su tutela a un esclavo, pero desdeña esto en pro de su hedonismo: prefiere comer y dormir bien. De lo que se deduciría que el interés mencionado con anterioridad solo estaría motivado por la consecución de un mayor bienestar económico antes que de un estatus social. A pesar que lo primero podría conducirlo a lo segundo.

No es desleal. Acompaña a Ludovico, aunque disconforme, en todas sus andanzas hasta que este ya no lo necesita.

Reconoce en un momento, y sin vergüenza, su estultez:

“Aparte)

El está loco (Alto)

Que no soy el monstruo horrible;

Juan Paulín soy, aquel tonto

Que sin qué ni para qué

Te sirve” (p. 428).

Los otros villanos que aparecen en la comedia tienen poca o nula participación: el Viejo, que entrega a Paulín como esclavo a Patricio y a su cuidado y “Dos villanos” que se anuncian en el “reparto”, que no tienen otra importancia más que de aparecimiento esporádico.

5.3. En la primera jornada de Origen, Pérdida ..., el gracioso es Payo. Se presenta, para satisfacer la curiosidad del rey, de la siguiente manera:

“Pues, ¿no se me echa de ver

en lo alegre y placentero?

Payo excelente perrero:

La perrera es mi mujer” (p. 257).

Payo es un cristiano que discute con dos villanos acerca de la pureza y virginidad de María, la Virgen del Sagrario.

Pelagio y Teudio son no creyentes y por esto no son aceptados socialmente. Son tratados de blasfemos y herejes.

Payo discute con Palagio, mas este pretende discutir con Ildefonso, el defensor de María y más alto representante de la Iglesia.

El primer estallido de comicidad lo da Payo después del discurso de Ildefonso respecto del origen incierto de la Virgen del Sagrario. Payo pregunta al rey:

“En fin, ¿vuestra majestad
hasta ahora lo ha ignorado?
Rey.– Sí
Payo.– Pues yo, aunque necio, toco
Tal vez misterio tan grave,
Y aunque les parezca un loco,
Digo que esto que no sabe
Todo el mundo, yo tampoco” (p. 257).

Junto con reconocer su estultez, Payo conduce a los destinatarios mediante su discurso a esperar lo ansiado y anhelado: la certeza del Origen ...; no obstante, su intervención concluye en lo mismo dejándolos a todos como al principio.

Esta situación, de comicidad para el espectador, promueve en el rey la curiosidad de saber quién es este personaje. Payo se presenta (v. *supra*) y aprovecha su nueva intervención para presumir su calidad de vencedor del hereje Pelagio:

“..., que por yerro
llevo lindo pan de perro,
que es la colación que doy
a pelagio; que yo fui
quien lo venció.
No Ildefonso” (p. 257).

Esta presunción motiva a que la reina pregunte y responda a Payo conformando así una comicidad lingüística lograda mediante la homofonía de términos en latín y castellano alterado:

“Reina.– ¿Cómo está?
Payo.– Como si él lo concluyó
Yo después lo concluí.
Silogismo en dari ha sido
El mejor y más cumplido,
Ergo, Reges mei praeclari,
Mí silogismo fue en dari,
Supuesto que le ha dolido” (*Íd.*).

A este gracioso cristiano le son aceptadas sus intervenciones por los nobles y, más aún, son aprobadas.

Posteriormente, a la pregunta de San Ildefonso a la Virgen, contesta un sí Leocadia desde el sepulcro. Payo en esta ocasión no está exento de miedo y temor ante lo sobrenatural percibido sensorialmente:

“Si a mis ojos y oídos creo
mi temor y miedo es mucho” (p. 258).

Este mismo miedo siente cuando, estando solo en la capilla de la Virgen, siente voces y pasos que, no sabiéndolo, pertenecen a Pelagio y Teudio que intentan el hurto de la Virgen. Payo comenta:

“¡Válgame Dios!
Voces y pasos escucho
Detrás de una tumba, y yo
No puedo ya dar un tumbo.
No hay sepulcro que no quiea
Hacer de las suyas. Mucho
Es mi temor; a esta parte
Me retiraré ... Abernuncio:
Ya no dormiré en mi vida.
Sepa usted, señor difunto,
Que viene a mí muy errado:
Que Ildefonso y Recisundo
Son personas que se entienden
Con cosas del otro mundo:
Yo no” (p. 260).

Cuando entra Ildefonso a orar a la Virgen. Payo piensa que este ha sido el acusante del ruido. Este hecho lo tranquiliza y todos, sin saberlo, han frustrado el hurto planeado por los herejes.

Al final de la primera jornada, Payo rompe la ilusión o la ficción de la representación teatral haciendo el siguiente anuncio propio de las acotaciones:

“Y aquí el poeta, señores,
a cianto en su origen puso
da fin; y pasando años
el sol por dorados rumbos,
con otras gentes y tiempos,
otros trajes y otros usos,
a su pérdida infelice
convida al acto segundo” (p. 261).

En la segunda jornada, pasados los años y los personajes de la primera, Alí el moro se nos muestra como gracioso. Por medio de él se entrega la imagen mora del cristiano y, en particular, la que él tiene de Mahoma. Completamente bebido, Alí dice:

“Y así borlarle imagino;
e si no poder, es liano
que Alí tornarse cristiano
por no más que hartar de vino” (p. 265)

Es también un blasfemo de su propio dios, Mahoma, pues:

“y ando buscando un lugar
que colto y secreto sea,
porque Mahoma no vea
beber a Alí; ...
/.../
y es que Mahoma querer
que nadie vino beber
por beberlo Mahoma todo” (*Íd.*)

La comicidad producida aquí es evidentemente lingüística. Es notorio que el discurso es expresado por un hablante nativo de otra lengua que no es la española. Hay un uso equivocado de artículos alterando la concordancia de género. Los verbos están usados en infinitivo cuando requieren estar conjugados en correspondencia a un pronombre o sustantivo determinado, etc. Ciertos patrones lingüísticos del árabe están proyectados al español. Todo esto, además de lo propiamente dicho, provoca la risa del espectador (lector). Hay que agregar a la dificultad del habla el estado de embriaguez de Alí. Así se presenta ante Tarif, su máximo amo, quien averigua cómo, cuándo y de dónde extrajo el vino. Alí responde que de cristianos lo obtuvo. Tarif pregunta:

“¿Si Mahoma se ofende?
Alí,— Ofenda;
Que como él vino no coma,
Más que se ofenda Mahoma” (p. 266).

Tarif lo echa de la tienda por blasfemo.

Esta breve intervención del gracioso en la segunda jornada es suficiente para contrastarlo con Payo, el gracioso cristiano.

El primero, dedicado por entero al hedonismo. Es blasfemo y sin respeto con su dios y su amo.

El segundo, respetuoso de sus amos y de Dios, aunque temeroso, miedoso ante lo sobrenatural y presumido.

En la tercera jornada, ya en la Restauración de la Virgen del Sagrario, aparece un tipo de comicidad diferente a las anteriores. Esta situación emerge como elemento distensivo, pues ocurre en el intertanto en que el rey se propone matar a la reina Constanza. En este lapsus el Paje 4º toma un pabilo y cera formando una vela que pega al zapato de Domingo el asturiano, hombre que había sido recibido el día anterior por criado de la corte.

Domingo, al gastarse la vela, sale gritando:

“Dom.– ¡Ay de mí!

¡Muerto soy!

/.../

Sabréis que yo me dormí
Sobre ese suelo, y estando
Durmiendo, un áspid llegó,
Y desde pie me mordió.

Yo, con el dolor, pensando

Que era otra cosa ...

/.../

la mano eché, po mi mal,
y el áspid ...

della me mordió también.

Mirad la ponzoña aquí

Y agujereado el zapato.

Paje 3º.– ¿No es cera esa, mentecato?” (pp. 275-76).

Luego los pajes golpean a Domingo deteniéndose a la sola reflexión del Paje 3º que manifiesta:

“No le ultrajes:

que es hombre honrado el corito” (*Íd.*)

Esta es la única situación de comicidad en la tercera jornada.

Las tres restantes intervenciones de Domingo son intrascendentes a excepción de la última, donde rompe la ficción volviendo al espectador a la realidad con el propósito de excusar al poeta de la comedia de los errores que pudo haber cometido en pro de la fe.

Con esta intervención finaliza esta jornada y la obra:

“Dom.– Y perdonad al poeta.

Si sus defectos son grandes,

Y en esta parte la fe

Y la devoción te salve” (p. 280).

En un intento de síntesis de esta sección, debemos admitir que la comicidad, ya sea lingüística, de situación o de ambas simultáneamente, se produce en un nivel social particular: los criados o servidores de la corte o simplemente villanos independientes a ella, como es el caso de Paulín y Locía en *El Purgatorio* ...

El seguimiento de la comicidad o “el donaire”, como la llamara Lope de Vega, viene a replantear y a corroborar lo expresado por Erwin Haverbeck (*El tema mitológico* ..., 1975). En su trabajo (pp. 36-53), Haverbeck caracteriza de modo pleno mediante una diversidad de obras de Calderón, las particularidades de los criados y sus maneras de manifestar lo cómico en las comedias. Al respecto, la “significación dramática” o el hecho de informar a los espectadores de hechos pretéritos e importantes, se cumple en Payo y Paulín, que informan acerca de acontecimientos a uno de los personajes de la comedia e indirectamente al público.

El rompimiento de la ilusión teatral o de la ficción de la representación teatral lo vemos en Payo y en Domingo. El primero termina la primera jornada; el segundo, la tercera y la obra completa.

“Los villanos /.../ tienen conciencia de sus defectos, de sus debilidades...”, dice Haverbeck. Morlaco y Paulín la tienen y la muestran aun sin vergüenza. Por otra parte, el hedonismo hace presa de ellos, como en Paulín, que prefiere comer y dormir y no transformarse en la “guarda cuidadosa” de Patricio. Aunque esto habría significado cierto ascenso social, informal, pero ascenso al fin. Más le interesaba, como a Bato (Eco y Narciso)¹⁸, el dinero que pudiera recaudar su mujer, Locía, mediante su coquetería con los huéspedes, anulándose así todo rasgo de galantería o especial sensibilidad para el amor a su esposa. Incluso el escaso sentimiento del honor conyugal se diluye al ver joyas y anillos.

El léxico utilizado por los criados es distinto al de sus amos. A un nivel culto de estos se opone un nivel coloquial o a veces popular de aquellos¹⁹. Estos y otros aspectos más son los que producen comicidad en el repertorio de situaciones de donaire, como el miedo, temor, terror; la apropiación indebida de situaciones de otros o de sus amos; la hipocresía y el cinismo; etc. Sin embargo, estas características, aunque específicas de los criados, o del *criado tipo*, existen otras que, aunque singulares, despiertan bastante curiosidad y que es preciso desembozarlas. Es decir, frente al criado tipo, hay “alocriados”²⁰ o variantes del criado dado en términos generales. Por ejemplo, Morlaco (*La Exaltación*) podría ser caracterizado

¹⁸ Citamos por el texto de Haverbeck: *El Tema* ...

¹⁹ Utilizamos la categorización de “niveles de lengua” hecha por el Dr. Claudio Wagner. De los apuntes del curso de Licenciatura en Filología Hispánica “Tóp. de Ling. Moderna”. U.A.Ch., 1982.

²⁰ Permítasenos esta expresión.

por una particularidad bien definida: *el ascenso social*. Este objetivo de vida lo pierde en cuanto persona, lo desorienta. Lo hace desleal, sin principios, arribista, oportunista, no es ateo ni creyente. No cree en dioses ni en Dios. Sin embargo, y por conveniencia, lo vemos en la ceremonia religiosa de recuperación de la Cruz del Señor.

En páginas anteriores, aventuramos un apelativo para Morlaco. Lo asemejamos al “pícaro” por su comportamiento distinto, en cierta medida, a los graciosos de las comedias calderonianas.

Charles David Ley²¹, tal vez con una opinión distinta a Díaz Borque en cuanto a la existencia real de gracioso en la sociedad española de la época, nos dice de la similitud del pícaro con el gracioso. Y es que ambos son realizaciones distintas de un ser real: *el hombre de clase media*. Dice David Ley: “..., en la literatura española nacen unos personajes que representan casi un concepto del humor enteramente nuevo: las peripecias de unos hombres que viviendo en una sociedad dirigida por el rey y por los nobles, buscan su sustento aquí y allá mediante su ingenio. Es el hombre hábil de la clase media, que aparece sin encontrar su cauce ni su destino. Cuando tenía éxito, se llamaba Antonio Pérez; cuando tenía que procurarse la vida por sus instintos, se llamaba Pícaro; y colocándose en un punto servil en la casa de un noble, se convertía en el gracioso (Herrero acierta mucho cuando insiste en que el gracioso corresponde a un tipo real de hombre conocido en la época; la semejanza burlesca con lo familiar es fundamental para el humorismo) (p. 31)²².”

Morlaco, de verdad, está en esta línea. Ya anticipamos (v. *supra*) su indefinición que, al parecer, es producto de aquel hombre “que aparece sin encontrar su cauce ni su destino”.

El otro dato importante que nos aporta David y que nos explicaría en cierto modo el total envilecimiento del gracioso en cuestión, es que “...Lope, hombre orgulloso e irónico, siempre en lucha con su posición social humilde, y por la misma razón Calderón, que era de buena familia, sigue una tendencia contraria a la de Lope y busca envilecer todo lo más posible la figura del gracioso, cargándola con gran número de victos cómicos, si bien es verdad que no inventó ningún defecto que no se pueda encontrar en alguno de los innumerables graciosos de Lope” (*op. cit.*, p. 39).

Es verdad que en la obra aparece Morlaco más envilecido que otros criados de otras comedias. La explicación dada por David es una. La otra, bien podría deberse a que este criado pertenece al bando contrario, es

²¹ V. *El gracioso en el teatro de la Península*. Madrid, *Revista de Occidente*, 1954.

²² Esta aseveración, sobre todo aquella que pone énfasis en la procedencia del pícaro-gracioso, podría dar como resultado un trabajo de investigación acerca de “El hombre de clase media de la sociedad española y el pícaro-gracioso de la literatura española de los siglos de oro”.

decir, a la corte del rey Cósdroas, que no es cristiano. De tal manera que Calderón pone en este criado, no cristiano, los rasgos que conforman un panorama afín con los valores propuestos por el bando enemigo: invasores y ladrones del objeto máspreciado por la espiritualidad jerosolimitana: la Cruz del Señor. Y el hecho, al final de la obra, que veamos al criado, Morlaco, portando un vaso de oro en medio de la comunidad cristiana, bien permitiría deducir la intencionalidad de Calderón: la aceptación del pueblo cristiano de gentes inmeritorias de su aceptación como manera de exaltar el amor al prójimo por sobre todas las cosas.

Más, con lo último expresado por David Ley no estamos del todo de acuerdo. Pues en Lope, la generalidad de los criados son leales con su amo. Morlaco en Calderón no lo es. De tal forma que esto podría ser considerado como una innovación en el “gracioso” de este último: Calderón pone como defecto –la deslealtad– lo que Lope contrariamente pone como virtud: la lealtad.

Ciertamente, la figura del gracioso en las otras obras de Calderón, *Origen, Pérdida ... y El Purgatorio ...* ya tienen una similitud con el gracioso de Lope y una diferencia con Morlaco (*La Exaltación ...*)²³.

Una última aproximación a la figura del gracioso, y que bien merecería un estudio más acabado, es la calidad de “hombre privilegiado” en las comedias.

Esta aseveración tal vez parezca contradictoria, pues el examen del gracioso en estas páginas demuestra que es un criado o servidor de señores, nobles, sin ningún signo de poder, aunque posterior al simple vagabundo o hampón de la sociedad de la época. Superior también socialmente a esa población flotante y sin trabajo de la época en crisis.

El privilegio estriba, fundamentalmente, en que estos personajes, tal vez por su insignificancia social y política, pueden decir cualquier cosa, cuerda o estúpida –generalmente estúpida– y no son inculcados ni castigados. Critican y arremeten verbalmente contra personas “intocables” socialmente y nada les pasa.

El mismo Alí se presenta borracho, blasfemo de su dios. Es tratado de “perro” por su señor. Pero nada más. Morlaco es un trasgresor de todos los límites que le impone su condición social, no obstante, al final de la obra aparece triunfante ... y su rey Cósdroas y Menardes, el hijo hecho fraudulentamente rey, prisioneros.

Payo se permite interrogar al rey para, a partir de su respuesta, contestar una estupidez. Se atribuye el vencimiento de Pelagio, el hereje,

²³ Sería muy interesante proseguir, ya desde mucho más cerca, una descripción fundamentada del gracioso loopesco para realizar una suerte de comparación con el calderoniano. Como este trabajo tiene sus márgenes, nos abocaremos a lo específico nuestro.

correspondiéndole este triunfo a Ildefonso, el más alto jerarca de la Iglesia de Toledo... sin embargo, nada le pasa... ni siquiera le desmienten.

Tal vez, en esta misma línea, el más desfavorecido sea Paulín. Pues todas las aventuras junto con Ludovico las pasó obligadamente, habiendo así una suerte de abuso de Ludovico hacia el villano. No obstante, siempre se mantuvo sano y salvo. Y de nada pudo quejarse: conoció diversos lugares sin que le faltara nada. Incluso descansó –como él mismo lo da a entender– de su esposa. Aunque finalmente prefiere volver a su lado, diciendo que es mejor el “fastasma” que tiene en casa.

Tal como decíamos, tal vez sea su insignificancia social y su inocuidad la plataforma en la que descansan los graciosos.

Si lo que expresamos no es así en todas las obras, por lo menos lo es en las tres comedias calderonianas en cuestión.

Curiosa es la personalidad del gracioso y curiosa es también la atmósfera cómica en que estos se desenvuelven, la que está muy bien definida y delimitada por Pierre-Aimé Touchard²⁴ cuando establece la diferencia entre esta y la atmósfera trágica: “Espontáneamente, solo nos amamos a nosotros mismos y no podemos amar a los demás sino como a nosotros mismos. Ese movimiento en el que para amar a otro debo sustituirle es el movimiento propio de la tragedia: si no se produce ese movimiento, se realiza ya en esa privación la única condición esencial que requiere el nacimiento de la atmósfera cómica. Desde el momento en que el personaje que está en escena no me representa ya a mí mismo en ese instante que vivo, en cuanto se trasforma en ‘el otro’ –otro que puede incluso ser el yo que fui en el pasado o el que seré en el futuro– puede ya desplegarse la comedia” (p. 37).

En esta atmósfera se movieron los graciosos de las comedias calderonianas para su público y también para el nuestro en una suerte de mantenimiento y trascendencia de lo expresado por Touchard.

5.4. En esta sección²⁵ daré prioridad a un elemento que me parece muy interesante, y es el rol que desempeña la mujer en sus relaciones sociales que, consecencialmente, la conduce a participar políticamente y a ser considerada en este ámbito.

En secciones anteriores de este trabajo (v. *supra*: *Relaciones políticas*) subrayé este aspecto sin puntualizarlo.

²⁴ Touchard, Pierre-Aimé: “La atmósfera cómica”, en *Apología del Teatro*. Bs. As., Compañía General Fabril Editora, 1961.

²⁵ La ausencia de citas textuales en el desarrollo de este punto pretende evitar la repetición de ellas, pues de alguna manera ya se han hecho con otros fines.

Francisco Ruiz Ramón²⁶ cuando se refiere a los personajes de la comedia, v. gr.: el rey, el poderoso, el caballero, el galán y la dama, el gracioso y el villano, no trata este aspecto. Seguramente, y como él mismo lo dijera, las características que pueden darse de los personajes de la comedia son generales, pues las figuras, en la realidad, varían de obra en obra. Sin embargo, en los estudios concernientes a comedias la mujer está tratada más bien como objeto: su belleza, su condición social, sus relaciones con el galán, con el padre (rey-viejo o simplemente, padre), etcétera.

Curiosamente, en las obras de tema medieval en cuestión no aparece una visión desmejorada de la mujer. Por lo menos el énfasis está puesto en otros aspectos que distan de la simple apreciación física. Es decir, es esto y mucho más. Tanto para la mujer aristocrática como del pueblo.

En la segunda jornada de *Origen, Pérdida...*, por ejemplo, es doña Sancha, representante de las mujeres del pueblo toledano, lo que encauza la decisión de Godmán, el alcaide, haciendo un llamado a la cordura mediante sus argumentos que ponen énfasis en la catolicidad, la fe y el honor; destruyendo así los argumentos del representante masculino y evitando el suicidio que había significado el enfrentamiento con las tropas de Trif.

Al margen de este hecho, esto implicaría el alto concepto que tenían los hombres de las mujeres para, primero, ser escuchadas y, segundo, ser obedecidas.

En *La Exaltación de la Cruz* es Clodomira la que produce, junto con la intervención divina, el desenlace feliz de la obra.

Clodomira reina de Gaza y sometida a la tiranía de Códroas, rey de Persia no católico, es tan bella que Heraclio cree ver a su Eudocia, la del retrato, cuando esta se presenta a dar aviso de la captura de la Cruz del Señor y el, por consiguiente, sometimiento de Jerusalén.

En el primer enfrentamiento entre las tropas de Heraclio y Códroas, Clodomira que va a la vanguardia, es capturada. Códroas admira también la belleza de esta. No obstante su belleza, planea junto con Síroes la destrucción del reinado y el consecuente vencimiento para las tropas cristianas al mando de Heraclio, el emperador de Constantinopla.

La muerte de Egerio en *El Purgatorio ...*, deja a Lesbia, su hija, como gobernante y a Polonia, después de su milagrosa resurrección, como guarda del Purgatorio en el monte.

Con esto asistimos al gobierno de una mujer de todo un territorio y su población: obviamente, y aquí vemos la “mano” de Calderón, después de la conversión de esta al cristianismo.

²⁶ *Op. cit.*, pp. 164 – 174.

Claro está que Polonia fue víctima de la burla de Ludovico por su “dejarse llevar” por el amor y la pasión; mas su resurrección la convertirá en una amante de los designios de Dios.

En la jornada tercera de *Origen...*, Alfonso VI deja a su esposa doña Constanza manejando los destinos de Toledo después de la recuperación de este territorio ocupado por los moros.

La confianza que le dispensa es absoluta. Solo le recomienda:

En Toledo quedáis hoy.
Reina, mi bien. Yo quisiera
Que Toledo un mundo fuera:
Pero todo un reino os doy.
Mirad en ausencia mía
Por el montañés y el godo,
Y, Constanza, sobre todo,
Por la fe, que es luz y guía
Del Rey, ... (p. 272).

El conflicto que se origina bajo el reinado de doña Constanza no es por incompetencia, estultez o por algún lance amoroso. Es solo por “mirar la fe”, pues pretendió, y logró, recuperar el objeto máspreciado por los toledanos: La Virgen del Sagrario.

Ya se vio al final: Dios le dio la razón.

5.5. *El doblete galán-dama*

Hemos señalado con anterioridad (v. *supra*: *Relaciones individuales*) que los conflictos amorosos en las obras son escasos por prevalecer la temática religiosa.

De tal forma que solo *El Purgatorio...* nos muestra el “doblete” mencionado.

Curiosamente, los galanes Ludovico Enio y Filipo no son figuras que pierdan el juicio frente al amor. No están determinados por él. Ambos luchan en defensa de su honor: uno por reconocer su valor y nobleza adquiridas; el otro, su valor y nobleza naturales. En medio del juego está Polonia, que de verdad siente amor por Ludovico. Ella precia el valor de este.

Tanto es así, que Polonia huye con Ludovico porque el padre da a favor de Filipo y pretende aprisionar a su galán. En la huida, Ludovico se da cuenta que Polonia le estorbará y la mata. Filipo casa con Lesbia; no porque ya no exista Polonia, pues esta es resucitada por Patricio, sino, y esto se podría inferir, por interés al poder.

5.6. *El doblete criado-criada*

En la comedia se da esta relación en el matrimonio Paulín y Locía. Obviamente que aquí no hay galanteos, pero ocurre que Locía, motivada según ella por los celos del villano, engaña constantemente al marido. Este aún viendo todas las escenas “adúlteras”, prefiere callar; sobre todo cuando hay de por medio joyas traducidas en dinero (Filipo regala una sortija a Locía).

Curiosamente aquí se da la relación de un noble con una criada, donde ambos, se deduce, comprenden el carácter transitorio de la relación, por tanto, esta relación se presenta, dentro de ella, intrascendental y sin incidencias en la relación Filipo Polonia. Aunque este lo piensa:

“Si esto vieras,
Polonia, quizá sintieras,
Que mi desdicha cruel
Me trajese a tal estado,
¡Oh, mar, al cielo atrevido!
¿en qué entrañas han cabido
las vidas que has sepultado?” (p. 412).

Filipo atribuye en el fondo esa relación a su condición de náufrago desdichado en busca de divertimento y placer.

Paulín se muestra sumiso, dependiente de Locía. Le teme y está determinado por el hedonismo.

5.7. *Relación amo-criado*

Morlaco, criado de Anastasio, es una figura desleal y traidora. Aprovecha las ocasiones para ascender socialmente. Frente a esto y aún sabiéndolo, Anastasio no toma ningún tipo de medida correctiva.

Morlaco no tiene, además, respeto por su amo. Es cobarde y temeroso. No es cristiano ni sigue la fe primera de Anastasio. Solo le teme a lo sobrenatural. En cambio Paulín, aunque es criado forzoso de Ludovico, es respetuoso, leal y servil, más por temor a que lo mate que por deferencia social, por supuesto. Cuando aquel ya no lo necesita, o mejor dicho cuando Paulín se da cuenta de eso, vuelve a su cabaña junto con su mujer, pues, frente a todos los fantasmas que ha visto, prefiere el fantasma de su mujer.

Ninguno de estos, en síntesis, imita o canaliza su comportamiento considerando el de su amo. Se rebelan no desarrollando el rol que les correspondía socialmente.

5.8. Sistema de personajes

Como hemos visto en las secciones anteriores, Calderón no rompe en las comedias analizadas con el sistema de personajes tratados por Lope y Tirso. Todo el repertorio aparece sin alteraciones; sí Calderón pone énfasis en el tratamiento de personajes como el “poderoso” (rey, reina, alcaide, príncipe, princesas), el “Gracioso” y “criados” o “villanos”. No trata exhaustivamente las figuras de “el galán” y “la dama”, pues sus comedias no son de enredos, sino, como ya lo anticipamos, profundamente religiosas, cristianas y católicas.

El énfasis en el tratamiento de personajes nobles nos explicaría también el público de estas comedias; un público cortesano.

6. Consideraciones finales

Los tres dramas calderonianos revisados y analizados en este trabajo conjugan, con el ingenio de este dramaturgo, lo temporal e histórico, contingente si se quiere, con lo atemporal, eterno y suprahistórico: son dramas fundamentalmente religiosos, cristianos, católicos. Todos los acontecimientos se subordinan a esta temática central. En un intento de síntesis, podríamos distinguir los siguientes elementos:

1. Las obras, a excepción de *El Purgatorio...*, poseen un fundamento histórico, permitiéndose el autor las variantes que se acomodan a su época (v. gr., la situación amorosa de Heraclio en la historia y en el drama).
2. Calderón no rompe con el sistema de personajes de la comedia en las obras en cuestión. Sí pone énfasis en el drama de los personajes nobles y en la realización religiosa de los mismos, pues ninguna es comedia de enredos. Por esta misma razón, la “casuística del amor” aparece subordinada a la temática central y solo es trabajada preferentemente en un drama y de esa manera.
3. En esta casuística amorosa aparece la relación, no muy común en las comedias, de un noble, Filipo, con Locía, villana y esposa de Paulín. Más bien esta situación está puesta para producir comicidad en la obra que provoca cierta censura moral. El mismo desenlace de la situación nos corrobora este argumento.
4. La mujer no aparece del todo subordinada al hombre (como en Lope). Juega un rol político-social importantísimo (v. gr., doña Constanza, Clodomira, doña Sancha, etc.).

En este punto podríamos decir lo siguiente: la subordinación de la mujer al hombre se da con mayor énfasis en situaciones amorosas que

requieren una salida “racional”. Como es el caso de Polonia, que en un momento requiere la anuencia del padre (rey) para dar la mano a Ludovico. Como sabe que esto es difícil, más las circunstancias, prefiere huir con él.

El caso de Paulín-Locía es al revés, pues Paulín aparece sometido a esta, a pesar de sus vestigios de superioridad.

5. No es común en las obras hacer resaltar la belleza física de los nobles. Ni aun en el caso de las damas y los galanes, salvo la descripción que Heraclio hace del retrato de Eudocia y la belleza mencionada, no descrita, de Clodomira.

De tal forma que los galanes, Ludovico Enio y Filippo, aparecen en contraposición más por el carácter de noble/no noble.

Aquí hay un punto importante cuya interpretación nuestra es la siguiente: Ludovico Enio, noble por adquisición vital y no por naturaleza, se enfrenta a Filippo, que es noble.

Ludovico gana a Polonia con esta argumentación, que corresponde a la moral estoica tratada también por Cervantes en el *Quijote*. Sin embargo, el desenlace es trágico y funesto, no por destruir este postulado, sino, y he aquí la intención de Calderón, porque Ludovico es “malo” y no se ha arrepentido de todos sus pecados.

Nos inclinamos a pensar así sobre este fenómeno considerando lo dicho por Valbuena Prat ²⁷: “..., podemos señalar como directrices del pensamiento calderoniano, el estoicismo, /.../.

Como estoico, está Calderón en la tradición senequista de la literatura española, en un puesto análogo al de Quevedo y Gracián” (p. 664).

6. A las tres formas de vinculación del rey con los vasallos: amor, temor y obediencia, agregaríamos una cuarta. Y es justamente en la que más se pone énfasis en estas comedias: *la fe*.
7. Las características dadas para el rey se dan con bastante plenitud en los reyes cristianos, a diferencia de los no creyentes y moros.
8. Los rasgos del “gracioso” aparecen también plenamente, pero ya envilecidos por Calderón. Especialmente, Morlaco que produce un desajuste con un rasgo: la deslealtad con su amo.

A este rasgo habría que sumar otro, que por lo menos no es común en Lope, y es la cobardía de los criados o villanos graciosos.

Consideramos también interesante agregar que la figura del “donaire” goza de un privilegio, amén de otros, por su inocuidad social y política: nadie arremete contra ellos y nada les falta.

²⁷ Valbuena Prat, Ángel: *Historia de la Literatura Española*. Tomo II. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1982.

En estas comedias Paulín podría ser la excepción, pues fue obligado por Ludovico Enio a seguir sus pasos. De todos modos en ese itinerario nada le faltó.

En síntesis, y atendiendo a la conceptualización de “Visión del Mundo” dada por Ferreras (*Elementos de una sociología de la literatura*), diremos que esta se presenta en Calderón por medio de estas tres obras de la siguiente manera.

Fundamentalmente, las obras presentan un conflicto religioso, elemento este unido y propugnado por la Iglesia católica y defendido por la monarquía en una suerte de reciprocidad.

Iglesia y monarquía postulan y defienden, entonces, un mismo paradigma. El uno inmerso en el otro, propendiendo así a la permanencia de los valores monárquicos con la correspondiente estabilización. Estabilización en el sentido de inmovilidad social.

Todo lo burdo, grotesco, cómico, envilecido provendrá de sectores bajos socialmente: criados, servidores, villanos, etc.; lo serio, noble, altamente moral, de la nobleza o de los señores. Como sean cristianos, por supuesto.

Por otra parte, toda vía de acceso del vasallaje hacia la nobleza, y particularmente hacia el rey, puede ser resuelta mediante la fe; sin significar todo esto un cambio en el estado social.

Estableciendo una relación con la época, lo expuesto aparece como una deformación de la realidad e idealización de la misma. Es decir, una mixtificación de la realidad. Hay que destacar el valor de los españoles sobre los demás pueblos y la defensa de la fe por la monarquía es válida si recordamos el Concilio de Trento y la Contrarreforma en tiempos de Carlos V y Felipe II, mas no para Felipe IV: época de crisis española en lo económico, político y social. También, moral.

La comedia de esta época se evade, es instrumento de propaganda política.

Bibliografía

- Calderón de la Barca, Pedro. *O.C.* Tomo I. Madrid, Aguilar, 19.
- Carrasco, Hugo (1972). *El análisis de una obra dramática*. Temuco. U. Católica de Chile.
- David Ley, Charles (1954). El gracioso en el teatro de la Península. Madrid, *Revista de Occidente*.
- Haverbeck, Erwin (1975). *El tema mitológico en el teatro de Calderón*. Valdivia. U.A.Ch.
- Haverbeck, Erwin (1979). *Teoría del teatro español*. Santiago de Chile. Editorial Universitaria.
- Haverbeck, Erwin (1968). “La Desdeñosa desdeñada” en una comedia de Lope de Vega, en *Stylo*. N° 6. Tco., Edic. Universitarias de La Frontera.

- Haverbeck, Erwin (1966). “La Dama Boba” en el teatro clásico español, en *Stylo* N° 3. Tco. *Ídem*.
- Haverbeck, Erwin (1969). “La astucia femenina en el teatro clásico español”, en *Stylo* N° 8. *Ídem*.
- Kayser, Wolfgang (1948). *Interpretación y análisis de la Obra Literaria*. Madrid, Gredos.
- Macgowan, Kenneth y Melnitz, William (1964). *Las Edades de Oro del Teatro*. México- Bs.As., F.C.E.
- Ruiz Ramón, Francisco (1967). *Historia del Teatro Español*. Madrid, Alianza Editorial.
- Touchard, Pierre-Aimé (1961). *Apología del teatro*. Bs. As., Compañía General Fabril Editora.
- Valbuena Prat, Ángel (1982). *Historia de la Literatura Española*. T. II, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- Villegas, Juan (1971). *La interpretación de la obra dramática*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Villegas, Juan (1963). *Ensayos de interpretación de textos españoles*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Villegas, Juan (1971). *La interpretación de la obra dramática*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Villegas, Juan (1963). *Ensayos de interpretación de textos españoles*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

EL CONTINUUM EN *EL TÚNEL* DE ERNESTO SÁBATO*

1. Introducción

El túnel, de Sábato, es la novela inicial de una trilogía. Le sigue *Sobre Héroes y Tumbas* y *Abaddón o el Exterminador*.

En lo principal *El túnel* (1986) ha sido tratado críticamente desde una óptica psicológica (v. gr. Petersen 1972; García-Gómez 1972; Bustos y Torres 1983; etc.) o desde una perspectiva de la filosofía existencial y fenomenológica (v. gr. Giacoman 1972; Coddou 1972; Meehan 1972; Chavarri 1983; etc). En otras aproximaciones y enfoques se ha puesto en relación de modo cercano al autor con el texto (véase a Ciarlo 1983; Satue 1983; Ruano 1983; Ortega 1983; Soto de Ozaeta 1983; Pacurariu 1983, etc.), ya por los intensos estados depresivos sufridos y declarados por Sábato como por su admiración por Sartre y Camus manifestados a Günter Lorenz (1972).

Desde el punto de vista literario, *El túnel* se ha visto como una de las novelas más representativas de la literatura hispanoamericana actual y de la generación de 1942 del período superrealista (Goic 1972). No obstante privilegiar la situación vital y existencial de los personajes, el mundo narrativo no puede evitar el trasfondo social que tradicionalmente enfrenta nuestra novelística y en especial dicha generación por los problemas propios del universo latinoamericano. Recordemos que en la novela lo que motiva al protagonista a pintar el cuadro "Maternidad", metáfora de su soledad existencial, es el efecto producido por la lectura de una revista que informa acerca de la existencia de campos de concentración en los que un expianista pidió de comer y lo obligaron a comerse una rata viva. La concepción estética de Sábato se evidencia en este hecho, pues lo que reproduce el pintor no es la situación ocurrida en ese campo de concentración, sino el efecto del encuentro de una sociedad inicua que trata indignamente a sus componentes, los acosa, los hace vivir en la incertidumbre y en la inseguridad vital.

* Publicado en *Estudios Filológicos*, N° 39, 2004, pp. 167-178.

Freud, Marx y Sartre han sido modelos de aproximación para esta obra literaria (v. *supra*), así como Freud, Marx, Sartre y Camus han sido fuente de lectura e influencia para Sábato (Lorenz 1972; Finkelstein 1967 y Sábato 2002); sin embargo, ninguna crítica conocida (Maravall 1983) ha tratado el problema de la relación amorosa entre Juan Pablo y María desde el punto de vista estricto del amor.

Este trabajo, entonces, prioriza el tema del amor entre dichos personajes, teniendo como referencia fundamental el texto *Lecturas de Amor* de Cristóbal Holzapfel (1999), las cinco parejas de conceptos en torno al amor de Octavio Paz, el *continuum* de Zenon de Elea que vincula el concepto a la comprensión racional de lo real y los “interdictos” de Georges Bataille (1992).

2. Consideraciones preliminares

Fundamentalmente este trabajo está orientado hacia la observación de la relación amorosa entre Juan Pablo Castel y María Iribarne, protagonistas de *El túnel* desde la perspectiva de las cinco duplas de Octavio Paz (1993) para desarrollar y evidenciar la idea de *continuum* como plenitud e interpretar, sobre la base del texto mismo, el maridaje simbólico entre amor y muerte presente en la novela.

Los binomios exclusividad-promiscuidad, obstáculo-transgresión, dominio-sumisión, fatalidad-libertad y cuerpo-alma, desde los que el escritor mexicano explica el amor, guiarán la observación de las acciones resultantes de las relaciones entre los personajes mencionados de *El túnel*, la evidenciación del *continuum* y el maridaje amor-muerte. Estos binomios, como plantea Holzapfel, son en cierto sentido dialécticos, ya que los elementos que los componen se requieren mutuamente y, por sobre todo, graduales en la medida en que en la vivencia amorosa nos deslizamos de uno a otro polo o extremo (1999: 25-43).

El presente trabajo propone hipotéticamente el encuentro y desencuentro del *continuum* en la relación amorosa entre Juan Pablo y María, entendiendo este último término como transgresión a los “interdictos” (Bataille), es decir, a las prohibiciones (normas, tabúes) que demarcan los límites de nuestro ser único, exclusivo, de nuestro ser individual, indivisible y discontinuo inserto en un cuerpo que habita en un tiempo y espacio, en una racionalidad, moralidad, idiosincrasia. Por tanto, la experiencia del *continuum* consiste en salirse de nuestra discontinuidad, anhelar la continuidad de nuestro ser, de prolongarnos más allá de él y fundirnos en el otro, remitiéndonos así a una ciclicidad de orden cósmico o divino, a saber, que provenimos de la naturaleza o Dios que son las expresiones más descollantes de la aludida plenitud y que el propender a su retorno,

una vez que cruzamos la frontera, morimos. Por eso también la profunda y abundantísima simbología del maridaje entre amor y muerte, pues el salirnos completamente de nuestra individualidad implica la muerte: esto muestra que entre amor y muerte hay una relación indisociable (Holzapfel 1999: 17-24).

3. *El túnel*: “historia” de un homicidio

3.1. *In extrema res* comienza el relato autobiográfico del narrador-protagonista de la novela de Sábato. Desde el comienzo de la historia sabemos por el mismo Juan Pablo que él dio muerte a su amante. Las razones que lo condujeron a tal determinación no están, sin embargo, del todo claras.

Al actualizar el contenido del texto, siguiendo sus estrategias textuales, Juan Pablo mata a María por celos al sospechar de una supuesta relación entre ella y Hunter, primo este de aquella, pues la lógica elemental operante en la conciencia del homicida es la siguiente: si María, mujer casada con Allende, fue capaz de engañar a su marido con él, por qué no podría engañarlo a él mismo con su primo Hunter, a cargo ahora de la estancia, lugar donde fue cometido el crimen.

El engaño propiamente tal no se evidencia en el plano narrado porque todo el mundo representado de la novela lo conocemos por boca y ojos del narrador-protagonista, es decir, del actor principal de los hechos y de la muerte de María; y este solo deduce mediante una fina lógica y concluye.

3.2. En la aplicación de un código psicoanalítico, en uno de los tantos “usos” del texto en cuestión (Eco 1979: 198), la crítica ha señalado (Petersen 1972) que el protagonista es edípico, por tanto, la motivación principal del homicidio no obedece a simples celos por parte de Juan Pablo, sino a la identificación proyectiva de la madre de este en María. En consecuencia, el homicidio es cometido con el propósito de cortar el cordón umbilical y “deshacerse” así, simbólicamente, de su “madre” que no lo deja llevar una vida normal.

Fred Petersen examina la mayor parte de los indicios encontrados en la novela para demostrar la condición edípica prolongada, por tanto, psicótica de J. Pablo. Desde el nombre de María, que evoca la madre universal, hasta el artefacto, un cuchillo con que J. Pablo da muerte a María: símbolo fálico con el que penetra el pecho y el vientre de su simbólica madre: su amante.

3.3. Otra interpretación, resultado de la aplicación de un código filosófico, ha sido situada en el ámbito de la filosofía existencial, fundamentalmente con Sartre y Camus, quienes influyen considerablemente en el pensamiento

de Sábado. En este contexto, el protagonista, consciente o no de su sentimiento de soledad (ontológica), cree haber encontrado el “otro” ser “sí mismo” y “para sí” ansiado con el cual comunicarse íntimamente, sin embargo, de pronto cae en la cuenta que él y María son como dos túneles paralelos existenciales con esporádicas ventanitas de haces comunicantes.

El intento de fusión de estos amantes, y sobre todo para Castel, llega hasta los límites humanos con el riesgo de perder, metafísicamente, la soledad ontológica inherente e insoslayable del género humano (v. Sartre 1966 y Kaufmann 1978), por tanto, “debe eliminar” a la única persona con la que tuvo la posibilidad de lograr la más íntima comunicación (¿absoluta?) para no perder dicha condición.

La etapa o estrato más elevado del hombre existencial lo constituye la asunción de dicha soledad, así como la muerte, destino irrefutable de todo ser viviente.

No obstante, ambas lecturas priorizadas en y por la crítica, la psicológica y la filosófica, constituyen soporte y base para nuestra propuesta, toda vez que el *continuum* lo explicamos en función de ambas perspectivas.

4. Los binomios de Octavio Paz en *El Túnel* de E. Sábado

4.1. EXCLUSIVIDAD-PROMISCUIDAD. En *El túnel* este binomio no se realiza como simple desliz en lo que a Juan Pablo respecta en primera instancia, pues el protagonista es un hombre solo, y es justamente esta soledad la fuente de la misteriosa atracción que María ejerce en él.

En el Salón de Primavera de Buenos Aires en 1946, Castel realiza una exposición de su pintura. Hay en ella un cuadro, “Maternidad”, en el que, en primer plano, se advierte una mujer con un niño. En un segundo plano, en el lado superior izquierdo de la pintura, se observa una ventanita en la que una mujer mira el mar en una playa solitaria. Esta última escena tiene en J. Pablo, su creador, una significación profunda, íntima, misteriosa, que él mismo no puede traducir lingüísticamente con facilidad. El significado tiene que ver, sin embargo, con lo más profundo de su ser, en “algo así” como un mensaje de “soledad absoluta”.

En la exposición, todos los concurrentes miran sus pinturas y el cuadro “Maternidad” sin reparar en dicha escena. De pronto llega una mujer, Castel, está pendiente, se detiene ante dicha obra y queda allí durante un prolongado tiempo. Castel no la pierde de vista durante todos esos instantes: sabe, en ese momento, que esa mujer “algo” tiene entonces que “ver con él”. Se produce, unilateralmente, la “focalización” por medio del arte. Castel no repara en la figura física de María sino solo para identificarla más adelante.

María se pierde en la multitud y él comienza su búsqueda y persecución.

Su primer encuentro es obviamente para hablar del cuadro. Ambos no pueden traducirlo con facilidad, pero para los dos representa un metafórico misterio.

Para ella es como un mensaje de “esperanza desesperanzada”; para él, como dijimos, la “absoluta soledad”. Surge aquí la manifestación del “anhelo de otredad”, de sentirse uno solo con el otro, dos almas gemelas en el abismo de soledad humano. Juan Pablo no está seguro de ella, pero sí de él. Averigua quién es María Iribarne y descubre, sin que ella se lo diga, que es casada con Allende, un ciego mayor que ambos. Para Castel ella es exclusiva, está casada y engaña a su marido (en la perspectiva del texto), pero también es promiscua, pues su situación marital está dada desde el inicio de la relación amorosa y existencial con J. Pablo. Esta situación producirá todo tipo de dudas y sospechas por parte de J. Pablo hacia María. No obstante, y por el mismo descubrimiento que hace J. Pablo, este rompe la “exclusividad” teniendo relaciones con una prostituta a la que golpea cuando, en el coito, esta realiza gestos similares a María Iribarne.

4.2. OBSTÁCULO-TRANSGRESIÓN. El hecho de que María esté casada con Allende constituye una transgresión a los “interdictos” (Bataille) y a las “convenciones” (Paz); sin embargo, no se observa que esta situación constituya obstáculo para ella ni para su marido. Sí lo es para Juan Pablo, que ve en esa situación cierta conmutatividad en el sentido de considerar capaz a María de repetir con otro la situación y terminar engañando a ambos, hipótesis que baraja hasta el final cuando, mediante una lógica deductiva rigurosa, sospecha que María también es amante de Hunter, primo de su marido, Allende. Transcribo el siguiente texto que ilustra claramente lo expresado:

¿Usted es Castel, no?, me dijo con cordialidad, extendiéndome la mano.
Sí, señor Iribarne, respondí, entregándole mi mano con perplejidad, mientras pensaba qué clase de vinculación familiar podía haber entre María y él. Al mismo tiempo que me hacía señas de tomar asiento, sonrió con una ligera expresión de ironía y agregó:
No me llamo Iribarne y no me diga señor. Soy Allende, marido de María.
/.../
Yo estaba como una estatua.
María me ha hablado mucho de su pintura. Como quedé ciego hace pocos años, todavía puedo imaginar bastante bien las cosas.
/.../
Sacó una carta de su bolsillo y me la alcanzó.
Acá está la carta, dijo con sencillez, como si no tuviera nada de extraordinario. Tomé la carta e iba a guardarla cuando el ciego agregó, como si hubiera visto mi actitud:
Léala, no más. Aunque siendo de María no debe de ser nada urgente.

Yo temblaba. Abrí el sobre, mientras él encendía un cigarrillo, después de haberme ofrecido uno. Saqué la carta; decía una sola frase:

Yo también pienso en usted.

María.

Cuando el ciego oyó doblar el papel, preguntó:

Nada urgente, supongo.

Hice un esfuerzo y respondí:

No, nada urgente.

Me sentí una especie de monstruo, viendo sonreír al ciego, que me miraba con los ojos bien abiertos.

/.../

No veía el momento de huir de aquella sala maldita. Pero el ciego no parecía tener apuro. “¿Qué abominable comedia es esta?”, pensé.

Ahora, por ejemplo prosiguió Allende, se levanta temprano y me dice que se va a la estancia.

¿A la estancia? pregunté inconscientemente.

Sí, a la estancia nuestra. Es decir, a la estancia de mi abuelo. Pero ahora está en manos de mi primo Hunter. Supongo que lo conoce.

Esta nueva revelación me llenó de zozobra y al mismo tiempo de despecho: ¿qué podría encontrar María en ese imbécil mujeriego y cínico?

/.../

Me acompañó hasta la puerta. Le di la mano y salí corriendo. Mientras bajaba en el ascensor, me repetía con rabia: ¿Qué abominable comedia es esta?” (51-52).

Holzapfel plantea que

A partir del vínculo entre amor y transgresión podemos a su vez revisar el criterio (de Aristóteles) de la *semejanza* (que él establece como fundamento de las relaciones amicales). Se establecen relaciones de amistad en función de compartir los mismos gustos o tener similares intereses, o, más radicalmente aún, porque el otro es semejante a mí. Según el estagirita, cuando en la amistad no hay semejanza, se busca entonces al menos una compensación, es decir, está siempre primando la semejanza. Llamo la atención sobre este punto, porque parece ser que los grandes amores y amistades se caracterizan más bien por un encuentro entre personas desemejantes, como que justamente cuando un hombre rico ama a una mujer pobre, o un cristiano es amigo de un musulmán, /.../. Pero, en lo fundamental, el criterio aristotélico de la semejanza es certero, en cuanto que en cualquier caso se cumple que si hay una desemejanza grande entre dos personas, para que sean amigos, al menos tiene que haber una compensación: uno es rico pero malhumorado, y el otro pobre pero bienhumorado (1999: 37-38).

Ahora bien, en *El túnel*, el acercamiento desde J. Pablo hacia María está dado por semejanza y compensación: 1) por semejanza, en cuanto aquel considera que esta es su “alma gemela”, y, 2) compensación, por

ser ella supletoria de su soledad. A propósito de la escena de la ventanita en el cuadro “Maternidad”, se produce el siguiente diálogo:

La miré ansiosamente; pero su cara, de perfil, era inescrutable, con sus mandíbulas apretadas. Respondí con firmeza:

Usted piensa como yo.

No sé, tampoco podría responder a esa pregunta. Mejor podría decirle que usted **siente** como yo. Usted miraba aquella escena como la habría podido mirar yo en su lugar.

No sé qué piensa y tampoco sé lo que pienso yo, pero sé que piensa como yo.
/.../

Esa escena de la playa me da miedo, agregué después de un largo rato, aunque sé que es algo más profundo. No, más bien quiero decir que me representa más profundamente a mí... Eso es. No es un mensaje claro, todavía, no, pero me representa profundamente a mí.

Oí que ella decía:

¿Un mensaje de desesperanza, quizá?

/.../

Sí respondí, me parece que un mensaje de desesperanza.

¿Ve como usted **sentía** como yo?

/.../

¿Y usted cree que esa escena es verdadera?

Casi con dureza, afirmó:

Claro que es verdadera.

Miré ansiosamente su rostro duro, su mirada dura. “¿Por qué esa dureza?”, me preguntaba, “¿por qué?” Quizá sintió mi ansiedad, mi necesidad de comunión, porque por un instante su mirada se ablandó y pareció ofrecerme un puente; pero sentí que era un puente transitorio y frágil colgado sobre un abismo (41-43; los destacados son míos).

4.3. DOMINIO-SUMISIÓN. Expresamos en un comienzo que el mundo narrado de *El túnel* lo conocemos única y exclusivamente por Juan Pablo. Lo que conocemos de María lo sabemos por Juan Pablo, cómo este la representa en su conciencia y cómo percibe el mundo que observa: a veces positivamente; otras, muy negativamente. En este sentido, la mayor dependencia y “vasallaje” la vive el narrador-protagonista que relata su historia. María se nos la representa interesada por J. Pablo, no obstante, este es absolutamente dependiente de los actos, de la presencia y ausencia de María; está al arbitrio de los caprichos, silencios y breves palabras de su “objeto” amoroso.

Para J. Pablo, María es un enigma por descifrar. Hay en este sentido, como diría Barthes (en conexión con el psicoanálisis), una “feminización del hombre”, pues nuestro personaje masculino es el que espera y desespera cuando ella no está, se ha demorado o se ha “perdido”. Por otra parte, y también en términos de Barthes, María es, para J. Pablo, **atópica**,

es decir, en el sentido barthiano, el ser amado es reconocido por el sujeto amoroso como “átopos”, inclasificable, de una originalidad incesantemente imprevisible. Es átopos el otro que amo y que me fascina. No puedo clasificarlo porque es precisamente el Único, la imagen singular que ha venido milagrosamente a responder a la especificidad de mi deseo. Es la figura de mi verdad; no puede ser tomado a partir de ningún estereotipo (que es la verdad de los otros).

4.4. FATALIDAD-LIBERTAD. Entre la forma oriental y occidental se debate el amor de Juan Pablo por María: por una parte, el protagonista vive el amor como si ambos estuvieran predestinados, como “si no hubiera podido sino conocerla a ella”, rodeándose la relación con un halo de fatalidad.

Por otra parte, este amor se da fuera de la religión y dentro de la modernidad. Por lo menos su comienzo constituye un encuentro cotidiano e histórico dentro de los “cánones” de la **libertad** (de elección). Recordemos que J. Pablo “la elige”, pudiera decirse así, en la exposición que realizó en el Salón de Primavera en 1946 (v. *supra*).

De todos modos, nuestro personaje masculino sufre el fenómeno de “focalización” al quedar atrapado y preso en su “imaginario” (Barthes 1989). Expresa J. Pablo en el capítulo XVI:

Amaba desesperadamente a María y no obstante la palabra **amor** no se había pronunciado entre nosotros. Esperé con ansiedad su retorno de la estancia para decírsela.

Pero ella no volvía. A medida que fueron pasando los días, creció en mí una especie de locura. Le escribí una segunda carta que simplemente decía: “¡Te quiero, María, te quiero, te quiero!”.

A los dos días recibí, por fin, una respuesta que decía estas únicas palabras: “Tengo miedo de hacerte mucho mal”. Le contesté en el mismo instante: “No me importa lo que puedas hacerme. Si no pudiera amarte me moriría. Cada segundo que paso sin verte es una interminable tortura” (61; el destacado es mío).

Incluso, como podemos observar, se comienza a perfilar lo que plantea Octavio Paz, en términos de Holzapfel, “La fatalidad (que incumbe solo al amor y no a la amistad) puede adoptar además la figura de la trampa” (1999: 41).

4.5. *El par cuerpo-alma*

Lejos de tranquilizarme, el amor físico me perturbó más, trajo nuevas y torturantes dudas, dolorosas escenas de incomprensión, crueles experimentos con María. /.../.

Otros días, en cambio, mi reacción era positiva y brutal: me echaba sobre ella, le agarraba los brazos como con tenazas, se los retorció y le clavaba la

mirada en sus ojos, tratando de forzarle garantías de amor, de **verdadero amor** (66-67; el destacado es mío).

Se advierte en todo el texto, además de esta cita, cierta carga valórica negativa hacia lo corporal y positiva hacia lo espiritual. Incluso el protagonista hace la relación sexo-prostitución. Saca a una prostituta a patadas de su taller (de pintura) porque realiza un gesto similar a María, por tanto, deduce después, María es prostituta.

5. El *continuum* en *El Túnel*

Sin lugar a dudas, y desde el punto de vista con que hemos enfrentado la problemática del Amor en la novela en cuestión, hay una suerte de extrapolación del *continuum* hallado en el arte de la pintura realizada por Castel: el cuadro “Maternidad” hacia María Iribarne.

Recordemos que es justamente por medio de la escena de la “ventanita” donde se produce la focalización Juan Pablo-María, pues si dicha escena posee un significado profundo para el pintor, íntimo, por tanto intraducible al lenguaje común, inefable en última instancia, y María es “capaz” de percibir “eso”, entonces María “es como mi arte”, “es mi arte” y en “mi arte estoy yo”, por tanto “yo puedo estar en María” y “María puede estar en mí”, es decir, “Yo soy María”: “María soy yo”. Recordemos cuando J. Pablo le dice a María: “Usted miraba aquella escena como la habría podido mirar yo en su lugar” (41).

Holzappel, siguiendo a Bataille, expresa:

... este “salir de sí mismo” (que Ortega y Gasset reconoce como de carácter centrífugo), de su discontinuidad, en pos del *otro* y de *lo otro*, es una vivencia filosófica y erótica que se manifiesta en los más distintos planos.

Por ejemplo, en el arte, en el sentido de que en el artista el pintor, el escultor, el compositor, el escritor se *hacen unos* con su tema, y, por ello, en cierto modo, superan la relación sujeto-objeto. No se trata de ver las cosas como distintas de uno, sino que el artista las asimila y se las apropia, pasando a ser parte de su ser (1999: 18-19).

La extrapolación, entonces, a la que aludíamos se transforma en una imagen metonímica al fundir el pintor su ser con María mediante el arte. Ahora el *continuum* ya no es logrado solamente con su creación, sino también con María. Dice Juan Pablo:

Debo confesar que yo mismo no sé lo que quiero decir con eso del “amor verdadero”, /.../. Yo tenía la certeza de que, en ciertas ocasiones, lográbamos comunicarnos, pero en forma tan sutil, tan pasajera, tan tenue, que luego

quedaba más desesperadamente solo que antes, con esa imprecisa insatisfacción que experimentamos al querer reconstruir ciertos amores de un sueño. /.../ Y, lo que era mucho peor, causaban nuevos distanciamientos porque yo la forzaba, en la desesperación de consolidar de algún modo esa fusión, a unirnos corporalmente; solo lográbamos confirmar la imposibilidad de prolongarla o consolidarla mediante un acto material (67).

Es claro en Juan Pablo este anhelo de continuidad, de querer salirse de su discontinuidad habitual amenazando no tan solo su propia individualidad, sino también la “del otro”, la individualidad de María. Tal como lo propone Holzapfel:

Sucede pues en el fenómeno erótico que amenazamos nuestra individualidad a la que nos hemos habituado, y al ser lo erótico, por lo general, algo compartido, resulta que también amenazamos la individualidad del otro (ella o él). Esta amenaza al concretarse, corresponde a la “transgresión”.

La razón de que se dé en el erotismo esta suerte de mecanismo “interdicto-transgresión”, se debe a que lo que vivenciamos, cuando nos erotizamos, es el anhelo de continuidad de nuestro ser, de prolongarnos más allá de él (1999: 19).

6. El maridaje simbólico amor-muerte

Como hemos podido observar, J. Pablo está-en-camino (*unterwegs*) a ese *continuum*, hacia la *Ereignis* (Heidegger) y con ansias de realizar la experiencia humana más radical: hacerse uno con María, fusionarse. Pero, insertarse en ese *continuum*, y la inserción total en ese *continuum* (Holzapfel), es la muerte. Sin embargo, la muerte en *El túnel* no ocurre en la persona de J. Pablo, sino en María, “su otredad”, como manera de regresar al “interdicto” transgredido.

En el marco contextual de significación fijado para la novela, el homicidio cometido por el pintor en la persona de María Iribarne es congruente con la interpretación dada en nuestro enfoque, pues el ansia de comunicación absoluta y de amor absoluto: su inserción en el *continuum* por parte del artista pone en peligro su individualidad, de aquí su animadversión hacia quien pudo constituir el único “objeto” de escape de sí mismo.

La añoranza de retorno al interdicto transgredido lo observamos casi al final de la novela después del homicidio y de haberse entregado a la policía:

A través de la ventanita de mi calabozo vi cómo nacía un nuevo día, con un cielo ya sin nubes. Pensé que muchos hombres y mujeres comenzarían

a despertarse y luego tomarían el desayuno y leerían el diario e irían a la oficina, o darían de comer a los chicos o al gato, o comentarían el film de la noche anterior (135).

Hay, como observamos, un deseo de normalidad, “interdicto”, de “in-dividualidad”, sin embargo, la “focalización” y la propensión al *continuum* permanecen. Expresa finalmente el protagonista desde una sala de hospital:

Sentí que una caverna negra se iba agrandando dentro de mi cuerpo. /.../. Solo existió un ser que entendía mi pintura. Mientras tanto, estos cuadros deben de confirmarlos cada vez más en su estúpido punto de vista. Y los muros de este infierno serán, así, cada día más herméticos (137).

7. Conclusión

El tipo de amor evidenciado entre Juan Pablo y María se enmarca preferentemente en el eros griego, atendiendo las tres fuentes occidentales del amor enfatizadas por Holzapfel y tratadas por Octavio Paz, a saber, el eros griego, el ágape cristiano y el amor cortés.

El eros griego se funda en el mito presente en el discurso socrático incorporado en *El Banquete* de Platón y correspondiente a un recuerdo de un relato de Diotima, en el que Eros (término cercano a lo que hoy entendemos por amor) es un semidiós que posee un lado inmortal procedente del padre, el dios Poros, y de un lado mortal, su madre Penía, una mujer pobre.

Esta procedencia permite visualizar, por una parte, que en el amor se manifiesta el anhelo de procrear en la belleza (por coincidir la procreación de Eros con el nacimiento de Afrodita, diosa de la Belleza), como asimismo la ilusión de la eternidad, del absoluto y, por otra, y al mismo tiempo, en lo concreto, al doloroso sometimiento de la caducidad de las cosas. En consecuencia, se vive el amor con un ansia de inmortalidad y se vive con dolor la caducidad de ese amor.

La enfatización del componente espiritual permite vivir el amor de una manera cada vez más idealizada, idealización que puede explicarse sobre una base freudiana con Kristeva en el sentido de que a cada *yo* le corresponde un *yo ideal* que se proyecta en el otro (ella o él) (Holzapfel 1999: 108), lo que tiene que ver así como en el mito griego con una cuestión más bien de índole narcisista.

En el contexto existencial de la novela, la conservación del estado de solipsismo del protagonista (su “autenticidad”) lo conduce al homicidio de María, constituyéndose así el desencuentro total con el *continuum*, aun cuando siempre y constantemente le pareció al protagonista que la vida

de ambos era como dos túneles paralelos con esporádicas ventanitas de haces comunicantes: encuentros versátiles con la plenitud, sensaciones de encuentro con “el otro sí mismo”, con el absoluto; sin embargo, la racionalidad esencialmente discontinua no permite del todo insertarse de verdad en las expresiones radicales del *continuum*, como el tiempo, la vida, la historia, la música, el arte, el amor.

El final de una relación, por su parte, culmina en una situación de agonía, en un duelo amoroso que corona el término de la entrega a un otro en el que ya habíamos descargado cierto peso existencial, manifestándose, en consecuencia, el *fading*.

Juan Pablo expresa:

...salíamos a caminar por la Plaza Francia como dos adolescentes enamorados. Pero esos momentos de ternura se fueron haciendo más raros y cortos, como inestables momentos de sol en un cielo cada vez más tempestuoso y sombrío. Mis dudas y mis interrogatorios su racionalidad diríamos nosotros fueron envolviéndolo todo, como una liana que fuera enredando y ahogando los árboles de un parque en una monstruosa trama (69); hasta volver a los “interdictos”, a la “normalidad” de lo cotidiano luego de una experiencia de una metafísica del amor y del existir: del fundamento.

Bibliografía

- Bataille, Georges (1992). *El erotismo*. Barcelona: Editores Tusquets.
- Barthes, Roland (1989). *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- Bustos, Miriam y Raúl Torres (1983). “Juan Pablo Castel, entre la neurosis y el crimen”. *Cuadernos Hispanoamericanos* (Homenaje a Ernesto Sábato). 391-393 (enero-marzo). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. 282-315.
- Ciarlo, Héctor (1983). “El universo de Sábato”. *Cuadernos Hispanoamericanos* (Homenaje a Sábato). 391-393 (enero-marzo). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. 70-100.
- Coddou, Marcelo (1972). “La estructura y la problemática existencial de *El túnel* de Ernesto Sábato”. *Los personajes de Sábato*. Buenos Aires: Emecé Editores. 39-88.
- Chavarrí, Raúl (1983). “La metafísica y las metafísicas de Ernesto Sábato”. *Cuadernos Hispanoamericanos* (Homenaje a Ernesto Sábato). 391-393 (enero-marzo). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. 675-680.
- Eco, Umberto (1979). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Finkelstein, Sidney (1967). *Existencialismo y alienación en la literatura americana*. México: Editorial Grijalbo, S.A.
- García-Gómez, Jorge (1972). “La estructura imaginativa de Juan Pablo Castel”. *Los personajes de Sábato*. Buenos Aires: Emecé Editores. 17-38.
- Giacoman, Helmy (1972). “La correlación ‘sujeto-objeto’ en la ontología de Jean Paul Sartre y la dramatización fenomenológica en la novela *El túnel* de Ernesto Sábato”. *Los personajes de Sábato*. Buenos Aires: Emecé Editores. 149-167.

- Goic, Cedomil (1972). *Historia de la novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Holzappel, Cristóbal (1999). *Lecturas de Amor*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Kaufmann, Walter (1978). *Tragedia y Filosofía*. Barcelona: Seix Barral.
- Lorenz, Günter (1972). *Diálogo con América Latina*. Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso.
- Maravall, José Antonio, comp. (1983). *Cuadernos Hispanoamericanos* (Homenaje a Ernesto Sábato). 391-393 (enero-marzo). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Meehan, Thomas C. (1972). "Metafísica sexual de Ernesto Sábato: Tema y forma en *El túnel*". *Los personajes de Sábato*. Buenos Aires: Emecé Editores. 107-148.
- Ortega, José (1983). "Las tres obsesiones de Sábato". *Cuadernos Hispanoamericanos* (Homenaje a Ernesto Sábato). 391-393 (enero-marzo). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. 125-151.
- Pacurariu, Francisco (1983). "Ernesto Sábato o las inquietudes del mundo". *Cuadernos Hispanoamericanos* (Homenaje a Ernesto Sábato). 391-393 (enero-marzo). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. 202-208.
- Paz, Octavio (1993). *La llama doble*. Barcelona: Seix Barral.
- Petersen, Fred (1972). "*El túnel*, de Sábato: más Freud que Sartre". *Los personajes de Sábato*. Buenos Aires: Emecé Editores. 89-106.
- Ruano, Manuel (1983). "Los fantasmas que perturban a Sábato". *Cuadernos Hispanoamericanos* (Homenaje a Ernesto Sábato). 391-393 (enero-marzo). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. 122-124.
- Sábato, Ernesto (1986). *El túnel*. [1948]. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Sábato, Ernesto (2002). *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sartre, Jean Paul (1966). *El Ser y la Nada*. Buenos Aires: Losada.
- Satue, Francisco J. (1983). "Ernesto Sábato: la tristeza meditativa". *Cuadernos Hispanoamericanos* (Homenaje a Ernesto Sábato). 391-393 (enero-marzo). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. 101-121.
- Soto de Ozaeta, Armando (1983). "Sábato: síntesis entre la geometría y la selva". *Cuadernos Hispanoamericanos* (Homenaje a Ernesto Sábato). 391-393 (enero-marzo). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana. 152-165.

SI UNA NOCHE DE INVIERNO UN VIAJERO, DE ITALO CALVINO: ¿UNA METÁFORA DE LA POSMODERNIDAD?*

1. Introducción

La posmodernidad es un concepto aún opalescente con el que preferencialmente se nombra el fin de la modernidad y el comienzo de un nuevo *épistémè* (Foucault 1972: 221), es decir, hasta el momento, el vislumbre de un nuevo sistema de preferencias en gestación (*paradigma*, Kuhn 1972) al que se le ha comenzado a llamar posmodernidad, pero desde donde, por estar insertos en él, su descripción y análisis podrían hacerse imposibles por lo impensable (Rojas 1995: 300-301). Sin embargo, y a pesar de dicha opalescencia, la experiencia central parece apuntar a la muerte de la *razón*, al fin del proyecto de la modernidad, de la Ilustración europea, e incluso, por último, al proyecto de la civilización greco-occidental (Wellmer 1993: 51).

Por otra parte, se ha considerado la posmodernidad como un momento de *unmaking*, término que podría traducirse como deconstrucción, desmantelamiento, descentramiento, diseminación, desmitificación, diferencia, dispersión.

Estos términos, así como lo propone Ihab Hassan, según Wellmer, "...expresan una obsesión epistemológica con los fragmentos o las fracturas, y el correspondiente compromiso ideológico con las minorías (...). Pensar bien, sentir bien, actuar bien, leer bien, según la *épistémè* del "desmantelamiento", es rehusar la tiranía de las totalidades; en toda empresa humana, la totalización es potencialmente totalitaria" (1993: 53; nota 2).

En este sentido, hay ciertos aspectos básicos atribuidos a la posmodernidad tomados desde Nietzsche, Foucault y Lyotard, que no desarrollaré completamente en este trabajo por centrarme en aquellos que inciden principalmente en el fenómeno estético. Estas atribuciones son: la contra-ilustración (Habermas 1990); fragmentación del lenguaje (heterogeneidad); autonomía del discurso (textualismo); supremacía de la literatura (pues está conciente de que es retórica, no como la filosofía, que hace retórica

* Publicado *Estudios Filológicos*, N° 40, 2005, pp. 107-119.

pretendiendo que no la hace); muerte de las ideologías (cercano al tema del historicismo); crítica (fin) de los metarrelatos (Lyotard); crítica de la filosofía de la historia y crítica del sujeto y del humanismo (relación sujeto-objeto).

Según Lyotard, el posmodernismo *es resultante de un proceso de des-legitimación realizado por la modernidad europea* cuyo punto de partida sería la filosofía de Nietzsche, de tal manera que el posmodernismo estético de Lyotard aparece como modernismo estético radical, es decir, como un modernismo que hubiera tomado conciencia de sí mismo. Lyotard, operacionalizando el concepto, expresa:

... una obra no puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya posmoderna.

El posmodernismo así entendido no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y *este estado es constante* (...). Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio, no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. *Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan*. El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que *habrá sido hecho*. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento; de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su puesta en obra comience siempre demasiado pronto. *Posmoderno* será comprender según la paradoja del futuro (*post*) anterior (*modo*) (2003: 23-25) (Véase también Lyotard 1984; las cursivas son mías).

El posmodernismo así considerado en el ámbito estético supone un cierto rompimiento con el canon establecido (la modernidad), solo que esta vez las nuevas zonas exploradas o las nuevas reglas que se investigan se encuentran en proceso, lo que dificulta su completa auscultación por ser nosotros mismos partícipes y estar inmersos en dicho proceso.

Umberto Eco (2002), por su parte, reconoce no saber aún qué es el posmodernismo, pero las características que él menciona reconocidas como tales en sus novelas por Brian McHale, Linda Hutcheon y Remo Ceserani, sí están presentes en ellas.

Reconocen dichos autores cuatro rasgos característicos de la novela posmoderna, a saber, la *metanarratividad*, el *dialogismo*, el *double coding* y la *ironía intertextual*, atributos que, según Eco, están presentes en la literatura tradicional y en la novela moderna, pero que, no obstante, se manifiestan hoy con mayor insistencia. Nosotros diríamos, con exacerbación.

La *metanarratividad* la entiende Eco como "...reflexión que el texto hace sobre sí mismo y la propia naturaleza, o como intrusión de la voz del autor que medita sobre lo que está contando y que incluso llega a

exhortar al lector a que comparta sus reflexiones” (2002: 224; véase también Genette 1971 y 1982). Para nosotros, este rasgo se puede observar como realización de metalepsis, metacrítica, metatexto y, específicamente, como metanovela, en el sentido de que asistimos a transgresiones por parte del narrador de los planos narrativos; a juicios acerca de la literatura y la novela en particular desde la novela misma; a evidenciación de los procesos de construcción del texto (priorización de la enunciación por sobre el enunciado) en el texto mismo y a novelas o relatos y metarrelatos dentro de la novela dirigiéndose a ella misma.

El *dialogismo artificial* es definido por Eco como la exasperación de la reflexión que el texto realiza sobre sí mismo, es decir, “a la puesta en escena de un manuscrito sobre el que la voz narradora reflexiona, y que intenta descifrar y juzgar en el momento mismo en que relata” (2002: 224). Agrega Eco que el *dialogismo*, en su naturaleza más evidente, se realiza mediante el *citacionismo*; no obstante, para nosotros, este rasgo se observaría no tan solo en la modalidad de textos que hablan entre sí, sino más exacerbadamente como textos que hablan consigo mismos, produciendo así un soliloquio textual (o narcisismo textual).

El *double coding*, para Eco, consiste en mezclar lo culto con lo popular, un estilo culto y de élite con tema popular, por ejemplo. O la incorporación de algún recurso como la “intriga” (popular) para atraer a un tipo de público que gusta de un estilo serio, de un “best seller de calidad”.

La *ironía intertextual* se desprende del *double coding*. Expresa Eco:

La *ironía intertextual*, al poner en juego la posibilidad de una doble lectura, no invita a todos los lectores a un mismo festín. Los selecciona, y prefiere a los lectores intertextualmente enterados, salvo que no excluye a los menos preparados. El lector ingenuo, si por casualidad el autor pone en escena a un personaje que dice ¡*París, a nosotros dos!*, no reconoce la remisión balzaquiana, pero puede apasionarse igualmente por un personaje proclive al desafío y la arrogancia.

El lector informado “caza” la referencia, saborea la ironía; me refiero no solo al guiño culto que le dirige el autor, sino también a los efectos de disminución, o de cambio del significado (cuando la cita se introduce en un contexto absolutamente distinto de la fuente), a la exhortación general al diálogo ininterrumpido que se desarrolla entre textos” (2002: 231) (Véase también Kristeva 1970 y Genette 1982).

Los cuatro rasgos enunciados como posmodernos por Eco, específicamente para la novela, más algunos de los atributos reconocidos por Lyotard (1984) para el posmodernismo –crítica de los metarrelatos, supremacía de la literatura, fragmentación del lenguaje y autonomía del discurso–, constituirán una guía de observación hacia el discurso contenido en la

novela de Calvino para evidenciar su presencia metafórica y sus modos de realización estéticos.

Nuestra hipótesis consiste, entonces, en despejar la interrogante explicitada en el título del presente trabajo y proponer *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino como texto contextualizado en la posmodernidad.

2. Rasgos posmodernos en *Si una noche de invierno un viajero*

2.1. LA METANARRATIVIDAD. *Si una noche de invierno un viajero* (1979), de Italo Calvino (1923-1985), se compone de una “Dedicatoria” del Autor Textual (AT) a Daniele Ponchiroli y de veintidós secciones distribuidas del siguiente modo con los siguientes nombres: I; SI UNA NOCHE DE INVIERNO UN VIAJERO; II; FUERA DEL POBLADO DE MALBORK; III; ASOMÁNDOSE DESDE LA ABRUPTA COSTA; IV; SIN TEMER EL VIENTO Y EL VÉRTIGO; V; MIRA HACIA ABAJO DONDE LA SOMBRA SE ADENSA; VI; EN UNA RED DE LÍNEAS QUE SE ENTRELAZAN; VII; EN UNA RED DE LÍNEAS QUE SE INTERSECAN; VIII; SOBRE LA ALFOMBRA DE HOJAS ILUMINADAS POR LA LUNA; IX; EN TORNADO A UNA FOSA VACÍA; X; ¿CUÁL HISTORIA ESPERA SU FIN ALLÁ ABAJO?; XI y XII.

Las secciones identificadas con número romano al inicio de cada capítulo constituyen narraciones metanovelescas, metatextuales y metacríticas en donde el *Sujeto de la Enunciación* (SE, de aquí en adelante) apela a un tú –Lector-personaje– para hacerlo consciente de su posición frente al relato, en tanto que aquellas que llevan como títulos una frase son “historias” inconclusas –mezcladas con discursos metanovelescos– en las que el Lector-personaje debe acudir a la fallida búsqueda de la historia concluyente organizada así por el SE.

Las primeras transgresiones o metalepsis narrativas (Genette 1971 y Lagos 2003) –considerando el conjunto macrotextual (Segre 1985) descrito– se observan en la sección I en el momento en que el SE extradiegético apela al Lector diegético, siempre en una situación “dialógica” unidireccional –o diádica asimétrica si se quiere: del SE al Lector y no viceversa– para señalarle el comienzo de la lectura de la nueva novela de Italo Calvino, *Si una noche de invierno un viajero*, con lo que ocurre así no tan solo la transgresión de niveles de narración –de la extradiégesis a la diégesis por parte del SE–, sino también la lectura por un lector en la diégesis de un texto y un autor de la situación contextual, correspondiente a un autor empírico –con nombre y apellido– que dirige el Enunciado 1 para un(os) lector(es) empírico(s). De tal manera que encontramos un SE extradiegético de un Enunciado 2 que instruye a un lector diegético

(Destinatario) sobre la lectura de un texto y autor con los mismos nombres del extratexto (Mignolo 1978).

Esta situación inusitada crea desconcierto en el lector empírico que cree ser, en cierto instante, único lector del texto; sin embargo, por un largo espacio temporal debe compartir su lectura con otro lector y recibir los instructivos imperativos de un sujeto enunciante (que no se identifica y que lo apela) a la espera de la materia enunciada, la que llega de manera inconclusa y fragmentada intermediada por la inclusión de discursos metanovelescos.

Esta conjunción de lectores apelados por un SE extradiegético –lector empírico y Lector-personaje, extratextual y diegético, respectivamente– se disuelve en la tercera sección titulada “II” mediante la alteración de la encuadernación de las páginas de la novela que lee el lector diegético y no el lector empírico. En ese instante, el lector empírico puede entender que el lector apelado por el SE desde la extradiégesis a la diégesis es, de aquí en adelante, el Lector-personaje y no él, aun cuando pueda seguir sintiéndose identificado con aquel.

El comienzo de la segunda sección que lleva el mismo título del conjunto macrotextual presenta a un SE extradiegético –en primera instancia y con relativa intermitencia– plural: es un lector de la novela que narra como SE y que se transforma en el personaje central autodenominado “yo”. Dicho de otro modo, el SE extradiegético es lector extradiegético y actante de la diégesis en donde, desde la diégesis misma, alude al autor de la novela que lee y al lector aún no escindido, responsabilizando a aquel de decidir llamar “yo” al personaje, personaje que es el mismo SE.

Las metalepsis narrativas y el contexto macrotextual permiten calificar esta primera novela: *Si una noche de invierno un viajero*, como metanovela y como relato metadieгético de tercer grado y no de segundo, como podría pensarse recién iniciando la lectura de *Si una noche de invierno un viajero* del Calvino de la situación contextual. El lector empírico debe “recorrer” toda la novela para apreciar los grados de narración, pues las narraciones identificadas con número romano no tan solo contienen discursos metanovelescos, metatextuales y metacríticos, sino también conforman una “historia” –*el relato sobre el Lector y la Lectora que recorren la novela leyendo falsas novelas inconclusas hasta que contraen matrimonio*– y relatos asignados a personajes que se constituyen como narraciones de segundo grado realizadas por el SE. De tal manera que las “novelas” contenidas en las secciones con títulos frásticos corresponden a lecturas realizadas por personajes dieгéticos de los relatos de primer grado. En este sentido, es posible hablar de *lectores* meta o intradieгéticos: son personajes de la diégesis que leen falsas novelas inconclusas explicitadas –narraciones de tercer grado– cuyos falsos autores o traductores poseen como proyecto artístico realizar una novela como la leída por el lector empírico de la

situación contextual, produciéndose así un tipo de “metalepsis de autor”, solo que en este caso es un metautor o metatraductor, pues son parte del mundo metadieético.

2.2. DIALOGISMO Y SOLILOQUIO TEXTUAL. El diálogo del texto con otros textos de la serie literaria o extraliteraria se manifiesta en el texto en cuestión como la exacerbación de dicho diálogo en su realización de soliloquio textual: el texto dialoga consigo mismo en un intento de autor-réplica por parte de los personajes de la diégesis respecto del enunciado de la situación contextual, del texto del autor empírico Calvino.

En la undécima sección, título “VI”, el falso traductor, Emer Marana, se propone una estratagema –*propuesta narrativa metaléptica*– inspirada en la tradición de oriente para no perder sus privilegios en la corte del Sultán: *interrumpir la traducción en el punto más importante y comenzar la traducción de otra novela, insertándola a través de un personaje de la primera novela que abre un libro y se pone a leer, y así sucesivamente.*

Esta estratagema es la que constatan en parte el lector empírico en la novela de Calvino en la situación contextual, y el Lector-personaje –ora extradiegético y ora diegético– en la situación discursiva.

Por su parte, a Silas Flannery, en la decimoquinta sección titulada “VIII” y subtitulada “Del diario de Silas Flannery”, después de conversar con el Lector, se le ocurre la idea de *escribir una novela* compuesta por comienzos de novela en donde el protagonista podría ser un Lector que se ve continuamente interrumpido.

Este Lector compraría la nueva novela A del autor Z, pero el ejemplar es defectuoso, y como no consiga pasar del principio vuelve a la librería para cambiar el volumen. Flannery se propone escribirlo todo en segunda persona (“tú, Lector”), haría entrar a una Lectora, a un traductor falsario y a un viejo escritor que lleva un diario como el diario que está escribiendo, pero no quisiera que por huir del Falsario la Lectora terminase en los brazos del Lector. Se las arreglaría para que el Lector vaya tras el Falsario, y el Escritor pueda quedarse solo con la Lectora. Para que el viaje del Lector tenga vivacidad es necesario poner a una mujer en su recorrido, entonces la Lectora podría tener una hermana...

La diferencia entre la trama del proyecto de novela de Flannery y la de la novela de Calvino de la situación contextual es que en esta última la Lectora se queda con el Lector y no con el Escritor (Flannery). Todo lo demás es lo que efectivamente lee el lector empírico en el relato que tiene como narrador al SE.

Nótese también la alusión a sí mismo que hace Flannery al pretender escribir una novela como la de Calvino (autor empírico), en la que incluiría un personaje con el nombre de “Escritor”. El escritor que en la novela de la situación contextual está interesado en Ludmilla –la Lectora– es Flannery.

2.3. EL *DOUBLE CODING*. En *Si una noche...*, el *double coding* se nos muestra fundamentalmente mediante el cruzamiento de los planos de enunciación y de enunciado: la enunciación del enunciado para un público culto o competente, y el enunciado de la enunciación para un público popular, debido a que las novelas inconclusas son lineales y sin obstrucciones desde el punto de vista de sus estrategias textuales. No obstante, la novela entera se postula para un tipo de lector empírico premunido de una enciclopedia (lector intertextualmente preparado) que le permita aproximarse semióticamente a ella para desentrañar el enrevesamiento constructivo generativo-organizacional.

2.4. LA IRONÍA INTERTEXTUAL. La doble lectura impuesta por el *double coding* exagera en el texto en cuestión las preferencias, seleccionando a lectores competentes literaria y semióticamente, quienes para comprender el texto deben reconstruir el enrevesamiento constructivo generativo. De esta manera se impone más bien un “guiño culto”, toda vez que un lector ingenuo o semántico (o semiótico, en términos de Eco) puede abandonar la lectura o botar el texto, al encontrarse preferencialmente con procesos de construcción enunciativos más que con enunciados esperados (Lagos 2003).

2.5. EL GÉNERO COMO METARRELATO (SU ROMPIMIENTO). El metarrelato criticado de modo artístico en la novela de Calvino es el *género novelesco*, que podríamos entenderlo sincréticamente como metáfora del fin de los grandes metarrelatos, en términos de Lyotard. En este sentido, los textos metanarrativos, metatextuales y metalépticos son infractores al género y a la tradición; por tanto, aunque sean narrativos, no se puede decir que sean propiamente *novelas*, aun cuando vengan determinados así por la cultura o el editor. En este contexto, el trayecto de lectura por la enunciación permite distinguir los niveles de narración del enunciado, los sujetos de la enunciación (narradores) y narratarios(as) implícitos (as) o explícitos(as), los tipos de narración, los “desembragues” y “embragues” que permiten el paso de la enunciación al enunciado y viceversa, la gradación de los relatos y “lo verosímil” de las eventuales “historias” que pudieran aprehenderse tanto en la enunciación del enunciado como en el enunciado de la enunciación.

El texto metaléptico, por ejemplo, opera con un afán de romper toda “ilusión de realidad” (Barthes 1970; Todorov 1970 a y b; Genette 1970), todo verosímil eventualmente sustentado. Revela, mediante mecanismos enunciativos, un verosímil que se destruye a sí mismo desde su particular constitución estratégica textual. Así, cuando el lector empírico comienza a adentrarse en el enunciado, al igual que el Lector-personaje y la Lectora en la novela de Calvino, aparecen marcas en la enunciación que hacen

tomar conciencia de la *realidad inventada*, imaginada y ficticia, la que se presenta tanto o más valedera que la existencia misma en el sentido de vivirla y presenciara (como en *Umbral* 1977); de este modo en el texto metanarrativo y metaléptico que observamos el verosímil se destruye a sí mismo, el que, a su vez, se correlaciona metafóricamente con el verosímil de la vida social contemporánea o coetánea al texto (v. gr. Cervantes 1981 y Unamuno 1976), toda vez que ambos, ficción y realidad, rompen sus verosímiles postulando otros que a su vez se rompen descolocando respectivamente a seres ficticios y reales.

2.6. SUPREMACÍA DE LA LITERATURA. La sustitución, en primera instancia, de la ficción por la vida (real), permite al lector empírico coetáneo al texto realizar, metafóricamente, un símil entre el verosímil de la ficción que se rompe y el rompimiento constante del verosímil de su existencia real.

Si una noche de invierno un viajero se constituye así en *una parodia de la ficción literaria* en la que ocurre un rompimiento entre autor y lector empírico, del *pacto de ficción* (Moreno Serrano, Fernando s/f) en el que se legitima un nuevo pacto en el espacio mismo de la ficción narrativa mediante movimientos cooperativos inusuales desde el punto de vista del *sistema literario* convencional (o cuadros intertextuales de los esquemas retóricos o narrativos. Eco 1981).

Lo primero que observamos es el rompimiento de la referencia gramatical más convencionalizada, pasando de la segunda persona a la primera y a la tercera, lo que rompe nuestros estándares y convenciones más arraigados acerca de las marcas lingüísticas pronominales, las que interrumpen la identificación del sujeto que realmente habla. Se parodia, así, el pacto autobiográfico, y se juega con la creencia del lector empírico en dicho pacto, pues bien cabría preguntarse si es Italo Calvino realmente el que habla desde el principio del texto, pero esta ilusión jamás se afirma, y tampoco contribuyen a ello las distintas figuras de escritores que aparecen a lo largo de la novela, los que también juegan, de un modo u otro, con dicho pacto.

Esta obsesión del autor por autoanularse, esconderse, evaporarse, permite que el texto proponga al lector empírico la propia realidad de la ficción, esto estimula el protagonismo del lector para que sea este quien ordene los hechos de la trama, y no el autor.

El lector empírico, aferrado al paradigma moderno, pasa gran parte de la novela buscando al autor sin encontrarlo. En este sentido, podemos decir que Calvino recurre a la experimentación, al laboratorio novelístico, pues despierta al lector empírico para hacerle ver su rol en el juego del arte, en la realidad de aquella configuración, y fijarlo en el *proceso*, y para esto, Calvino debe mostrar dicho proceso, lo que nos recuerda a Cortázar en *Rayuela* y al mismo Juan Emar (1977) en *Umbral*.

La fijación del lector empírico en el *proceso* le exige una reflexión acerca de la propia realidad, pudiera decirse una *toma de conciencia del verosímil de su propia realidad*, inquietud presente desde Homero y los trágicos griegos.

El protagonista de Calvino –su Lector-personaje, nosotros mismos en gran parte– posee una característica: ansia por leer, sumergirse en la ficción y descubrir cómo termina dicha ficción; pero con esto se destruye el personaje: no es actancial, no es psicológico, es, acaso, más bien simbólico, pues su propia voluntad –muy similar al personaje de la literatura griega dominado por la *ananke* (su propia voluntad)– le condena a perseguir ese libro último y siempre presente y ausente que es en realidad, la verdad última. Calvino expresa en *Si una noche...*: “Quisiera escribir un libro que fuese incipit, que mantuviese en toda su duración la potencialidad del inicio, la espera aún sin objeto”, sin meta, es decir, no escrito desde el final, o sea, libre.

2.7. FRAGMENTACIÓN DEL LENGUAJE. Calvino nos presenta diez historias fragmentadas; fragmentos de la totalidad de la verdad que constituye la historia de la literatura y la memoria lectora de un individuo o de una cultura en la que el texto merece un lugar de privilegio como mediador, como artificio que permite el pacto de ficción, es decir, aquel acuerdo entre un lector y un autor para dar una interpretación intelectual de sentido a una construcción retórica que en su base ontológica solo posee significado. Sin embargo, la anulación del autor solo permite la aceptación arbitraria y gratuita de dicho pacto por parte del lector. Por esto todas las instancias narrativas aparecen fallidas: punto de vista, personajes, tiempo, espacio, narrador por medio de las identificaciones autor-narrador y lector-personaje.

Ante esta ilusión, esta entelequia, se exige el pacto gratuito con el lector, postulándose una apertura receptora, un *lector abierto* –que no coincide exactamente con la obra abierta (Eco 1979)– que percibe la pérdida del sentido lógico en la disponibilidad del personaje al moverse por el mundo (destrucción de la trama); el desprecio por el tiempo cronológico y la búsqueda constante del presente, el momento del instante y la preponderancia del tiempo interior del lector leído (Lector-personaje), porque la presentación es presentación de un *proceso*: por momentos podemos creer estar en el *tiempo de la enunciación*, por estar hablándonos un autor supuestamente omnisciente, pero en ningún momento salimos del *tiempo del enunciado* (enunciación del enunciado) con el que comenzó la novela, porque se nos cuenta la historia de un personaje, aunque ese personaje seamos nosotros mismos: *esta es la ficción* que se pretende hacer creer al lector, como en *cualquier novela del paradigma moderno*; sin embargo, insistimos, no salimos del momento del discurso-lector del autor al ser nosotros mismos un personaje en sus manos.

El Lector-personaje parece de pronto quedar fuera del discurso al llamar a la metaficción, y el narrador parece quedar parodiado por su propio discurso, parodia que exagera la función y la actitud del autor omnipotente y omnisciente de la literatura del paradigma moderno, lo que, en consecuencia, ubica al texto en un paradigma alternativo, en nuestra propuesta *el de la opalescente posmodernidad*.

El lector empírico, frente a esto, no puede sino sonreír y, en cierta medida a la manera de Brecht, distanciarse, pues el pacto de ficción del lector con el texto le permite comprender que, a pesar de todo, la mimesis no ha muerto, y que la ficción propone aquí una mimesis intuitiva de lo subyacente en que el mundo no es un teatro ni la vida es sueño, sino una *construcción* en la que *el sentido de las cosas está en las reglas* (Lyotard) que permiten la comprensión de nuestro entorno y que cambian y evolucionan al capricho y la necesidad de la colectividad (paradigmas y culturas) o del individuo (amor, conocimiento).

Todos, a fin de cuentas, son pactos de ficción: verosímil literario y realidad filtrada por el lenguaje. Recordándonos la teoría creacionista de Vicente Huidobro expresa Calvino, gracias a la lectora: “La novela que más me gustaría leer en este momento debería tener como fuerza motriz solo las ganas de contar, de acumular historias sobre historias, sin pretender imponerte una visión del mundo, sino solo hacerte asistir a su propio crecimiento, como una planta, un enmarañarse como de ramas y hojas...”.

En el contexto extraliterario, siguiendo a Jameson (1992), la lógica de la fragmentación de la cultura posmoderna puede ser atribuida a la variedad y vertiginosidad de los cambios tecnológicos. Esta materialidad –los cambios tecnológicos– explicaría la lógica posible de las representaciones culturales de un irrepresentable que sería la lógica misma del *capitalismo multinacional*, también llamado capitalismo tardío, avanzado o globalización.

2.8. AUTONOMÍA DEL DISCURSO (TEXTUALISMO). Sin lugar a dudas, en la propuesta narrativa de Calvino confluyen las reflexiones generadas por el estructuralismo, la semiótica y el grupo Tel Quel al compartir la noción de literatura como conciencia que posee el lenguaje de ser lenguaje, de ser una realidad propia y autónoma. Pero más cercanamente, en la obra de Calvino están presentes los experimentos literarios del Oulipo (Ouvroir de Litterature Potentielle), fundado por Raymond Queneau, al que pertenecen también Georg Perec, Marcel Duchamp y el mismo Calvino.

El Oulipo, según E. Sánchez Garay (1999), no es un movimiento ni una escuela literaria, sino un “laboratorio” que se esfuerza por crear una “literatura de la incomodidad” en la que el escritor autoimpone un reto a su ingenio y su imaginación. Aun así, la influencia de Barthes en *Si una noche...* es considerable por la preponderancia que otorga

el autor a la literatura como conciencia del lenguaje y el significativo papel del lector en el proceso de una trama narrativa que debe construir desde un yo que escribe y un yo que es escrito, en un yo empírico que va sobre los hombros del yo que está escribiendo, y en un yo mítico que hace de modelo al yo que es escrito, en donde, además, se postula que el verdadero misterio de un libro no radica en su final sino en su comienzo, por lo que esta metanovela está construida –como lo hemos demostrado– por diez inicios que no llegan a concluirse y que, incluso, puede leerse con un sentido conexo –y como clave de interpretación (Carrasco 1984: 69-80)– mediante sus títulos, con lo que permanece, de nuevo, el final abierto:

Si una noche de invierno un viajero
fuera del poblado de Malbork
asomándose desde la abrupta costa
sin temor al viento y al vértigo
mira hacia abajo donde la sombra se adensa
en una red de líneas que se entrelazan
en una red de líneas que se intersecan
sobre la alfombra de hojas iluminadas por la luna
en torno a una fosa vacía
¿Cuál historia espera su fin allá abajo?

La búsqueda constante de los libros conduce a la presunción de que no existen originales, sino únicamente sus rastros, y *que solo existen lecturas y no textos; que no hay ficciones a las que se opone un mundo real (¿fin de las metarrelatos?)*; que las novelas, como dice Ludmilla, se hacen, como un naranjo hace naranjas, y es el lector empírico el que debe desentrañar, como sugiere Eco, ese conjunto de condiciones establecidas en el texto que deben satisfacerse para que el contenido potencial se actualice de manera plena: su Lector Modelo.

El juego de Calvino es explícito: reflexiona acerca de las condiciones de creación de una novela dentro de una novela para demostrar que las *reglas* precisas –elegidas voluntariamente– hacen el texto y abren la multiplicidad potencial de todos los textos posibles según esas restricciones, así como de todas las lecturas virtuales de los mismos. Si el autor recurre a la ficción para hablar del mundo cotidiano de los libros es porque desea esclarecer que las reglas responden a un juego particular que desea de algún modo compartir con los lectores reconociendo la arbitrariedad de la estructura narrativa elegida.

El texto postula un lector abierto, lo que, inversamente, obliga al lector empírico a desambiguar el texto evidenciando así su carácter metanovelesco y metatextual, proporcionando la posibilidad de la dinámica de la semiosis ilimitada (Eco 1992 y 1995) permitiendo su

pluralidad interpretativa (obra abierta) o hasta ser “usada” desde las perspectivas que más pudieran acomodar y satisfacer las expectativas de cada lector.

El sentido global, por tanto, de *Si una noche de invierno un viajero* es presentar, a nivel de discurso, *un texto narrativo erótico y narcisista*, toda vez que provoca y seduce al lector empírico y al Lector-personaje con historias esperadas, pero falsas e inconclusas, mostrando, a su vez, una alegoría del mundo contemporáneo: confuso, lúdico, fragmentario, caótico, inauténtico, falso y enrevesado, con un *verosímil autorreferente y versátil*, donde lo único sutil y débilmente rescatable es el amor, que en la “historia” de la extradiégesis se realiza en la unión del Lector con la Lectora Ludmilla.

En la vigésima segunda sección: título “XII”, el SE apela al Lector y a la Lectora: “Hoy sois marido y mujer, Lector y Lectora. Una gran cama de matrimonio acoge vuestras lecturas paralelas.

Ludmilla cierra su libro, apaga su luz, abandona la cabeza sobre la almohada, dice: –Apaga tú también. ¿No estás cansado de leer? Y tú: –Un momentito. Estoy a punto de acabar *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino” (253).

Metalépticamente, Lector-personaje y lector empírico terminan la misma novela en el mismo instante, pero en un espacio-tiempo diferente, convergiendo así el mundo diégetico con el mundo extratextual mediante la ruptura o transgresión de los niveles que separan la ficción de la realidad, anulando la barrera que separa la situación contextual de la discursiva y la realidad de la ficción, pues en la posmodernidad

El proceso cognitivo no es ajeno al lenguaje, se da en medio del lenguaje, o mejor, en el medio-lenguaje. El lenguaje no es mero instrumento o mediación entre el conocimiento y la realidad. Las proposiciones no son ni expresión de una conciencia pura que descubre las estructuras *a priori* de las cosas (mito de la conciencia y de la lógica: (Wittgenstein, Davidson, Rorty) ni representación pura de las estructuras objetivas de una naturaleza independiente (mito de la objetividad de la ciencia física y de lo dado): (Sellars, Quine). *La realidad es siempre realidad descrita o interpretada y las estructuras racionales son estructuras lingüísticas, insertas en un sistema semiótico y simbólico* (Wittgenstein, Rorty, Goodman, Vattimo)” (Bermejo 1999: 43; el subrayado es mío).

3. A modo de conclusión

En la estructura generativa organizacional, lo que más llama la atención de la novela de Calvino es la incorporación al mundo de la diégesis del Lector-personaje, disminuyendo con esto e incluso anulando el distanciamiento entre lector y texto (crítica de la relación sujeto-objeto; v. *supra*).

La incorporación del lector al texto supone no tan solo la propuesta epistemológica de existencia de lecturas más que textos (v. *supra*), sino la posibilidad de realización de constructos lingüísticos (representación de representaciones de representaciones...) acerca de ámbitos originarios de carácter experiencial, propiamente imaginarios, oníricos, míticos, etc., que superan el concepto tradicional de realidad y por ende el de racionalidad por la toma de conciencia de que el sujeto es parte del ámbito que describe e interpreta y que aquello que interpreta se realiza y construye en el lenguaje.

Por otra parte, y en este mismo sentido, la novela impulsa en el lector empírico su inclusión en un proceso de desenajenación o salida del enunciado (del lenguaje-objeto) para iniciar un proceso de descubrimiento del proceso mismo de construcción en aras del encuentro de reglas que conforman estructuras (lenguaje-significante) como modo de adaptación constante y permanente de lo incompleto, inacabado y por hacer, metáfora del tipo de sociedad que enfrenta el hombre posmoderno en la que los *entimemas* (Aristóteles s/f y Barthes 1974) contruidos soportan (y viceversa) el verosímil de una sociedad del conocimiento (vertiginoso), de una globalización y tecnologización del saber, del poder, del trabajo y por tanto de la cultura, de aquella cultura entendida, con Max Weber y Clifford Geertz (2000), *como una urdimbre* o tramas de significación que el mismo hombre ha tejido y que le permite reconocerse como tal dentro de la sociedad.

Pareciera ser, por último, que el mensaje metafórico final de Calvino (novela dentro de la novela y por extensión sociedad dentro de la sociedad) es conducirnos a una toma de conciencia de la clave vital del mundo posmoderno: *conocer las reglas vigentes temporales y versátiles* de la sociedad.

Tal pretensión pudiera ser quimérica, porque no tan solo supone una actuación epistemológica distinta a la tradicional y moderna, sino imposible de realizar toda vez que

No nos es posible describir nuestro propio archivo, ya que es en el interior de sus reglas donde hablamos, ya que es él quien da a lo que podemos decir y a sí mismo, el objeto de nuestro discurso “sus modos de aparición, sus formas de existencia y de coexistencia, sus sistemas de acumulación de historicidad y de desaparición” (Foucault 1972: 221).

Debido a que ni los *épistémès* ni los paradigmas se proponen consciente y voluntariamente; no obstante, la propuesta calvinista posmoderna nos evidencia la posibilidad de un desafío: el intento siquiera de comprender el mundo que vivimos a partir de una visualización del nuevo tejido organizacional social más que de la significación que esta ha tenido en la tradición histórica occidental judeocristiana.

Bibliografía

- Aristóteles. s/f. *Retórica*. Madrid: Aguilar.
- Barthes, R. (1970). "El efecto de realidad". *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (1974). *Investigaciones retóricas I. La Antigua Retórica. Ayudamemoria*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Bermejo, D. (1999). "Posmodernidad y cambio de paradigma". *Letras de Deusto* 82 (Vol. 29), enero-marzo. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Calvino, Italo (1980). *Si una noche de invierno un viajero*. Trad. Esther Benítez. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Carrasco, I. (1979). "La metalepsis narrativa en *Umbral* de Juan Emar". *Revista Chilena de Literatura*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Carrasco, I. (1984). "Los títulos en el texto poético". *Estudios Filológicos* 19: 69-80.
- Cervantes, Miguel (1981). "Donde se prosigue la graciosa aventura del titerero, con otras cosas en verdad harto buenas". *Don Quijote de la Mancha*. 5ª ed., vol. II. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Eco, U. (1979). *Obra Abierta*. 2ª ed. Barcelona: Ariel.
- Eco, U. (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1995). *Interpretación y sobreinterpretación*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eco, U. (2002). *Sobre Literatura*. Barcelona: Océano, RqueR Editorial.
- Emar, Juan (1977). *Umbral*. 1ª ed. Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- Foucault, M. (1972). *La arqueología del saber*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Geertz, C. (2000). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Genette, G. (1970). "La escritura liberadora: lo verosímil en la "Jerusalén Liberada" del Tasso". *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Genette, G. (1971). *Figures III*. Paris: Editions Du Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris: Editions Du Seuil.
- Habermas, J. (1990). *Pensamiento postmetafísico*. Trad. Manuel Jiménez Redondo. México: Taurus.
- Jameson, F. (1992). *La posmodernidad o la lógica del capitalismo avanzado*. 1ª reimp. Buenos Aires: Paidós.
- Kristeva, J. (1970). "La productividad llamada texto". *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Kuhn, T. (1972). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Lagos, J. (2003). *La metalepsis y la actividad cooperativa del lector empírico*. Anejo 16. *Estudios Filológicos*. Valdivia: Facultad de Filosofía y Humanidades, UACH.
- Lytard, J., F. (1989). *La condición postmoderna*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lytard, J., F. (2003). *La postmodernidad* (Explicada a los niños). Barcelona: Gedisa.
- Mignolo, W. (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Moreno S., F. A. s/f. "Aportaciones al problema del pacto de ficción en *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino". *Post-modernidad de Si una noche de invierno un viajero de Italo Calvino*. Internet: <http://personal2.redesteb.es/critica/calvino.html>

Si una noche de invierno un viajero, de Italo Calvino: ¿una metáfora de la posmodernidad?

- Ricoeur, P. (1987). *Tiempo y narración*. Madrid: Cristiandad.
- Rojas, C. (1995). *Foucault y el pensamiento contemporáneo*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Sánchez Garay, E. (1999). "Azar y rigor. El juego combinatorio de Italo Calvino". *Revista de Estudios Literarios*. Espéculo N° 6. Madrid: Universidad Complutense.
- Segre, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Todorov, T. (1970a). "Introducción". *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Todorov, T. (1970b). "Lo verosímil que no se podría evitar". *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Unamuno, Miguel de (1976). *Niebla*. 5ª ed. Santiago de Chile: Editora Nacional Gabriela Mistral.
- Wellmer, A. (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*. Madrid: Visor Distribuciones.

ENTIMEMAS Y PRINCIPIOS ANDINOS EN LOS MITOS DE HUAROCHIRÍ*

1. Introducción

*Pienso que es bueno dejar hablar a los mitos, sobre todo si las cosas
que se pretenden decir contradicen los tópicos aprendidos.*

René Girard. *El Chivo Expiatorio*.

El conjunto de relatos míticos quechuas sin título denominado el Manuscrito de Huarochirí es un corpus de piezas documentales recopiladas, según algunos, por el extirpador de idolatrías, Francisco de Ávila, a inicios del siglo XVII en la provincia de Huarochirí (Centro del Perú), perteneciente en aquel entonces a la arquidiócesis de Lima. Sin embargo, el rol protagónico de De Ávila ha sido notablemente cuestionado desde la década de los noventa del recién pasado siglo.

El texto en cuestión se encontró en la Biblioteca Nacional de Madrid y fue parcialmente dado a conocer por Hermann Trimborn en los albores de la Segunda Guerra Mundial. Su primera traducción al español estuvo a cargo del literato y antropólogo peruano José María Arguedas, quien tituló al manuscrito como *Dioses y Hombres de Huarochirí* (1975). Su formación como antropólogo y un sólido conocimiento de la lengua originaria del Perú, producto de largos años de su vida compartidos con comunidades campesinas, no parecen haber sido avales suficientes y se le ha criticado con amabilidad haber realizado la traducción bajo la influencia de su vocación literaria (Murra 1983 y Rostworowski 1987). A nuestro entender, un juicio crítico de esta índole no aminora los méritos de su trabajo; más aún, su experiencia de vida en los Andes nos parece que otorga a su traducción una mirada “desde adentro” del mundo andino que muy pocos intelectuales pueden esgrimir a su favor.

Una segunda traducción al castellano la realizó el lingüista boliviano Jorge Urioste, quien rebautizó al manuscrito, ahora bajo el nombre de *Hijos de Pariya Qaqa* (1983).

* Publicado en *Estudios Filológicos*, N° 42, 2007, pp. 95-107.

Finalmente, y también en lengua española, nos encontramos con el trabajo realizado por el lingüista Gerald Taylor, quien en 1987 denominó su versión paleográfica del Manuscrito como Ritos y tradiciones de Huarochirí. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII, versión utilizada en el presente trabajo.

En lo principal, el valor del Manuscrito radica en que se trata del único documento en runa simi, por tanto, un referente próximo al pensamiento mítico de los habitantes de la región de Huarochirí.

2. Consideraciones preliminares

El problema general que nos proponemos desarrollar en este trabajo puede enunciarse así: “¿Cuáles son y cómo se evidencian algunas categorías *entimématicas* que son posibles de advertir en el discurso del relato “Capítulo 2º; Una tradición sobre Cuniraya Huiracocha” del *Manuscrito de Huarochirí* mediante temas que dicen relación con el engaño y con las situaciones tensionales entre los actantes que allí participan?”

Es oportuno indicar que tanto el tema del engaño como el de las situaciones tensionales entre actantes, mantienen entre sí un maridaje cuya correlación resulta evidente en las apariencias del relato y no requiere mayores habilidades del lector para advertirlos.

Ambos temas parecen evidenciar un clamor doloroso y angustiante: el encuentro dramático entre el caos y el cosmos en una lucha que parece inevitable y con un final siempre incierto.

Existen, por otra parte, fundados antecedentes para sustentar como hipótesis que en el relato seleccionado del *Manuscrito de Huarochirí*, el verosímil permite develar los *entimemas*, y viceversa, los que se observan en los diálogos y razonamientos que sostienen algunos de los actantes y que construyen el discurso contenido en el relato.

Mediante el análisis de dichas formas, nos aproximaremos a un tipo de metafísica y de epistemología implícitas –premisas ausentes elaboradas desde los relatos– teniendo siempre presente la totalidad de los relatos contenidos en el *Manuscrito*, aun cuando nos centremos en particular en el ya citado (v. *supra*).

Todo mito constituye un particular modo de relato y, en tanto tal, se sustenta en un *verosímil* (Barthes 1972 y 1974; Kristeva 1972; Todorov 1972 a y b) que dialécticamente se soporta con el *entimema*.

Según Todorov, para Platón y Aristóteles “lo verosímil es la relación del texto particular con otro texto, general y difuso, que se llama la opinión pública” (1972b: 13), el que hace las veces de filtro cultural y censorador de los posibles reales. Todorov siempre a propósito de lo *verosímil*, añade: “...actualmente se hace predominante otro sentido: se hablará de

verosimilitud de una obra en la medida en que esta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto y que nosotros debemos tomar por una relación con lo verosímil” (1972b: 13). Entonces, si se sigue a Todorov, “...dos son los núcleos esenciales de lo verosímil: a) lo verosímil como ley discursiva inevitable y, b) lo verosímil como sistema de procedimientos retóricos, como máscara, que tiende a presentar estas leyes como otras tantas sumisiones o referentes” (Lagos 2003: 39).

Cualesquiera sean los ángulos de lo verosímil que se quiera destacar, existen dos asuntos que merecen ser señalados y acrecentados para los efectos del presente estudio: *que el verosímil es cultural e histórico y que su propósito inmediato a través de la argumentación es la persuasión.*

El primer asunto conduce a considerar que el verosímil es siempre arbitrario, pues muda sus demarcaciones de sentido según la época, los géneros literarios y la geografía de cada lugar. El discurso al que remite el buen sentido, lo socialmente aceptable, el sentido común (*doxa*), se da siempre en el marco de una cultura en un tiempo histórico dado.

J.B. Vico, entre los axiomas que propone al respecto, indica que “El sentido común es un juicio privado de reflexión, sentido de modo común por toda una clase, pueblo o nación, o por todo el género humano” (1964: 136). Como lo expresa Geertz con meridiana claridad, “la religión basa su teoría en la revelación, la ciencia en el método, la ideología en la pasión moral; pero el sentido común se basa frecuentemente en la afirmación de que en la realidad no se dispone de otra teoría que la de la vida misma” (1994: 95). En síntesis, el mundo es la autoridad.

El segundo asunto no es menor. El persuadir tiene que ver con dar sentido al discurso y otorgar sentido supone ser verosímil. Lo verosímil, entendido como sistema de procedimientos retóricos es tratado en Aristóteles –según Roland Barthes– como “una retórica de la prueba, del razonamiento, del silogismo aproximativo (*entimema*) [actuando allí como] una lógica voluntariamente degradada al nivel del ‘público’, es decir, del sentido común, de la opinión corriente” (1974: 18). De este modo, un conjunto de ideas serán consideradas como verosímiles a partir de algo probable, es decir, a partir de lo que el pueblo piensa.

En la lógica clásica (aristotélica en particular), estamos en presencia de un *entimema* cuando en el razonamiento deductivo no se halla alguna de sus partes explícitas, una de sus premisas o la conclusión. Según el estagirita, el entimema es un “silogismo formado de proposiciones verosímiles o de signos” (Aristóteles 1947: 701) y que para el orador constituye el procedimiento más efectivo para realizar alguna demostración.

No obstante, es preciso recordar que el *entimema* se define por su carácter verosímil, buscando alcanzar en realidad la persuasión mediante la argumentación y no la demostración. En este sentido, el *entimema* arranca de un punto que no requiere ser probado y de allí se dirige hacia otro que necesita serlo (Lagos 2003). Un ejemplo de razonamiento entimemático, en el que se omite la premisa menor, es el siguiente: “Los dictadores son despiadados, pues todos los hombres ambiciosos son despiadados”. Otro ejemplo: “Todos los marxistas son materialistas, por consiguiente, también este hombre es materialista” (DSF 1965: 142).

Para determinar si un entimema es o no válido, Copi sintetiza dos pasos necesarios. El primero consiste en agregar las partes del razonamiento que faltan; el segundo propone someter a un test de validez al silogismo resultante. Si falta una de las premisas, “puede ocurrir que solamente la adición de una proposición poco plausible haga el razonamiento válido, mientras que cualquier proposición plausible lo tornaría carente de validez” (1969: 207).

3. Análisis sintáctico-pragmático del relato “Capítulo 2°, Una tradición sobre Cuniraya Huiracocha”

3.1. *Determinación de secuencias y sus funciones.* Estableceremos las secuencias (S) que reconocemos en el relato aludido anteriormente, así como las funciones (F) que en ellas se dan, esto es, la que abre el proceso (F.1), la que lo media (F.2) y una última que lo cierra (F.3). Encontramos siete (7) secuencias elementales (v. Romera Castillo 1974). A saber:

S.1

F.1 Cuniraya desea preñar a Cahuillaca

F.2 Cuniraya, mediante engaño, procede a preñar a Cahuillaca.

F.3 Cahuillaca queda preñada.

S.2

F.1 Cahuillaca da a luz a su hijo.

F.2 Cahuillaca desea conocer la identidad del padre de su hijo.

F.3 Cahuillaca convoca a los huacas y huillcas del lugar para saber quién de ellos es el padre.

S.3

F.1 Cahuillaca pide a su hijo que reconozca al padre.

F.2 El hijo reconoce a Cuniraya como su padre.

F.3 Cahuillaca no acepta que su hijo pueda haber sido engendrado por un ser (aparentemente) mísero.

S.4

F.1 Cahuillaca huye encolerizada con su hijo en dirección al mar.

F.2 Cuniraya exterioriza su imagen poderosa para que Cahuillaca, al verlo, se enamore de él.

F.3 Cuniraya persigue a Cahuillaca, sin que ella se percate de la verdadera identidad del primero.

S.5

F.1 Durante la persecución, Cuniraya va solicitando información en el camino a diversos animales sobre la posibilidad de alcanzar a Cahuillaca.

F.2 Cuando la respuesta de los animales satisface a Cuniraya, este les ofrece felices augurios; cuando la respuesta es negativa, lo que reciben son maldiciones.

F.3 Cuniraya llega a orillas del mar sin encontrar a Cahuillaca, por lo que retorna a Pachacamac.

S.6

F.1 En Pachacamac encuentra Cuniraya a dos jóvenes hermanas.

F.2 Cuniraya viola a la menor de las jóvenes.

F.3 Cuniraya huye a la orilla del mar.

S.7

F.1 Urpayhuachac, madre de la joven violada, se indigna con Cuniraya.

F.2 Urpayhuachac persigue a Cuniraya para, mediante engaño, destruirlo.

F.3 Cuniraya, gracias a su astucia, huye de la ira de la madre y se dedica a deambular por el territorio engañando a huacas locales y hombres.

El conjunto de todas las secuencias anteriores puede resumirse en cuatro macroacciones:

- 1) Cuniraya fecunda a Cahuillaca mediante engaño.
- 2) Cahuillaca, al conocer la supuesta identidad del padre de su hijo y pensar que se trata de un ser miserable, huye de él con su hijo.
- 3) Cuniraya experimenta una doble frustración o fracaso: no logra alcanzar a Cahuillaca ni consigue que esta conozca su verdadera identidad.
- 4) Cuniraya se dedica entonces a recorrer el territorio engañando a los waqa (huacas) y a la gente del lugar.

En la teoría de Bremond (1970), se adapta el esquema “Fechoría cometida” y “Hecho o daño a retribuir”, según se desprende de las secuencias elementales. Veamos a continuación la distribución del esquema por secuencias:

Secuencias 1 a 4: Cuniraya desea preñar a Cahuillaca mediante engaño (Fechoría a cometer).



Cuniraya procede a preñar a Cahuillaca (Fechoría)



Cuniraya preña a Cahuillaca (*Fechoría cometida*) sin que ella conozca su identidad (Cahuillaca, intentando averiguar la identidad del padre de su hijo, retribuye la fechoría cometida huyendo de Cuniraya).

En la S.5, durante la persecución de Cuniraya a Cahuillaca, el primero va interrogando a diversos animales que encuentra en el camino acerca de la posibilidad de alcanzar a Cahuillaca. Por turno, algunos animales le hacen ver a Cuniraya la imposibilidad de alcanzar a la madre de su hijo, mientras que otros le aseguran que su búsqueda será exitosa.

Tanto la zorrina como el zorro y el loro le señalan que ya no podrá Cuniraya alcanzar a Cahuillaca. Ante esta respuesta no deseada, Cuniraya les maldice.

Por el contrario, el cóndor, el puma y el halcón le auguran el éxito en la búsqueda de Cahuillaca, por lo que reciben premios por parte de Cuniraya.

En ambas situaciones, de premio o de castigo, la tensión entre Cuniraya y los animales a quienes interroga es directa y se resuelve sin mediar engaño. No aplica en este caso, pues, el esquema de “Fechoría cometida = Hecho a retribuir”. No obstante, en las secuencias 6 y 7, el esquema funciona plenamente:

Cuniraya desea violar a una de las hijas de Urpayhuachac (Fechoría a cometer).



Cuniraya ataca sexualmente a una de las hijas de Urpayhuachac (Fechoría).



Cuniraya viola a la joven Urpayhuachac decide vengar a su hija (Fechoría cometida). = (Hecho a retribuir).

Luego, los acontecimientos dan un giro completo y la madre agraviada se transforma ahora en madre vengadora. Es el turno para el protagonismo de la adversaria circunstancial de Cuniraya en un proceso que se puede visualizar, en los términos de Bremond, del modo siguiente:

Urpayhuachac, mediante engaño, desea vengar a su hija violada por Cuniraya
(Fechoría a cometer)



Urpayhuachac simula amabilidad para dar muerte a Cuniraya (Fechoría)



Urpayhuachac se acerca a Cuniraya para darle muerte (no alcanza a producirse la *Fechoría cometida*) = Cuniraya, advirtiendo las intenciones de la mujer, huye del lugar mediante astucia o engaño (*Hecho no retribuido*).

Se ha visto que en las secuencias 1-4 el “Hecho a retribuir” se consuma a modo de huida por parte de Cahuillaca, dejando a Cuniraya sin la posibilidad de unirse a ella. En las secuencias 6 y 7 podemos advertir que el “Hecho a retribuir” tiene el mismo resultado: ahora se trata de la huida de Cuniraya de los intentos de Urpayhuachac por darle muerte.

No obstante, asoma una diferencia sustancial en las huidas referidas en ambos grupos de secuencias. En el primero, la huida de Cahuillaca ocurre porque esta no es capaz de percatarse de la naturaleza poderosa de Cuniraya y huye creyendo hasta el final que esta entidad “sobrenatural” es en verdad un ser miserable. En el segundo grupo de secuencias, la huida de Cuniraya sucede porque este sí advierte las intenciones vengativas de Urpayhuachac hacia él. Más aún, el poder de Cuniraya le otorga la oportunidad de engañar a la madre de la hija violada, fingiendo que ya regresa en circunstancias que lo que realmente concreta es su huida del lugar para seguir engañando a otros seres. Se produce así un proceso de engaño acompañado de malicia, una suerte de juego en la que no participan ni la rabia ni el rencor, sino simplemente la demostración sutil de poder por parte de quien es y se siente más poderoso que sus eventuales adversarios.

Observemos ahora las instancias estructurales que emergen cuando se utiliza el esquema “Perspectiva del engañador” y “Perspectiva del engañado” en las secuencias 1-4:

Perspectiva del engañador

Víctima por
atrapar
(a Cahuillaca)



Cuniraya es
poderoso y lo
disimula.

Cuniraya no es
pobre
y simula serlo.

Perspectiva del engañado

V/S Cahuillaca ve a
Cuniraya como
pobre
y cree en ello.

En las secuencias 6 y 7, que refieren la tensión que se produce entre Urpayhuachac y Cuniraya por la violación que este último ha realizado en una de las hijas de la primera, el esquema funciona del modo que se indica a continuación:

Perspectiva del engañador

Víctima por
atrapar (a
Cuniraya)



Urpayhuachac
es vengativa y
lo disimula.

Ella no es
amable y
simula serlo.

Perspectiva del engañado

V/S Cuniraya
conoce las
intenciones de
Urpayhuachac
y no cree en su
amabilidad.

La “Perspectiva del engañador” funciona, como se aprecia, de modo similar tanto en las secuencias 1-4 como en las secuencias 6-7. Sin embargo, desde la “Perspectiva del engañado”, la situación varía. En efecto, en las secuencias 1-4, la “Víctima por atrapar” (Cahuillaca en este caso) cree que la apariencia miserable de Cuniraya corresponde a la realidad y no ve el engaño. Por el contrario, en las secuencias 6-7, la “Víctima por atrapar”, Cuniraya, jamás se deja sorprender por el intento de engaño de Urpayhuachac, dominando en todo momento la situación. En este sentido, Cuniraya, en tanto entidad poderosa, posee la capacidad de engañar a terceros menos poderosos que él y de advertir, del mismo modo, los intentos engañosos de los mismos hacia él.

3.2. *Determinación de los actantes.* De acuerdo con el modelo que nos propone A.J. Greimas (1976), la distribución actancial que nos presenta el relato en cuestión se evidencia del siguiente modo. Recordemos las cuatro macroacciones para la aplicación del modelo y observemos cómo se distribuyen los actantes.

Primera macroacción: “Cuniraya fecunda a Cahuillaca mediante engaño”.

Sujeto: Cuniraya

Objeto: Preñar a Cahuillaca

Remitente: Cuniraya (él es el demandante de la acción).

Destinatario: Cuniraya

Opositor: No lo hay.

Ayudante: la lúcuma y la capacidad de engaño mediante metamorfosis de Cuniraya.

La ausencia de opositor se origina en la capacidad de simulación y de disimulación, respectivamente, que posee Cuniraya. Es posible que si Cahuillaca hubiese llegado a conocer desde el inicio el poder de Cuniraya, cabe la posibilidad de que ella misma se hubiere presentado como Opositor.

Segunda macroacción: “Cahuillaca, al conocer la supuesta identidad del padre de su hijo y pensar que se trata de un ser miserable, huye de él con su vástago”.

Sujeto: Cahuillaca

Objeto: Impedir las consecuencias que traería aparejadas el contraer vínculos con un ser miserable.

Remitente: el prejuicio de Cahuillaca que identifica apariencia con realidad.

Destinatario: Cahuillaca y su hijo.

Oponente: el poder de Cuniraya, y los animales que lo alientan a alcanzarla mediante noticias favorables.

Ayudante: Cuniraya con su capacidad de simulación que logra convencer a Cahuillaca de su identidad miserable.

Tercera macroacción: “Cuniraya experimenta una doble frustración o fracaso: no logra alcanzar a Cahuillaca ni consigue que esta conozca su verdadera identidad”.

Sujeto: Cuniraya.

Objeto: Ser reconocido en todo su esplendoroso poder por Cahuillaca.

Remitente: Cuniraya.

Destinatario: Cuniraya (la satisfacción de su deseo).

Oponente: Cuniraya (su propia capacidad de engaño que no logra revertir) y la creencia de Cahuillaca referida a la imposibilidad de unión con un ser aparentemente inferior a ella y los animales que le dan malas noticias cuando la persigue.

Ayudante: los animales que le dan buenas noticias sobre la posibilidad de alcanzar a Cahuillaca.

Cuarta macroacción: “Cuniraya se dedica entonces a recorrer el territorio engañando a los waqa y a la gente del lugar”.

Sujeto: Cuniraya.

Objeto: Continuar engañando a los waqa y gente del lugar.

Remitente: Cuniraya (su propia identidad que lo obliga a engañar a terceros).

Destinatario: Cuniraya.

Oponente: No hay (mientras encuentre seres inferiores en poder a él, procederá a engañarlos).

Ayudante: Cuniraya (su propio poder de simulación y de disimulación).

3.3. *Categorías entimemáticas.* En primer término, en el relato se aprecia que los temas del “engaño” y de las “situaciones tensionales” se hallan

imbricados en un mismo tejido. Dicho de otro modo, no ocurre lo uno sin lo otro, introduciéndose así el riesgo o la posibilidad de la intromisión de vínculos y relaciones desestructuradores del orden y, por esta razón, favorecedores de la instalación del caos en su reemplazo (véase, por ejemplo, el principio cultural andino del *pachakuti*). Excepción notable la constituye el diálogo entre Cuniraya y los animales que encuentra en el camino durante la persecución a Cahuillaca. En efecto, allí la tensión no se halla mediatizada por celada alguna: premios y castigos surgen prístinos y directamente ligados a lo favorable o desfavorable de las respuestas que dan los animales a la pregunta de Cuniraya por Cahuillaca.

Las tensiones poseen expresión espacial. Diversos acontecimientos del relato ocurren entre la costa y el mar. Así tenemos la huida de Cahuillaca en dirección al océano o, en la persecución de Cuniraya por Urpayhuachac, la huida del primero desde la costa hacia la serranía andina, proceso de movimiento que hace recordar el principio cultural andino de *mita* (turno), así como principios vinculados a espacio como el de *tinqu* (tensión) y el de *punqu* (umbral).

Otro plano importante que se muestra característico de la época y de la matriz cultural del lugar, dice relación con la tensión entre apariencia y realidad. Cuniraya simula ser pobre y disimula todo su poder cuando engaña a terceros. Las relaciones se hacen conflictivas precisamente por la intervención del engaño, que distorsiona lo habitual y cotidiano y lo vuelve inestable.

También se advierte un significativo plano pasional, que se moviliza por las pulsiones destructivas de Urpayhuachac hacia Cuniraya, pretendiendo utilizar la celada para satisfacer su deseo de venganza. Pero, además, se hacen presente las pulsiones eróticas, como las que provocan la violación que Cuniraya realiza en una de las hijas de Urpayhuachac, o cuando este busca preñar a Cahuillaca mediante engaño.

Las “situaciones tensionales” y “el engaño” parecen sustentarse en la creencia de la comunidad cultural de Huarochirí en orden a suponer que entre apariencia y realidad debería producirse una necesaria correspondencia. De este modo, el cosmos conservaría su equilibrio y no dejaría lugar a la participación del caos.

Este orden admitiría diferenciadas jerarquías que no soportan su disolución por la vía de la confusión que supondría el otorgar determinados atributos a quien no corresponde, generando con ello expectativas de rol que tampoco se condicen con la “realidad”. Sin embargo, es menester tomar algunas precauciones y no detenernos aquí en el análisis. En efecto, en el plano normativo, este orden de las cosas puede verse violentado al ser vulnerado por el no cumplimiento de otras normas que no están explícitas en el relato. Así, cuando Cuniraya es marginado por

la comunidad (y particularmente por Cahuillaca), se transgreden pautas culturales andinas y cristianas al unísono.

Como sabemos, para la cultura andina la existencia del *huaccho* (huérfano) alude a aquel que no tiene redes parentales activas, lo que lo constituye en un “pobre”, porque por oposición la riqueza en los Andes deriva de la gente que es capaz de movilizarse para las faenas del agro y del pastoreo de animales. Entonces, por propia conveniencia comunitaria, el abandonar a un hombre solo es inadmisibles para la ética y las relaciones productivas andinas.

De otro lado, desde la mirada cristiana que se hace presente en el relato, la carencia de caridad frente al desposeído es también ausencia de una de las virtudes más caras al mandato bíblico.

De este modo, si se estima por parte del *logos* andino que apariencia y realidad se corresponden, ello no es óbice para marginar al “pobre”. Precisamente, esta exclusión es la que introduce el riesgo de la pérdida de los equilibrios, provocando por mano humana la armonía que teje en unidad lo que la racionalidad occidental distingue como si se tratara de dos mundos contrapuestos: el “natural” y el “sobrenatural”.

En esta dirección podemos aseverar, respetando el orden secuencial del relato, que cuando Cuniraya se presenta como hombre pobre en la comunidad que comparte Cahuillaca y es despreciado por ella provocando la necesidad en él de mostrar su verdadera identidad, la premisa mayor no explícita pero sí compartida por el común es, en primer término: “Todos los miembros de la comunidad de Huarochirí deben ayudar a los pobres”.

En segundo lugar, y a propósito del cambio de imagen de Cuniraya que se viste con sus mejores galas para mostrar su verdadera fisonomía, es posible arribar a una segunda premisa mayor implícita que reza así: “Todos los seres que tienen apariencia de pobre son pobres”.

Con posterioridad, el relato nos describe el diálogo que Cuniraya sostiene con distintos animales para indagar acerca de las posibilidades de alcanzar a Cahuillaca, premiando a aquellos que lo alientan en la búsqueda y castigando a aquellos animales que le responden que ya no será posible para Cuniraya alcanzar a la mujer.

Se puede advertir de este diálogo que la situación descrita se desprende lógicamente de otro juicio que tampoco se expone en el texto, a saber: “Todos los animales de Huarochirí pueden ser premiados o castigados por Cuniraya”.

Durante el mismo juego de relaciones entre Cuniraya y los animales, es posible percatarse con toda certeza que los vínculos son autoritarios. Nada hay en los diálogos que indique una actitud racional, de verdadera escucha frente a los argumentos que proporcionan los animales a Cuniraya. De este modo, si se quiere comprender qué idea, qué creencia subyace a esta forma de interacción social, se debe pensar en un juicio

como el siguiente: “Todas las divinidades de Huarochirí se relacionan autoritariamente con los animales”.

Finalmente, y en lo que dice relación con diferentes pasajes del relato, se advierte que Cuniraya utiliza el engaño como mecanismo habitual de relación con los demás. Si esto es así, entonces podemos proponer que la idea, el supuesto implícito a modo de entimema es el que sigue: “Todas las waqas y personas del área de Huarochirí pueden ser engañados por Cuniraya”.

4. Conclusiones

La hipótesis postulada propuso que el verosímil permite develar los entimemas –y viceversa– que se hallan presentes en el relato en cuestión considerando el corpus total de los relatos de Huarochirí, pero emergió un asunto que superó este propósito y nuestra propia expectativa.

Surge un conjunto breve, pero contundente, de ideas subyacentes en el relato, otorgando sentido y significado al saber, al sentido común y a la racionalidad de los habitantes de Huarochirí.

Ambos temas, el del “engaño” y el de las “situaciones tensionales”, se fueron interdigitando en las fisonomías y en las filigranas, algunas veces finas y en otras ocasiones gruesas, que orientan los principios culturales del tingu, de la reciprocidad, del pachakuti y de la mita (v. *supra*). El conflicto, la tensión del tingu, suele amenazar con el caos y por tanto abre las compuertas para que invada dominante el pachakuti. El vínculo autoritario entre las divinidades de Huarochirí, las wakas menores y los pobladores andinos, está marcado por el principio de la reciprocidad que, según acusa el relato, en ocasiones no se cumple con él.

Finalmente, la estructura del propio relato y la ocurrencia del conflicto entre Cuniraya y Cahuillaca evidencian el turno de las cosas, la vigencia y la presencia de la mita, que abre procesos y los cierra para dar origen a un nuevo ciclo.

Algunos de estos mismos principios culturales participan en todos los demás relatos del Manuscrito de Huarochirí. El segundo relato, por ejemplo, el 5° del Manuscrito, está regido por el tingu y por las relaciones autoritarias, al igual que el resto de los relatos; pero, además, el texto del relato es el ámbito que releva la presencia de una divinidad (Huatyacuri) que presenta algunos atributos cristianos, evidenciando el periodo de extirpación de idolatrías que contextualiza el relato.

La crítica normativa que persiste en el conjunto de relatos tiene como constante transversal la crítica por la ausencia de la vigencia del principio de reciprocidad por parte de los comuneros. Así, el relato tercero nos presenta nuevamente el desapego a la tradición de la reciprocidad.

Pariacaca, la divinidad, es la entidad contralora que vela por la mantención de los equilibrios y que castiga severamente a los que no cumplen con las obligaciones que permiten la reproducción de la comunidad.

El 8° relato del Manuscrito pone en primer plano la tensión entre dos divinidades poderosas (uno de los hermanos de Pariacaca y Huallallo Carhuincho), en donde el tinqu, o la lucha deberán finalizar con la derrota de una de ellas. Aquí este u otros conflictos no son eventuales, representan la precariedad cotidiana de la existencia. Queda aquí de manifiesto el rol intrascendente del individuo en un contexto social comunitario; el “hombre triste” es un simple espectador del espectáculo de lucha que prometen las poderosas deidades de Huarochirí. En los relatos de Huarochirí, entonces, la cultura del lugar otorga peculiaridad a las expresiones y dimensiones del conflicto.

El pensamiento mítico, que muestra rostros humanos y divinos en el relato, supone la existencia de la renovación, de la reiteración vía oralidad, de la mita perpetua que es la propia renovación. Por otra parte, los relatos de Huarochirí, en general, nos presentan divinidades que asoman a veces como los agoreros (oráculos) en la tragedia griega, y ello ocurre con ocasión de las permanentes apariciones de personas pobres (o divinidades que simulan ser personas y pobres) y que la comunidad no acoge, generando el castigo de los espíritus del lugar. Este punto pone de relieve un atributo principal de los comuneros de Huarochirí: para ellos, apariencia y realidad son una misma cosa; de allí brota la posibilidad de ser engañados.

¿Cuáles son las premisas ausentes, entonces, ante un eventual razonamiento elaborado desde la lógica de los propios relatos del corpus?. A nuestro juicio, las narraciones enfatizan algunas ideas y creencias subyacentes que desnudan en parte importante los ejes conceptuales de la “enciclopedia” (Eco 1979) de los habitantes de Huarochirí:

“Todos los habitantes de Huarochirí son comuneros que deben ayudar a los pobres’.

‘Todos los seres que tienen apariencia de pobre son pobres’.

‘Todos los habitantes (humanos o divinos) de Huarochirí son seres que se relacionan autoritariamente entre sí’.

‘Algunas divinidades de Huarochirí son seres que poseen la capacidad de engañar’.

‘Algunas divinidades de Huarochirí son seres capaces de fingir pobreza’.

‘Todas las divinidades de Huarochirí son capaces de sanar a los enfermos’.

‘Todas las divinidades de Huarochirí tienen la capacidad de castigar a personas y animales’.

‘Todas las divinidades de Huarochirí tienen la capacidad de premiar a las personas y los animales’.

‘Todos los habitantes de Huarochirí son comuneros que asimilan apariencia y realidad’.

‘Todos los habitantes de Huarochirí son comuneros que deben respetar el principio cultural de la reciprocidad para evitar ser castigados’.

‘Todas las divinidades de Huarochirí son seres que desencadenan el caos cuando no se respeta el orden establecido’.

‘Todos los habitantes de Huarochirí son comuneros que conocen los principios culturales andino-coloniales que gobiernan el cosmos y evitan el caos’”.

Estas son las premisas formalmente ausentes en los relatos y que hacen evidentes los juicios entimemáticos que explican la racionalidad de los relatos de Huarochirí.

El pensamiento mítico es parte fundamental del patrimonio cultural de una sociedad; supone renovación y también recuperación del pasado, posee la capacidad de maravillarnos, de retornarnos a los orígenes para así no perder lo cotidiano. Tenerlo presente como objeto de preocupación científica y filosófica es asumir que la memoria es parte de la identidad de los pueblos, aunque ello suponga, como en el caso de Huarochirí, que se nos remita a una sociedad y cultura que vivió en precario equilibrio y en donde el espíritu de los comuneros parece haber estado colonizado por el miedo que suscitan el frío, el hambre, la soledad y lo desconocido.

Bibliografía

- Arguedas, J.M. (1975). *Dioses y hombres de Huarochirí*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Aristóteles (1947). *Primeros analíticos. Obras completas*. Buenos Aires: Ediciones Florida.
- Barthes, R. (1972). “El efecto de realidad”. *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (1974). *Investigaciones retóricas. La antigua retórica*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Bremond, C. (1970). “La lógica de los posibles narrativos”. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Copi, I. (1969). *Introducción a la lógica*. Buenos Aires: Eudeba.
- Eco, U. (1989). *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Geertz, C. (1994). *Conocimiento local. Ensayos sobre interpretación de las culturas*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Greimas, A. (1976). *Semántica estructural. Investigación Metodológica*. Madrid: Gredos.
- Kristeva, J. (1972). “La productividad llamada texto”. *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Lagos, J. (2003). *La metalepsis y la actividad cooperativa del sector empírico*. Estudios Filológicos. Anejo N° 16. Valdivia: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile.
- Murra, J. (1983). “Presentación”. J. Urioste. *Hijos de Pariya Qaqa. La tradición oral de WaruChiri*. New York: Syracuse University.

- Romera Castillo, J. (1974). *El comentario de textos semiológicos*. Madrid: Sociedad Española de Librería.
- Rostworowski, M. (1987). "Presentación". G. Taylor. *Ritos y tradiciones de Huarochirí*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos-Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Taylor, G. (1987). *Ritos y tradiciones de Huarochirí. Manuscrito quechua de comienzos del siglo XVII*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos-Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Todorov, T. (1972a). "Introducción". *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Todorov, T. (1972b). "Lo verosímil que no se podría evitar". *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Urioste, G. (1983). *Hijos de Pariya Qaqa. La tradición oral de WaruChiri*. New York: Syracuse University.
- Vico, J. B. (1964). *Principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones*. Buenos Aires: Aguilar.

RETÓRICA DE LA IMAGEN EN ANTEPARAÍSO DE RAÚL ZURITA*

I. Introducción

El propósito fundamental de este trabajo es demostrar, mediante la *retórica de la imagen*, de qué manera opera el recurso “transtextual” (Genette 1982) de transformación en el sentido que se realiza la modificación de un “hipotexto” comercial para configurar un “hipertexto” con función literaria en las quince fotografías incluidas en *Anteparaíso* (1997) de Raúl Zurita.

Se llama *retórica de la imagen*, de acuerdo con Barthes (1992), a las distintas lecturas que se realizan de un mensaje icónico codificado o imagen denotada que incluye un mensaje icónico no codificado o imagen connotada (de carácter simbólico, cultural, connotado) y un mensaje lingüístico explícito que puede o no estar.

Las lecturas de la imagen corresponden a distintos tipos de saberes: saber práctico o nocional o cultural o estético. Estos distintos tipos de saberes son lo que Barthes llama connotadores (o significantes) y el conjunto de ellos da origen a la retórica, que es la cara significante de la ideología.

Cuando se habla de retórica de la imagen es porque ha existido una clasificación de los connotadores, es decir, se han clasificado los tipos de saberes evidenciando un tipo de “lexía” que moviliza *léxicos* (porción del plano simbólico del lenguaje que se corresponde con un corpus de prácticas y técnicas distintas). Este es el caso –expresa Barthes– de las diferentes lecturas de la imagen: cada signo establece cierta correspondencia con un corpus de actitudes, como por ejemplo el turismo, el trabajo doméstico, el conocimiento del arte, en otros términos, con la “enciclopedia” del lector en términos de Eco (1981) o con el “idiolecto” en términos de Barthes. “La imagen, en su connotación, estaría constituida entonces por una arquitectura de signos extraídos de una profundidad variable de léxicos (de idiolectos), y cada léxico, por profundo que sea, seguiría estando codificado, si, como actualmente se piensa, la misma psique está articulada como un lenguaje” (Barthes 1992: 42-3).

* Publicado en *Estudios Filológicos* N° 45, 2010, pp. 49-55.

En este sentido, la imagen, metonimias (Lagos 2003), asíndeton (figura que consiste en la eliminación de conjunciones y nexos entre palabras, proposiciones u oraciones para dar mayor agilidad al texto) y metáforas (figura de sustitución de un significante por otros) son los procedimientos para descubrir los connotadores.

Por otra parte, y específicamente para la fotografía de diario (denotativa), Barthes distingue procedimientos específicos de connotación del mensaje fotográfico: *trucaje*, *pose*, *objetos*, *fotogenia*, *esteticismo* y *sintaxis*. Todos estos se producen por una modificación a la propia realidad, es decir, del mensaje denotado.

El *trucaje* es la alteración del denotado habitual de la fotografía; en la *pose*, el lector recibe como simple denotación lo que en realidad es una doble estructura denotada-connotada; el *objeto* es el “contenido”, la imagen propiamente tal que puede estar mostrando un paisaje, casas, jarrón con flores, biblioteca, etc., con un sentido determinado (v. gr. biblioteca = intelectual); la *fotogenia* o sublimación de la imagen se realiza por medio de los colores, la iluminación, impresión y reproducción con un sentido determinado; el *esteticismo* en fotografía se muestra ambiguo, a no ser que la fotografía se convierta en pintura y deliberadamente sea tratada con empaste de colores para significarse a sí misma como “arte”; la *sintaxis*, por último, corresponde a los objetos-signos dentro de una misma fotografía en la que, en una serie de varias fotos, pueden conformar una secuencia. En este último caso, expresa Barthes que “el significante de connotación no se encuentra en el nivel de ninguno de los fragmentos de la secuencia, sino en el encadenamiento (que los lingüistas llaman suprasegmental)” (1992: 21).

La finalidad de la observación de las imágenes fotográficas de *Anteparaíso* (1997) bajo estas premisas es determinar el carácter de las mismas de modo inmanente, en principio, proponiendo como hipótesis que dichos íconos obedecen al canon publicitario a la vez que dicho canon se transgrede en la medida que los mismos se insertan en el “objeto” y en el macrotexto poético.

II. Retórica de la imagen en *Anteparaíso*

Observemos qué ocurre con los procedimientos específicos de connotación del mensaje fotográfico, pues todos estos se producen por una modificación a la propia realidad, es decir, del mensaje denotado, como ya se ha dicho:

1. El *trucaje*, ya sabemos que es la alteración del denotado habitual de la fotografía, no se advierte en la técnica de realización de la fotografía

incluida en el contexto poético de la poesía de Zurita. La foto fue sacada a las palabras de humo en el “cielo”. Incluso, en algunas fotos se pueden apreciar las palabras de humo un tanto diluidas, pero en ningún caso trucadas.

2. La *pose* sí está presente en las imágenes en cuestión, porque las palabras de humo fotografiadas teniendo como fondo el cielo azul constituyen fotos preparadas para producir la exaltación de la palabra y su cercanía con “lo alto”, con lo míticamente celestial y divino. La pose del “objeto” (las palabras de humo, v. *infra*) se aproxima a su mitificación y sacralización. Hay, además, un cambio intencional del espacio tradicional habitual de las palabras: en piedra, tierra, papiro, corteza de árbol, hoja de papel, espacio virtual, etc., por la esfera aparente, azul y diáfana que rodea a la Tierra. El mensaje, en definitiva, no es la “pose” propiamente tal, sino, como hemos dicho, el intento de enaltecer y sacralizar la palabra.
3. Los *objetos* de las fotos no son paisajes, ni jarrón de flores, ni techumbres de tejas, ni edificios, etc. (por recordar el ejemplo de Barthes); son palabras distribuidas en oraciones sintácticamente correctas, coherentes y una frase final:

MI	DIOS	ES	HAMBRE
MI	DIOS	ES	NIEVE
MI	DIOS	ES	NO
MI	DIOS	ES	DESENGAÑO
MI	DIOS	ES	CARRONA
MI	DIOS	ES	PARAÍSO
MI	DIOS	ES	PAMPA
MI	DIOS	ES	CHICANO
MI	DIOS	ES	CÁNCER
MI	DIOS	ES	VACÍO
MI	DIOS	ES	HARIDA
MI	DIOS	ES	GHETTO
MI	DIOS	ES	DOLOR
MI		DIOS	ES
MI AMOR DE DIOS			

Paradigmáticamente, los vocablos predicativos son distintos de la frase sujeto –mi Dios– y representan, mayoritariamente, imágenes de desolación, desamparo, marginación, desesperanza de Su Dios, no obstante Su amor de Dios. Ahora bien, esto tiene sentido, pues la reiteración y sucesión fotográfica de imágenes cuyo “objeto” es la palabra en “el cielo” (significante) nos confirma la religiosidad asumida por el hablante por medio de dichas imágenes (significado). Dicho de otro modo, se pudiera expresar que “para hablar de Dios, debes

hacerlo en el lugar adecuado” (arriba, pues, abajo, pareciera que el ambiente no es propicio aún...).

Estos objetos, como dice Barthes, “constituyen excelentes elementos de significación; por una parte, son discontinuos y completos en sí mismos, lo que constituye una cualidad física para un signo; por otra, remiten a significados claros, conocidos; son los elementos de un auténtico léxico, tan estables que se les podría dar una estructura sintáctica con facilidad” (1992: 18-9). La estructura sintáctica es más clara cuando se trata de fotos de palabras distribuidas en oraciones y frases (v. *supra*), no obstante, más claro aún es el interés que reside en estos objetos en cuanto son inductores habituales de asociaciones de ideas. Al mirar las fotos de *Anteparaíso*, sin duda que la primera asociación realizada –en el ámbito de las tres primeras “lecturas de la imagen”, esto es, saber práctico, saber nacional y saber cultural– es coincidente con lo declarado por el mismo Zurita: se nos vienen a la mente imágenes publicitarias de aéreas como las de propaganda a la “Perlina” y “Radiolina”; al “festival de la canción X”; al “vote por ...” o “compre ya ...”. Por tanto, este rasgo está presente en la poesía de Zurita así como fue concebido en el procedimiento técnico de connotación de la imagen fotográfica.

4. La *fotogenia*. Es en esta estructura informativa en donde podemos encontrar el mensaje connotado. La imagen de la foto en Zurita está embellecida: el fondo azul del papel es intenso a la vez que tenue para resaltar las palabras de humo blancas. Las palabras de humo mismas están bien delineadas antes de que algunas aparezcan como diluidas por la brisa o el viento, etcétera.

Las fotos no constituyen una obra artística (a diferencia de la pintura), pero hay fotogenia por los colores antes descritos, la iluminación, la impresión y reproducción de la secuencia de fotos cuyo sentido radica, por la precariedad de las palabras y por tanto necesidad de la imagen, en *pregonar*, *difundir*, *publicitar* en “lo alto” las distinciones que el hablante realiza acerca de su Dios en ese nuevo espacio que tiene mayor espectro de visibilidad para un amplio y distinto tipo de receptor.

5. *Esteticismo*. La técnica farandulera, “hollywoodense”, pudiera decirse “carnavalesca” (Eco 1989: 9-20) de las fotos permite, no obstante, llamar la atención del espectador-lector quien igualmente centra su atención en el mensaje lingüístico-objeto (v. *supra*) confirmado por el mensaje lingüístico extrafoto.

Lo estético se confirma, entonces, en el macrotexto (*Anteparaíso*), pero no en el microtexto de la(s) foto(s), aun cuando esta(s) sirva(n) para captar la mirada hacia lo espectacular. Sin duda que esto tiene que ver con el propósito estético de Zurita y con uno ideológico, que

es el de llamar la atención en “lo alto” para dejar constancia, porque “abajo” hay incertidumbre, peligrosidad, acoso, inseguridad, etc. Esto se aprecia mediante un ingrediente de “humor” cuya realización funciona como una forma de crítica social. Expresa Eco que “El humor siempre es, si no metalingüístico, sí metasemiótico: por medio del lenguaje verbal o algún otro sistema de signos, pone en duda otros códigos culturales. Si hay posibilidad de transgresión, está más bien en el humor que en lo cómico” (1989: 19).

6. *Sintaxis*. La lectura discursiva de objetos-signos lingüísticos escritos con humo de una serie de varias fotos puede constituirse en secuencia; en este sentido, el significante de connotación no se encuentra en una de las fotos en particular, sino en el de su encadenamiento. Tenemos, entonces, quince fotos cuyo procedimiento y movimiento estructural (muy conocido en publicidad) es el de *repetición y variación*: lo que se repite es la frase sujeto y varía la frase predicativa en el mismo contexto espacial.

Las imágenes que podemos observar en *Anteparaiso* son fotos sacadas a palabras escritas con humo de color blanco de un avión que no se ve en la imagen y que tienen como fondo el ilusorio color azul de un cielo despejado, sin nubes.

La diferencia de estas imágenes con otras es que estas no tienen un propósito prioritario publicitario, aunque la técnica ocupada haya sido y sea utilizada con fines comerciales en otros contextos. Las imágenes fotografiadas son traídas ahora a un contexto de carácter poético cuyo contenido literario ha sido considerado como transgresor de los cánones literarios tradicionales.

Otra diferencia con la imagen fotográfica publicitaria tradicional es que esta muestra como imagen de fondo el cielo azul—como ya dijéramos—, pero en primer plano lo que resalta son las palabras hechas de humo, es decir, palabras transformadas en íconos fotográficos; fotografías de palabras en el cielo que son confirmadas por las mismas palabras-oraciones en la parte superior de la página fuera de la fotografía.

Tanto dentro de las fotografías como fuera de ellas, las oraciones expresan MI DIOS ES HAMBRE, MI DIOS ES NIEVE, MI DIOS ES NO, etc.

En el plano de lo denotado, se presenta la foto ante el lector-espectador de manera clara y diáfana, y por si hubiera alguna duda con alguna palabra de humo un tanto disipada, están las palabras fuera de la fotografía para aclarar esa duda. Lo complejo, siguiendo a Barthes, es que no es posible separar el ícono, la imagen, del mensaje lingüístico, pues la foto retrata palabras en el cielo, por tanto, ícono y mensaje lingüístico se fusionan *rompiendo con el canon publicitario* (la página de diario, por ejemplo) en donde el mensaje lingüístico refuerza o comenta la imagen fotográfica

aun cuando la imagen hable “por sí sola”. *Se rompe también con el canon literario* toda vez que el carácter homogéneo tradicional de la literatura pasa a heterogeneizarse al incorporar otro tipo de texto perteneciente, sin duda, a la cultura, pero no preferentemente a la poética, pues es foto de palabra escrita en el cielo con humo, “letras de humo”, al decir de Zurita. En otros términos, la imagen denotada del mensaje icónico (la fotografía propiamente tal, el “yo estuve ahí”, en Nueva York en junio de 1982) se mezcla con el mensaje icónico no codificado, con la imagen connotada, simbólica, cultural.

La imagen connotada, simbólica, cultural es la escritura en la atmósfera terrestre utilizando como instrumento el humo, transparente, etéreo y volátil que permite, poéticamente, la conjugación de la esfera aparente, azul y diáfana que rodea a la Tierra con la mansión en que los ángeles, los santos y los bienaventurados gozan la presencia divina: en el límite entre lo profano y lo sagrado (Eliade 1967) de acuerdo con el verosímil tanto de *Purgatorio* y *Anteparaíso* (Lagos 1999).

Anteparaíso (1997) –sexta edición hecha a partir de la publicación bilingüe castellano-alemán en 1993 y que contiene las fotografías de los escritos en el cielo de Nueva York en junio de 1982– es la propuesta de reescribir la visión dantesca esta vez en un intento redentorio por el hombre, la Tierra e incluso por el mismo Dios.

El canto de la naturaleza agónica busca su eco en los campos, las playas, los desiertos por medio del desgarro humano producto del destierro, del abandono, la soledad y la ausencia total.

Las pampas, las cordilleras y la escritura en los cielos se erigen para elevar al infinito su expectativa de amor. El mismo Zurita (1983) se ha referido, en este sentido, a la desconfianza que le proporciona la lengua *impresa*, pues mediante ella se pronuncia el discurso oficial que ha logrado introducir la duda acerca de cualquier información contestataria, y el discurso literario es contestatario, pues solo puede escribir quien está en desacuerdo con el mundo; por tanto, expresa Zurita, solo basta asumir la lengua poética para caer en sospecha; en consecuencia, “lo no dicho” solo es posible para la ausencia significativa que abre “lo dicho”. Por esto el poeta utiliza, según él mismo, la “transposición” para referirse a otra realidad con el fin de que el lector la remita a la propia.

En definitiva, creemos que la construcción heterogénea de la poética de Zurita constituye una búsqueda desde cierta marginalidad (sobre todo en el período demarcado en *Purgatorio*: 1970-1977), que se ubica en el margen de un proyecto sacral de las vivencias lárnicas y de una escritura religiosa de orientación apocalíptica o existencial, proponiéndose ante el lector como “texto infinito” más que “absoluto”, por su condición de inconcluso, interminable, signo de la sucesión inaprehensible del fluir temporal (Carrasco 1985). En términos de Eco (1979), “obra abierta”,

por su condición significativa plural, al mismo tiempo que totalizadora en cuanto a su condición significante.

El antecedente chileno más inmediato, demostrado por Carrasco (1988), es Nicanor Parra y su escritura antipoética, desde donde se extienden algunos rasgos característicos que serán retomados por dicho movimiento con sendas peculiaridades para cada escritor y su creación poética: el desarrollo del antipoema como refutación de la poesía y de la propia antipoesía; la expansión del significante (Carrasco 1989: 67-74); la incorporación del extratexto, y la exploración, ruptura y transformación de las convenciones pragmáticas de la emisión y recepción del texto poético, es decir, la instauración de lo que podría llamarse un nuevo pacto de ficción poético.

Raúl Zurita –neovanguardista, junto con otros como J. L. Martínez, Juan Cameron, G. Muñoz, R. Lira, D. Maquieira, C. Cociña– participa de esta influencia mediante la propuesta de reescribir *La Divina Comedia* de Dante desde un sitio marginal respecto del arte “internacional” de las metrópolis; no obstante, deberá excluir de su proyecto el Infierno y el Paraíso (por la imposibilidad de verbalizarlos), y agregar *Anteparaíso*.

III. Conclusión

Opera, entonces, en *Anteparaíso*, el recurso transtextual por transformación, en el sentido que modifica un hipotexto comercial para configurar un hipertexto con función literaria, rompiendo a la vez con el canon publicitario en la medida que los íconos se insertan en el “objeto” y en el macrotexto literario heterogéneo.

El mismo Zurita expresa en “Sobre esta edición” –especie de prólogo a *Anteparaíso*– que “De niño vi una vez un avión que escribía ‘Perlina’ y ‘Radiolina’ con letras de humo, no pude olvidarlo. Han pasado ya varios años de todo esto; por consiguiente, 14 desde la primera edición de este libro, y me sorprende haber concluido aquello que se inició en la máxima soledad y desesperación: la de un hombre que se quemaba la cara en *Purgatorio*, y que terminó –si algo de verdad termina– 20 años después con el vislumbre de una felicidad colectiva y la frase final de *La vida nueva* esculpida en el desierto.

En el medio de ambos está *Anteparaíso*, y me asombra haber sobrevivido y recordarlo. Algunos de los versos trazados en el cielo eran mi Dios es Hambre, mi Dios es nieve, mi Dios es no. Hoy he llegado a creer que cuando todo, absolutamente todo se derrumba, ese hilo infinitamente tenue que nos hace no obstante pasar al minuto siguiente es lo que llamamos Dios. Algo de eso nos une a todos, *pero las palabras son precarias...*” (1997: 3-4. Las cursivas son mías).

La necesidad de la imagen corresponde justamente a la *precariedad de las palabras*, no obstante, los cuatro saberes posibles en la lectura de la imagen: saber práctico, saber nacional, saber cultural y saber estético, connotadores significantes todos ellos y que conforman la retórica de la imagen, se funden para priorizar el saber estético, “idiolecto” preponderante, y comprender el connotado de las imágenes en cuestión en el contexto de la poesía de Zurita.

Es preciso reiterar que la estrategia de escritura primordial de gran parte de la poesía de Zurita está constituida, en definitiva, por la *expansión del signifiante*, procedimiento central del carácter *heterogéneo* de su creación artística.

La utilización del espacio aéreo con letras de humo y la transgresión de las dimensiones poética y publicitaria constituyen una muestra clara del proyecto de escritura del poeta. Con ello logra una *integración de arte y vida*, punto de partida del proyecto poético del grupo C.A.D.A. del que Zurita fue parte integrante.

Si el contexto sociocultural de la vanguardia fue la Primera Guerra Mundial (Friedrich 1959), la reiteración de la postura artístico-vital neovanguardista chilena (Rodríguez 1985) lo fue en una situación y espacio de escritura diferentes: el pronunciamiento militar de 1973 (Cánovas 1986: 57-92), la conformación de un régimen fundado en la doctrina de la seguridad nacional (Carrasco 1988) y el inicio y pseudoconsolidación de una cultura mercantilizada, consumista y masificada.

Bibliografía

- Barthes, R. (1992). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Cánovas, R. (1986). *Lihn, Zurita, ICIUs, radrigán: literatura chilena experiencia literaria*. Santiago: FLACSO.
- Carrasco, I. (1985). “El proyecto del texto absoluto en la poesía hispanoamericana”. *Estudios Filológicos* 20: 97-108.
- Carrasco, I. (1988). “Antipoesía y neovanguardia”. *Estudios Filológicos* 23: 35-53.
- Carrasco, I. (1989). “El proyecto poético de Raúl Zurita”. *Estudios Filológicos* 24: 67-74.
- Carrasco, I. (1990). *Nicanor Parra: la escritura antipoeética*. Santiago: Universitaria.
- Eco, Umberto (1979). *Obra Abierta*. 2ª ed., Barcelona: Ariel.
- Eco, Umberto (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto (1989). “Los marcos de la “libertad” cómica”. *¡Carnaval!* México: FCE.
- Eliade, Mircea (1967). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama.
- Friedrich, Hugo (1959). *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes*. Paris: Editions du Seuil.
- Lagos, J. (1999). “Singularidad y heterogeneidad en la poesía de Raúl Zurita: *Purgatorio y Anteparaiso*”. *Estudios Filológicos*. 34: 15-25.

- Lagos, J. (2003). "La metalepsis y la actividad cooperativa del lector empírico". Anejo 16 de *Estudios Filológicos*. Valdivia, Chile.
- Rodríguez, Mario (1985). "Raúl Zurita o la crucifixión del texto". *Revista Chilena de Literatura*. 25.
- Zurita, Raúl (1979). *Purgatorio*. Santiago de Chile: Universitaria.
- Zurita, Raúl (1983). *Literatura, lenguaje y sociedad. 1972-1983*. Santiago de Chile: CENECA.
- Zurita, Raúl (1997). *Anteparáiso*. Santiago de Chile: Universitaria.

DE LA METALEPSIS A LA ANTIMETALEPSIS: DE QUINTILIANO A GENETTE*

I. Introducción

La comprensión de diversos textos (cotidianos, científicos, filosóficos, antropológicos, sociológicos, psicológicos, etc.) y en especial ciertas clases de textos literarios (clásicos, barrocos, vanguardistas, posmodernos, etc.) puede verse obstaculizada por peculiaridades sintácticas y léxico-semánticas hasta por el enrevesamiento constructivo-generativo de la composición estructural organizativa, o, derechamente, por aspectos semióticos específicos que no le permiten al lector empírico cooperar con el texto en cuestión para una adecuada actualización del mismo (cf. Eco 1981: 67-103).

Esto ocurre en una primera instancia con algunos textos que incorporan “metalepsis” en ciertas “zonas narrativas”, o bien, son completamente metalépticos. La incorporación de dicha figura retórica, especialmente en la narrativa, descoloca al lector empírico de textos literarios (cf. Lagos 2003) porque la narración rompe con su propio verosímil instaurado (Genette 1970).

Veamos un solo ejemplo para ilustrar el fenómeno metaléptico global en *Niebla* (1976) de Miguel de Unamuno.

El primer paso transgresor de un nivel narrativo a otro, y que sorprende al lector empírico, ocurre al final del Capítulo XXV de *Niebla*, cuando Augusto Pérez decide ir a ver a Víctor para “acariciar al tardío hijo de este, a recrearse en la contemplación de la nueva felicidad de aquel hogar, y de paso consultar con él sobre el estado de su espíritu” (192-193). Conversan acerca de la *nivola* que Víctor estaba escribiendo y que, según él, ha retomado con más interés después de ser padre. La conversación se interrumpe, interrumpiéndose también la “historia” mediante un “embrague” (Benveniste 1971 y 1977) que deja la materia enunciada para dar paso a la enunciación, en donde el narrador omnisciente –sujeto de la enunciación y narrador extradiegético originario– interviene produciéndose

* Publicado en *Estudios Filológicos*, N° 47, 2011, pp. 83-91.

una *metalepsis del autor* –muy similar a la producida en *Jacques el fatalista*, de Diderot, según el ejemplo de Genette (1971)–, en donde el autor “produce él mismo los efectos que canta”.

Expresa el narrador extradiegético:

Mientras Augusto y Víctor sostenían esta conversación *nivolesca*, yo, el autor de esta *nivola* que tienes, lector, en la mano, y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis *nivolescos* personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía a mí mismo: “¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que yo estoy haciendo con ellos! Así, cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos *nivolescos* (196; las cursivas son mías).

No cabe duda de que el lector apelado en *Niebla* es el narratario, identificado esta vez explícitamente como *lector*; es, con Genette, así como “... el narrador, el narratario es uno de los elementos de la situación narrativa, y necesariamente se sitúa en el mismo nivel diegético –en la extradiégesis–; lo que quiere decir que él no se confunde *a priori* con el lector (incluso virtual) del mismo modo que el narrador no se confunde necesariamente con el autor” (1971: 39).

Cuando, más adelante, Augusto conversa con su creador, pasando de la diégesis a la extradiégesis (y viceversa), se produce una *metalepsis* narrativa, logrando una *compenetración* mutua entre narrador y mundo narrado, con lo que consigue la ruptura de la relación convencional entre los elementos de la narración y de la historia y una *dislocación* de la estructura novelesca merced a la ruptura de las normas que rigen el relato.

Inversamente, el narrador extradiegético pasa a la diégesis al dialogar con su personaje diegético, remitiéndonos luego desde la extradiégesis al extratexto al asumir el rol de autor empírico autodenominándose Miguel de Unamuno, escritor de ensayos además de *nivolas*, y salmantino por más de veinte años.

Dos niveles de narración y tres de realidad son transgredidos: de la extradiégesis a la diégesis (y viceversa) y de esta a la “situación contextual” (Mignolo 1978), al extratexto por el “*sincretismo*” (Greimas y Courtés 1982: 272) entre el narrador extradiegético con el autor textual y con el autor empírico.

La *metalepsis* narrativa se extiende hacia un relato *metadiegético* de segundo grado (Genette 1971: 286): el sueño del narrador extradiegético en el que él, en cuanto Miguel de Unamuno, sueña con Augusto Pérez después de haber recibido el telegrama póstumo. Un tanto arrepentido Unamuno de haberlo matado y no dejar que se suicidara, se acuesta

pensando en que podría resucitarlo. El sueño, representación no verbal, es asumido aquí como relato por el narrador extradiegético.

El narrador extradiegético que sueña –y que a la vez es autor y narrador intradieгético del relato metadieгético–, que despierta y vuelve a soñar que se muere despertando nuevamente, se incorpora él mismo como actante intradieгético de la metadiégesis y a su personaje de origen dieгético, transgrediendo con este “cambio” inusitado un cuarto nivel narrativo. De este modo, el relato metadieгético incluye un tipo de analepsis interna completiva de carácter *prospectivo* o *proyectivo* –no tan solo retrospectivo, como el carácter de analepsis interna completiva que reconoce Genette–, pues podría considerarse el relato metadieгético (el sueño) como continuación del acontecer dieгético y completación de la historia.

En suma, tanto retóricamente como en la ficción, las metalepsis concebidas son direccionalmente desde el narrador extradiegético hacia los personajes y viceversa, pero retóricamente no posible desde los personajes hacia el autor empírico, aunque ficcionalmente esto ocurra.

Observemos el proceso de desarrollo desde la metalepsis a la antimetalepsis.

II. La Metalepsis

Quintiliano (Viñas 2002: 31-103) –de la llamada Era Cristiana: siglo I (40-118), del quehacer pedagógico de la retórica aristotélica (cf. Barthes 1970: Anexo I)–, según Lausberg (1984: 71-76), relaciona estrechamente la metalepsis (del griego *meta*, ‘cambio’ y *lambanein*, ‘a tomar’: “cambiar el sentido”) con la metonimia, y define la primera como ‘transumptio’, consistente en “...poner un sinónimo /.../ semánticamente inapropiado en el contexto correspondiente /.../. La metalepsis se utiliza, sobre todo, como etimología nominal /./. La barrera de la sinonimidad del contexto *saltada* por la metalepsis puede, pues, sustituirse mediante la barrera que separa el nombre propio del apelativo. El saltar la barrera mediante el simple recurso del empleo metaléptico de sinónimos tiene efectos cómicos; por esto este tropo es posible en la comedia /./ Por lo demás, ese término tiene múltiples aplicaciones y empleos” (la cursiva es mía), entre otros, el de sorpresa.

Relaciona ahora Lausberg –siempre basándose en Quintiliano– más directamente la metalepsis con la metonimia en la tercera relación, causa-consecuencia –las otras son persona-cosa, continente-contenido, abstracto-concreto y de símbolo– “La relación orientada de causa a consecuencia –dice Lausberg– recibe el nombre de metalepsis”.

En un sentido retórico, entonces, la metalepsis es ‘cambio’, ‘sustitución’, ‘transposición’, ‘salto’, ‘traslación’, ‘desplazamiento’ en un nivel

léxico-semántico, donde toda traslación y desplazamiento implica el paso de un estado a otro (Lagos 2003). Expresa Lausberg: “La relación orientada de causa a consecuencia recibe el nombre de metalepsis”. Luego cita a Beda, del siglo VIII (673-735), cuando la Retórica es aplicada sistemáticamente a la Biblia: “Beda p. 612, 25 *metalepsis est dictio gradatim pergens ad id quod ostendit, et ab eo quod praecedit id quod sequitur insinuans, est “labores fructuum tuorum manducabis”* (Sal. 127, 2): “labores” enim posuit pro his quae laborando adquiruntur bonis; Idid. 1, 37, 7 *metalepsis...*” (1984: 74) (/Beda p. 612, 25 metalepsis es expresión gradual de la continuidad hacia lo que se deja ver y desde allí lo que precede y lo que sigue insinuante, es “comerás el trabajo de tus frutos” (Sal. 127,2): “trabajos” porque puso delante de estas las cosas que trabajando son conquistadas por los buenos; Idid. 1, 37, 7 metalepsis.../.) (La traducción es mía).

Para Gerard Genette (1971), este cambio y desplazamiento conlleva el significado de “transgresión” de estado o niveles de narración en un nivel morfosintáctico textual. En este sentido, la metalepsis se comprende en el contexto de la teoría del relato de Genette como una extensión de la acepción lingüístico-estilística oracional y metonímica (Lagos 2003) y una transgresión del paso normal de un nivel a otro por medio de la narración, que confirma el principio de la metalepsis: “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o inversamente” (Genette 1971: 244; la traducción es mía).

Otros tipos de metalepsis son el juego con la doble temporalidad de historia y narración, el cambio de nivel de un personaje que sale de un cuadro, de un recuerdo, de un fantasma, de un libro, de un recorte, etc., o cuando un mismo actor es héroe y comediante en un texto dramático. En todos los casos estos juegos manifiestan la importancia del límite que se ingenian en franquear, despreciando toda verosimilitud, frontera movidiza pero consagrada entre dos mundos: aquel en que se cuenta, a aquel que se cuenta.

Un tipo menos audaz de metalepsis es la metadiégesis reducida o pseudodiégesis, que consiste en considerar como diegético lo que ha sido metadiegético en su origen, lo que supone la prescindencia de uno o más niveles narrativos: el narrador básico hace suyo un relato y lo narra directamente, evitando las fórmulas introductorias. Dicho de otro modo, el relato pseudodiegético en principio es de segundo grado, pero es transferido al primer nivel y asumido por el héroe-narrador que da a conocer la historia en su propio nombre. Resulta evidente entonces que esta estrategia textual tiende de modo notable a “desembragar” (y “embragar”) (Barthes 1970; Jakobson 1974; Greimas y Courtés 1982: 138-141; Lagos 1986: 45-67) el discurso tornando perceptible la enunciación exigida por la suspensión de la oposición entre ciertos términos de las

categorías de persona y/o espacio y/o tiempo, así como por la denegación de la instancia del enunciado.

La metalepsis evidencia el afán de cometer una infracción contra las normas de construcción del relato. Se sabe que el modo cómo el narrador trata el discurso depende del tipo de realidad que quiere presentar, es decir, de su concepción del tipo de ilusión de realidad que desea crear en la novela. Lo convencional es que el narrador presente el relato de tal manera que la ficción creada por el texto parezca realidad, pero a pesar de ello existen textos que se declaran en rebeldía contra lo establecido y muestran al lector el modo en que se construye la ficción, en lugar de presentarle la ficción misma como narración que simula serlo de un hecho real. La metalepsis, entonces, no solo rompe con cualquier grado de verosimilitud, sino que además desprecia todo verosímil, descolocando la doxa del lector empírico (cf. Lagos 2003).

III. La Antimetalepsis

En *Metalepsis. De la figura a la ficción* (2004), Genette desarrolla más extensamente el concepto de metalepsis aplicado a la narrativa desde *Figures III* (1971), informándonos, además, que el libro es una versión ampliada de su ponencia en el coloquio internacional efectuado en París entre el 29 y 30 de noviembre de 2002 con el nombre de *La Métalepse aujourd'hui*.

El texto no está distribuido en capítulos o secciones. Es un todo que puede leerse con algunas detenciones representadas gráficamente por asteriscos. Aun así, y a pesar de su temática específica y especializada, el texto es ameno porque cada aspecto conceptual es ejemplificado con fragmentos de interesantes obras literarias europeas e hispánicas.

El autor, al inicio del texto, se fija como propósito remediar algo que no hizo en sus libros anteriores: realizar la anexión de la *metalepsis* como figura retórica con la narratología. En este afán, parte examinando el concepto desde la *Poética* de Aristóteles como sinónimo de metonimia y metáfora (traslados por analogía o consecuente por antecedente o viceversa) y sus sutiles diferencias ejemplificadas con Virgilio y Racine, en principio, sustentado en algunas teorías de Dumarsais y Fontanier.

Observa el autor que la definición de Dumarsais (*hipotíposis*) era más precisa que la de su sucesor, “pues implícitamente caracterizaba la metalepsis como metonimia de la causa por el efecto y del efecto por la causa;...” (2004: 10). De esta particularidad, Genette extrae su *metalepsis de autor*; la define, según el otro retórico, Fontanier, de la manera siguiente:

Esa variedad de metalepsis consiste/.../en transformar a los poetas en héroes de las hazañas que celebran [o en] representarlas como si ellos mismos

causaran los efectos que pintan o cantan, cuando un autor “es representado o se presenta como alguien que produce por sí mismo aquello que, en el fondo, solo relata o describe” (2004: 10-11).

De la *metalepsis figural* pasa Genette a la *metalepsis ficcional*, atendiendo a su familiaridad ancestral etimológica, extendiendo así el concepto: la ficción es una extensión de la figura, pero un modo intensificado o agravado. La figura, de acuerdo con Genette, es un embrión o un esbozo de ficción, por ejemplo una metáfora como “manifestar su ardor”; una metonimia como “beber un vaso” o una hipérbole como “muerto de risa”.

Muchos ejemplos se dan para establecer la diferencia entre figura y ficción: con Michelet, nuevamente Virgilio, Dumas, Diderot, Cortázar, etc.

En el cuento de Cortázar “Continuidad de los Parques”, el autor se detiene para observar cómo la *metalepsis* compromete ahora al lector (real o potencial) en la acción ficcional. La precisión del nivel diegético, donde se encuentra el lector ficcional, y el nivel metadieético, donde se encuentra el personaje del cuento –el que se vuelve asesino después de transgredir la frontera que separa ambos niveles de la acción fantástica del universo de la ficción– conforman el régimen fantástico que caracteriza a la mayor parte de las narraciones metalépticas. Sin embargo, expresa Genette, los movimientos que franquean la diégesis desde la metadiégesis y viceversa –los que producen *metalepsis*– se ven ahora complementados con otro giro que él bautiza con el nombre de *antimetalepsis*, que la retórica ni siquiera podría haber imaginado: esta modalidad, o submodalidad, que podría ser tomada como un caso especial de *metalepsis* responde, según el autor, a una concepción de la creación romántica, posromántica, moderna, posmoderna, donde la libertad y autonomía de los personajes escapan a la voluntad del creador, produciendo así una reversión de la obra sobre el autor: “Causó algún cambio en usted escribir este libro?” (2004: 32).

Esta situación se ve muy bien ilustrada en el *Noé* de Giono. “Allí se ve al novelista, confortablemente instalado, recibir un día de otoño de 1946, en la habitación –con dos ventanas: sud y oeste– que sigue la ochava en su casa de Manosque y le sirve de escritorio, la visita de los personajes (y de los paisajes) de la novela recién terminada de redactar, *Un roi sans divertissement...*” (2004: 32).

Genette dedicará muchas páginas a ejemplificar dicha modalidad metaléptica por medio de novelistas como Stendhal, Fontanier, Giono, Gautier, Towles, entre otros, y dramaturgos barrocos y actuales.

No pasa por alto el Cap. XXVI del Quijote “en que el colérico caballero la emprende contra el retablo de Maese Pedro para masacrar a golpes de mandoble a los Moros del Rey Marsilio, que por fortuna son marionetas de cartón” (2004: 58). A esta figura la llamé en su oportunidad “*metalepsis del espectador*” (Lagos 2003: 60-65).

Más dramática es la situación que narra Stendhal –según cuenta Genette– en que un soldado le quiebra un brazo con un tiro de fusil a Otelo en el escenario de un teatro de Baltimore en agosto de 1822: esta es una verdadera agresión metaléptica, pues el soldado gritó que “Jamás se oirá decir que un condenado negro mató a una mujer blanca en mi presencia” (2004: 59).

Tanto la motivación del hidalgo manchego como la del soldado es aceptar como verdad la ilusión de realidad del verosímil de la ficción, y traspasarla.

Los ejemplos continúan ahora con algunos filmes en los que, en cambio, no puede producirse forma alguna de metalepsis si nosotros desgarramos la pantalla o rompemos el telón para ingresar al mundo de la diégesis del film. Sí, esto puede ocurrir en la ficción. Y aquí Genette recuerda *La Rosa Púrpura del Cairo* (1985) de Woody Allen “en que, a la inversa, un actor personaje de la película./.”efectivamente” atraviesa la pantalla para llegar a la platea a una espectadora (Mia Farrow) que realiza./el movimiento recíproco” (2004: 70).

Lo mismo ocurre en *Stardust Memories* de Woody Allen y en *The Family Jewels* (1965) de Jerry Lewis. Jerry es oficial de a bordo de un avión en el que se está proyectando una película para los pasajeros. Una turbulencia y un plato de sopa que Jerry lleva en la mano le hacen volcar la sopa a uno de los personajes de la película en segundo grado y no a ningún pasajero del avión.

Estos modos de metalepsis ilustrados con Woody Allen y Jerry Lewis conectan lúdicamente la relación entre el universo “real” de la sala de cine y el universo –generalmente ficcional– de la (meta)diégesis fílmica.

Otro ejemplo fílmico metaléptico doblemente transgresivo es el que se produce en *Show People (Y el Mundo Marcha, 1928)* de King Vidor: dos héroes actores deben darse un beso en el set como personajes de una película, pero llevados por su pasión real extrafílmica, prolongan su unión física más allá del ¡Corten! final sin que el realizador pueda poner fin a dicha metalepsis.

Sus ejemplos siguen con detalle desde la narrativa, al cine, al teatro, a la ópera, a la radio y a la televisión, citando, sin duda, a Eco y Barthes y a una enorme cantidad de autores (Dickens, Balzac, Scott, Dumas, Tolstoi, etc.) y obras literarias.

Se detiene por momentos en algunas obras, tal vez las más representativas de su formación literaria, como, por ejemplo, *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino, de la que expresa que:

El Lector ficticio (“que es leído”) quedará deliberadamente anónimo, y por tanto virtualmente “abierto” al esfuerzo del lector potencial y real (“que lee”) por identificarse con él, identificación que desea culminar la última

frase. Antes de apagar su velador, el Lector anuncia a su Lectora-esposa: “Estoy por terminar *Si una noche de invierno un viajero*, de Italo Calvino” (Genette 2004: 119).

Es realmente extraordinario el buceamiento gnoseológico que realiza Genette buscando los tipos, variantes y realizaciones que tiene la metalepsis: “Cualquier ficción está impregnada por distintas metalepsias. Y cualquier realidad, cuando se reconoce en una ficción, y cuando reconoce una ficción dentro de su propio universo: ‘Ese hombre que ves allá es un auténtico Don Juan’” (2004: 154).

Termina Genette su texto con una cita de Borges extraída de “Magias parciales del Quijote” en *Otras inquisiciones*, que reproduzco por el carácter también metaléptico que posee lo dicho por el poeta y que representa muy bien el tono y la temática abordada en este cautivador libro:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro *Las Mil y Una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet, espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en él también los escriben (2004: 155).

IV. A modo de conclusión

En la ficción, la metalepsis y la antimetalepsis operan con un afán de romper toda “ilusión de realidad” eventualmente sustentada, todo verosímil; no hay, en este sentido, propósito de instaurar una antiverosimilitud como ley verosímil, como en la novela policial, sino de revelar, mediante mecanismos enunciativos, un verosímil que se destruye a sí mismo desde su particular constitución estratégica textual. Así, cuando el lector empírico comienza a adentrarse en el enunciado, aparecen marcas en la enunciación que hacen tomar conciencia de la realidad inventada, imaginada y ficticia, la que se presenta tanto o más valedera que la existencia misma en el sentido de vivirla y presenciirla; de este modo, en el texto metaléptico el verosímil que observamos se destruye a sí mismo, y, a su vez, se correlaciona metafóricamente con el verosímil de la vida social contemporánea o coetánea al texto (v.gr. Cervantes y Unamuno), toda vez que ambas, ficción y realidad, rompen sus verosímiles postulando otros que a su vez se rompen descolocando a seres ficticios y reales, respectivamente. De aquí el significado primario de los textos metalépticos y de zona metaléptica.

La sustitución, en primera instancia, de la ficción por la vida (real), permite al lector empírico coetáneo al texto realizar, metafóricamente, un símil entre el verosímil de la ficción que se rompe y el rompimiento constante del verosímil de su existencia real.

Lo primero que observamos es el rompimiento de las referencias gramaticales más convencionales, rompiendo así nuestros estándares y convenciones más arraigados acerca de las marcas lingüísticas pronominales, las que interrumpen la identificación del sujeto que realmente habla. Se parodia, así, el pacto autobiográfico y se juega con la creencia del lector empírico en dicho pacto, pues bien cabría preguntarse quién es el que realmente habla desde el principio del texto. Pero esta ilusión jamás se afirma, y tampoco contribuyen a ello las distintas figuras de escritores y lectores que aparecen a lo largo de los relatos, los que también juegan, de un modo u otro, con dicho pacto.

Esta obsesión del autor por autoanularse, esconderse, evaporarse, permite que el texto proponga al lector empírico la propia realidad de la ficción, lo que estimula el protagonismo del lector para que sea este quien ordene los hechos de la trama, y no el autor.

La fijación del lector empírico en el proceso le exige una reflexión respecto de la propia realidad, pudiera decirse una *toma de conciencia del verosímil de su propia realidad*, inquietud presente desde Homero y los trágicos griegos.

En este sentido, la reflexión final que hace Genette luego de estudiar en profundidad los juegos metalépticos y antimetalépticos se hace propicia y pertinente para un lector que de algún modo tiene como punto de referencia el paradigma moderno de lectura y que debe cambiar su modelo para establecer un nuevo pacto de ficción. Expresa Genette al respecto:

Un libro, entonces –diablos, no sé: infinito, tengo mis dudas–, en que alguien (¿puede saberse quién?) constantemente nos escribe, y también a veces, siempre al final, nos borra. Acaso en eso radique que se haga recaer sobre una figura algo que supera sus cavilaciones. ¿Pero *en verdad* pueden llegar a conocerse las expectativas de una figura?” (2004: 155).

Bibliografía

- Aristóteles (1947). *Obras Completas*. Tomo III. Buenos Aires: Anaconda. Traducción de Patricio de Azcárate.
- Aristóteles (1964). *Poética*. Madrid: Aguilar. Traducción de Valentín García Yebra.
- Aristóteles. s/f. *Retórica*. Madrid: Aguilar.
- Benveniste, E. (1971). *Problemas de Lingüística General*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Benveniste, E. (1977). *Problemas de Lingüística General II*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Eco, U. (1979). *Obra Abierta*. Segunda edición, Barcelona, Ariel.

- Eco, U. (1981). *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen.
- Genette, G. (1970). “La escritura liberadora: lo verosímil en la ‘Jerusalén Liberada’ del Tasso”, en *Lo verosímil*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Genette, G. (1971). *Figures III*. Paris, Editions Du Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris, Editions Du Seuil.
- Barthes, R. (1970). “El discurso de la historia”. Estructuralismo y Literatura. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Barthes, R. (1972). “El efecto de realidad”, en *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Barthes, R. (1974). *Investigaciones retóricas I. La Antigua Retórica. Ayudamemoria*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, S.A.
- Genette, G. (1971). *Figures III*. Paris: Editions Du Seuil.
- Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción de Luciano Padilla López.
- Greimas, A. J. y Courtés, J. (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Jakobson, R. (1974). “Lingüística y Poética”. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Lagos, J. (1986). “Los shifters en La Araucana”. *Estudios Filológicos* 21.
- Lagos, J. (2003). “La metalepsis y la actividad cooperativa del lector empírico”. Anejo 16. Valdivia: *Estudios Filológicos*.
- Lausberg, H. (1984). *Manual de Retórica Literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Tomo II. Madrid: Gredos.
- Mignolo, W. (1978). *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona: Crítica.
- Unamuno, Miguel de (1976). *Niebla*. Santiago de Chile: Editora Nacional Gabriela Mistral, quinta edición.
- Viñas, D. (2002). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Editorial Ariel.

POSTCOLONIALIDAD Y DESCOLONIALIDAD EN *LOCO AFÁN. CRÓNICAS DE SIDARIO* DE PEDRO LEMEBEL*

Introducción

El texto de Lemebel relata –así como lo expresa Soledad Bianchi en una nota de contratapa de la obra editada por Seix Barral de 2009– “el trance de locas, travestis y colizas desde la ominosa fiesta de los años setenta en Chile al crepúsculo del amor y dolor sexual de los noventa. Una treintena –son treinta y cuatro en total– de crónicas definitivas que, tal como la enfermedad, conocen la hipocresía”.

Con una pluma ágil cuyo ritmo sintoniza con las pulsaciones del lector actual (Lagos, 2003), Lemebel nos impacta con las historias de Pilola AlessandriChumilouPalmaAstaburruagala ZañartuReginela LorenzaLoca del Pino y muchos otros personajes nacionales y extranjeros conocidos en el ámbito musical y fílmico cuyo denominador común es el estar contagiado con el sida, o ser alcohólico y drogadicto o, simplemente, estar estigmatizado socialmente por su carácter homosexual.

El epígrafe de la obra llama la atención y las reiteraciones del asunto del mismo durante el trayecto de las historias relatadas dan origen a las relaciones acotadas que se hacen en este trabajo de los llamados pensamientos postcolonial y descolonial y su intento de precisión respecto de cual de ambos, o ambos, subyacen explícitos o implícitamente en esta obra de Lemebel.

Postcolonialidad y descolonialidad

La diferencia fundamental entre el pensamiento descolonial y la teoría postcolonial o estudios postcoloniales es que el origen de estos últimos se localizan en el postestructuralismo francés más que en la “densa historia del pensamiento planetario descolonial” (Mignolo, 2005:5).

* Publicado en *Alpha*, N° 33, 2011, pp. 105-114.

Los sustentos epistémicos de la teoría postcolonial se encuentran en Foucault (1971), Derrida (1972), Lacan y sus expositores principales son Edward Said, Homi Bahabba, Gayatri Spivak (cito por Nagy-Zekmi, 2007) quienes –estos últimos a partir de Said– observaron el fenómeno en colonias y excolonias del Medio Oriente, África, Asia y América Latina.

El pensamiento descolonial, en tanto, tiene como punto de partida a un mestizo cronista peruano, Guamán Poma de Ayala y a un esclavo africano liberto en América: Ottobah Cugoano¹. Los estudios en este ámbito retoman a Fanon², no obstante el distanciamiento europeo hacia él. Se destacan aquí Aníbal Quijano, Walter Mignolo y Enrique Dussel, entre muchos otros. Ahora bien, ¿cuál es el punto de partida de esta gran discusión? Cito a Dussel (por intermedio de Mignolo)

El asunto reside en encubrir el origen de lo que llamo “el mito de la modernidad” en sí mismo. La modernidad incluye un “concepto” racional de emancipación que reconocemos y subsumimos. Pero desarrolla al mismo tiempo un mito irracional, una justificación de la violencia genocida. Los posmodernistas critican la razón moderna como una razón del terror; nosotros criticamos la razón moderna por el mito irracional que esta conlleva (Mignolo, 2010:18-19) (Véase también Lagos, 2005).

Dos conceptos fundamentales se confrontan a partir de la cita, los que marcan la diferencia básica entre postcolonialidad y descolonialidad, respectivamente

[...] el concepto de “emancipación” pertenece al discurso de la Ilustración europea y sigue siendo usado en la tradición; en tanto que “liberación”, “...remite /.../ a dos tipos de proyectos diferentes e interrelacionados: la descolonización política y económica y la descolonización epistemológica” (Mignolo, 2010:20).

1 Guamán Poma de Ayala, del virreinato del Perú (de Anáhuac y Tawantinsuyu, siglo XVI), hizo su obra *Nueva Corónica y Buen Gobierno* y la envió a Felipe III, 1616; Otobah Cugoano publicó en Londres, en 1787 (diez años después de *The Wealth of Nations* de Adam Smith). Ambos son tratados políticos descoloniales que nunca compartieron el círculo de discusiones con Machiavello, Hobbes o Locke, justamente, gracias a la colonialidad del saber. Para Mignolo, es una tarea vigente reinscribirlos hoy en la genealogía del pensamiento descolonial. Expresa Mignolo: “Wamán Poma y Cugoano pensaron y abrieron la ranura de lo impensable en la genealogía imperial de la modernidad, tanto en sus facetas de derecha como en sus facetas de izquierda. Es decir, la genealogía imperial de la modernidad cristiana, liberal y socialista/marxista” (2005:6).

2 Sobre Fanon, véase el estudio de Alejandro de Oto “Teorías fuertes. Frantz Fanon y la descolonización como política”, en W. Mignolo (2009).

En este contexto, “emancipación” y “liberación” son dos tipos de proyectos situados en distintos terrenos geopolíticos.

El paradigma de la modernidad, en este sentido, lleva oculto en su retórica una lógica opresiva y condenatoria de la colonialidad y desde esta lógica surge una “energía” que se traduce en proyectos de decolonialidad que, de alguna manera, también forman parte de la modernidad, porque esta “es una hidra de tres cabezas, aunque solo muestra una: la retórica de salvación y progreso. La colonialidad, una de cuyas facetas es la pobreza y la propagación del sida en África, no ofrece en la retórica de la modernidad como su necesaria contraparte, sino como algo desprendido de ella” (Mignolo, 2005:4).

La “liberación” y “descolonización” son proyectos conceptuales epistémicos cuya pretensión es el desprendimiento de la matriz colonial del poder (europeo), pero que, a la vez, dicho desprendimiento presupone un pensamiento fronterizo o una epistemología fronteriza considerando que el pensamiento moderno es inevitable, pero, a la vez, limitado y peligroso, es lo que podría traducirse como el *penseé unique* (Ramonet 1999) o la metáfora del “hombre unidimensional” (Marcuse, 2005).

El pensamiento único es el pensamiento occidental, es decir, el occidentalismo tanto liberal como neoliberal, cristiano y neocristiano, marxista y neomarxista, y sus lenguas imperiales: inglés, alemán, francés, italiano, español, portugués y sus bases griegas y latinas. Asimismo, las ciencias sociales manifiestan su eurocentrismo –de acuerdo con lo desarrollado por Wallerstein– mediante cinco aspectos cuyas implicaciones se ocultan y se solapan en a) la historiografía; b) en la actitud provinciana de su universalismo; c) en las afirmaciones acerca de la civilización (Occidental); d) en su orientalismo (la opinión que se tiene de él) y, e) en sus intentos por imponer la teoría del progreso (2001:95-115).

Destaco solo algunos de esos patrones: a) la relación de dominación entre colonizadores y colonizados se estableció sobre la idea de “raza”; b) los colonizadores definieron la nueva identidad de las poblaciones aborígenes colonizadas como “indios”, por tanto, y en consecuencia, hubo despojo y represión de las identidades originales (mayas, aztecas, incas, aymaras, etc.); c) Esa distribución de identidades sociales sería en adelante –ahora de acuerdo con Quijano– el fundamento de toda clasificación social de la población de América. Con él y acerca de este fundamento se irían articulando, de manera cambiante según las necesidades del poder en cada período, las diversas formas de explotación y de control del trabajo y las relaciones de “género” (2001:121); d) “En el contexto de la colonialidad del poder –siguiendo con Quijano–, las poblaciones dominadas de todas las nuevas identidades fueron también sometidas a la hegemonía del eurocentrismo como manera de *conocer*, sobre todo, en la medida en que algunos de sus sectores pudieron aprender la letra

de los dominadores. Así, con el tiempo largo de la colonialidad, que aún no termina, esas poblaciones (“india”, “negra”) fueron *atrapadas* entre el patrón epistemológico aborigen y el patrón eurocéntrico que, además, se fue encauzando como racionalidad instrumental o tecnocrática, en particular, respecto de las relaciones con el mundo en torno” (2001:124. Las cursivas son mías).

Según Quijano, la experiencia de alienación histórica a la que fueron sometidos los colonizados condujo como consecuencia a algunos de ellos, especialmente “indios” y “negros”, a la imitación, simulación y vergüenza de lo propio; sin embargo, no se pudo evitar la subversión de lo mismo que tuvieron que imitar, simular o venerar. Prueba de esta subversión se observa en la expresión artística y religiosa cuyos patrones visuales y plásticos, temas, motivos e imágenes de origen ajeno son expresadas de modo original, autónomo y autóctono, develando así un espacio y modo de resistencia. Agrega Quijano que, contrariamente, los herederos y continuadores de los colonizadores o tuvieron que hacer una “repetición servil e imitativa de los modelos europeos” o identificarse con ellos “para expresar sus propias experiencias, a su pesar no europeas, para desarrollar su propio talento y sus recursos y facultades creativas” (125-126).

Las luchas contra la colonialidad del poder solo comenzaron con claridad a principios del siglo XX, con la revolución mexicana (1910), con los enfrentamientos anticoloniales en India y en diferentes puntos de Europa, más las dos guerras mundiales, tiempos en que coinciden la gran renovación cultural latinoamericana (artes plásticas, literatura, música) con el descubrimiento de las artes plásticas y visuales africanas por parte de la vanguardia artística europea y –como lo expresa Quijano– “la irrupción de la música ‘negra’ en el Caribe y en Estados Unidos, todo esto en el contexto de los primeros grandes conflictos sociales y políticos de alcance mundial” (126).

Postcolonialidad y descolonialidad en *Loco afán*

El epígrafe de *Loco afán* expresa: “La plaga nos llegó como una nueva forma de *colonización* por el contagio. Reemplazó nuestras plumas por jeringas, y el sol por la gota congelada de la luna en el sidario”³ (La cursiva es mía).

De acuerdo con el enunciante, podemos decir que nuevamente tenemos una enfermedad importada. Ya ocurrió en el proceso de conquista

³ Lemebel, Pedro. 2009. *Loco afán. Crónicas de Sidario*. Santiago de Chile: Seix Barral. Todas las citas de este texto corresponden a esta edición y se pondrá solo el número de la página entre paréntesis.

y colonización (Todorov, 1983); por tanto, el primer reconocimiento ancestral explícito se inscribe en el pensamiento descolonial (Mignolo, 2010), pues se presenta implícitamente la colonialidad como parte de la modernidad cuya raigambre se encuentra en los procesos de descubrimiento, conquista y colonización de América y bajo la hegemonía de un eurocentrismo no solo económico o político, sino geoepestémico (Mignolo *et al.*, 2001).

Por otra parte, la conciencia del enunciante respecto del fenómeno aludido permite observar un proceso de una segunda descolonización, esta vez de tipo mental respecto de un “otro” indoamericano, afrodescendiente y de frontera coincidente –tanto literal como metafórico– con el marginado, con la minoría étnica, con el *gheto*, el *apartheid* y, especial y concretamente, con los homosexuales y travestis (López, 2005). Estos últimos conformarán el núcleo “subalterno” contagiado por el sida extranjero, imperialista, eurocéntrico y neoliberal desde la perspectiva del enunciante.

Desde la perspectiva *gay* de los personajes de la obra, aflora más bien la visión del pensamiento postcolonial que se observa a través del comportamiento mimético, híbrido y ambivalente donde ellos mismos participan con el colonizador a través de un proceso “mimicrético” –en términos lacanianos– o de camuflaje en el cual el colonizado imita y remeda a quien lo somete. Observemos lo que pasa con Pilola Alessandri con Palmay con la Chumilou “la Pilola Alessandri *se compró la epidemia en Nueva York*, fue la primera que la trajo en exclusiva, la más auténtica, la recién estrenada moda *gay* para morir. // El sida le estrujó el cuerpo y murió tan apretada, tan fruncida, tan estilizada y bella en la economía aristócrata de su mezuquina muerte” (23) (Las cursivas son mías).

En tanto que

...la Palma /.../ se lo pegó en Brasil, cuando vendió el puesto de pollos que tenía en la Vega, cuando no aguantó más a los milicos y dijo que se iba a maraquear a las arenas de Ipanema. Para eso una es loca y tiene que vivir en carnaval y sambearse la vida. Además, con el dólar a 39 pesos, la piñata carioca estaba al alcance de la mano. La oportunidad de ser reina por una noche al costo de una vida. Y qué fue –dijo en el aeropuerto *imitando a las cuicas*–. Una se gasta lo que tiene no más. Y fue generoso el sida que le tocó a Palma, callejeado, revolcado con cuanto perdido hambriento le pedía sexo. Casi podría decirse que lo obtuvo en bandeja, compartido y repartido hasta la saciedad por los viaductos ardientes de Copacabana (24) (Las cursivas son mías).

Por su parte

La Chumilou//Por golosa, no se fijó que en la cartera ya no le quedaban condones. Y eran tantos billetes, tanta plata, tantos dólares que pagaba ese

gringo. // Tanto pan, tantos huevos y tallarines que podía llevar a su casa. Eran tantos sueños apretados en el manojito de dólares. Tantas bocas abiertas de los hermanos chicos que la perseguían noche a noche. Tantas muelas cariadas de la madre//, tantas deudas, tantas matrículas de colegio, tanto por pagar, porque ella no era ambiciosa, como decían los otros colas. // . Entonces Chumi cerró los ojos y estirando la mano agarró el fajo de billetes. No podía ser tanta su mala suerte que por una vez, una sola vez en muchos años que lo hacía en carne viva, se iba a pegar la sombra. Y así Chumi, sin quererlo, cruzó el pórtico entelado de la plaga. // . Chumilou murió el mismo día que llegó la democracia, el pobre cortejo se cruzó con las marchas que festejaban el triunfo del NO en Alameda(29-30).

El pensamiento descolonial de este enunciante homosexual se hace consciente en las sucesivas narraciones. Así, en la sección titulada “La muerte de Madonna”, del barrio San Camilo, por ejemplo, evidencia el “mimicretismo” postcolonial de una travesti mapuche temuquense que muere de sida, “Cerrando los ojos, ella era Madonna, y no bastaba tener mucha imaginación para ver el duplicado mapuche casi perfecto” (47).

En “Crónicas de Nueva York”, cuando es invitado al evento Stonewall, la reflexión del enunciante –inmerso ahora en su propio enunciado– produce el siguiente autorretrato con la consiguiente discriminación de discriminados

Y cómo te van a ver si uno es tan re fea y arrastra por el mundo su desnutrición de loca tercermundista. Cómo te van a dar pelota si uno lleva esta cara chilena asombrada frente a este Olimpo de homosexuales potentes y bien comidos que te miran con asco como diciéndote: Te hacemos el favor de traerte, indiecita, a la catedral del orgullo *gay* (94).

Del “Manifiesto” del enunciante destaca su posición ideológica, la que se advierte al margen de las ideologías postcoloniales imperiales, pero no ausente de utopía

Mi hombría me la enseñó la noche / Detrás de un poste / Esa hombría de la que usted se jacta / Se la metieron en el regimiento / Un milico asesino / De esos que aún están en el poder / Mi hombría no la recibí del partido / Porque me rechazaron con risitas / Muchas veces / Mi hombría la aprendí participando / En la dura de esos años / Y se rieron de mi voz amariconada / Gritando: y va a caer, y va a caer / Y aunque usted grita como hombre / No ha conseguido que se vaya / ... / Que los machos se hagan viejos / Porque a esta altura del partido / La izquierda transa su culo lacio / En el parlamento / Mi hombría fue difícil / Por eso a este tren no me subo / Sin saber dónde va / Yo no voy por el marxismo / Que me rechazó tantas veces / No necesito cambiar / Soy más subversivo que usted / ¿Se da cuenta? / No voy a cambiar solamente / Porque los pobres y los ricos / A otro perro con ese hueso /

Tampoco porque el capitalismo es injusto /.../ Que la revolución no se pudra del todo / A usted le doy este mensaje / Y no es por mí / Yo estoy viejo / Y su utopía es para las generaciones futuras / Hay tantos niños que van a nacer / Con una alita rota / Y yo quiero que vuelen compañero / Que su revolución / Les dé un pedazo de cielo rojo / Para que puedan volar (124-125. Las cursivas son mías).

Lemebel continúa su paseo narrativo por el Proyecto Nombres o Quilt (paño o tejido) iniciado en EE.UU., en 1987, iniciativa que se ha ido multiplicando junto con la epidemia. Su lujo y las firmas allí estampadas, como la de Elizabeth Taylor sobre el tapiz monumental, contrastan con su modesta imitación penquista respecto de la espectacularidad del “Primer Mundo” (132).

En Concepción, “las manos que tejen son parecidas, pero una doble sombra semianalfabeta perfila su huella en el tizne de la ortografía. Un dígito de retazos que ponen en acción las morenas extremidades de América Latina para rearmar la pena con los hilos negros de su preñez” (133).

Más adelante, la relación rock, homosexualidad y sida se hace desde Freddy Mercury, Michael Jackson y los Bee Gees hasta Charly García, Nay Matogrosso y Fito Páez en Latinoamérica.

En la sección “Loco Afán” –que motiva parte del título de la obra– el enunciante expresa con plena conciencia de homosexual tercermundista su posición y diferencia con el *gay* del Primer Mundo: “el loco afán” de reivindicación en el movimiento político, quedó atrapado por el sida

Un movimiento *gay* del que no participamos /.../ Una causa del mundo desarrollado que ojeamos a la distancia demasiado analfabetos para articular un discurso. /.../ Enclaustrados en la sordidez del gueto cosiendo la pilcha para la discoteca clandestina o echándole el guante a un poblador en el terciopelo raído de un rotativo. Mientras en Valparaíso los travestis eran arreados a culatazos a los barcos de la marina, para nuestra memoria la película de Ibáñez y su crucero del horror. /.../ Aterrados por el escándalo sin entender mucho la sigla *gay* con nuestra cabeza indígena (164-165).

El enunciante toma conciencia, también, de que ni en la homosexualidad ni en el travestismo ha habido identidad latinoamericana, porque América Latina ha sido travestida de traspasos, reconquistas y parches culturales. Por esto mismo, que “lo *gay* se sume al poder” no lo confronta, no lo transgrede. Expresa el enunciante “Quizás este sea el momento en que el punto corrido de la modernidad sea la falla o el flanco que dejan los grandes discursos para avizorar a través de su tejido roto una vigencia suramericana en la condición homosexual revestida de vasallaje” (167-168); o, tal vez, gran parte de Sudamérica sea como Lorenza la manca, puntarenense, hijo(a) de una alemana y un carabinero chileno, es decir, “un travesti mestizo amputado”. O, contrariamente, como la “Loca del

Pino”, que viste un árbol de pascua con un pino natural y no con uno importado a pesar de la prohibición de la dictadura militar. “De pascua a pascua –expresa– los nuevos tiempos encallaron en los amarres constitucionales del blindado ayer. La justicia fue un largo show televisivo, y el boom económico le puso llantas de goma Good Year a la carreta chilena” (251).

Conclusiones

Loco afán. Crónicas de sidario –así como *La esquina es mi corazón*, *Tengo miedo torero* y *Zanjón de la Aguada*– se desplaza desde una enunciación descolonial a un enunciado postcolonial por una fina línea divisoria, pues el enunciante forma parte de su mismo enunciado inmerso a veces en un juego ventrilocuar. Así como lo expresa Berta López refiriéndose a *Tengo miedo torero*

La voz ventrilocua /.../ que utiliza el narrador en toda la novela se disfraza, se escinde, se sicoanaliza para construir un sujeto que constantemente “desterritorializa” la lengua con el fin de imponer su diferencia, su tercer mundo, /.../ El fin de esta literatura menor –literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor, define López más adelante citando a Deleuze y Guattari– es el diálogo, el debate de la oposición sano/enfermo en el marco de un programa político que termine con el *gheto*, el *apartheid*, la segregación que resguarda la pureza, la salud y la moral de la sociedad. En esta perspectiva, la obra de Lemebel adquiere un valor colectivo; el sujeto de la enunciación se evapora a favor de la loca, del travesti (2005:123).

Loco afán... nos permite visualizar la desolación y marginación del mundo homosexual. Aún así, se han atrevido a sacar su disfraz y decirle al mundo lo que ellos realmente *son o creen ser*, porque no pueden desprenderse del “mimicretismo” respecto de los estereotipos extranjeros, metáfora, a su vez, de la situación latinoamericana que no abandona su “subalternidad” respecto de los imperios. Existe la necesidad de un “patrón”, de un dueño, aunque este obstaculice los afanes de una identidad propia. Todavía se quiere ser “hijo de alguien”, necesitando al colonizador en un juego dialéctico edípico, lo que explica la importación ideológica, de modas de variada índole, de economías, lenguas, etcétera.

En la actualidad hubo intentos libertarios de descolonización con la asunción de algunos mandatarios latinoamericanos. Sin embargo, en la práctica de la gestión política se observan posibles velos obnubiladores propios del poder que podrían extraviar el propósito de otorgarles a sus pueblos la posibilidad de una identidad en una sociedad de respeto y coexistencia con el “Otro” dentro de la diversidad.

En este sentido, participo y hago extensiva la advertencia de Silvia Nagy-Zekmi, quien retoma la idea de Mignolo

...con respecto al futuro de la(s) teoría(s) postcolonial –y descolonial– las cual(es) no debe(n) considerarse solo como una nueva área de estudio de donde se extrae información, sino que sería preferible pensarla como una base para construir nuevos espacios de enunciación y llegar a la conclusión que el conocimiento académico debe incluir la producción de aquellos que viven en un espacio postcolonial (131), aunque Latinoamérica no se haya considerado como un espacio postcolonial en la mente de algunos críticos (2007:30).

Bibliografía

- Derrida, Jacques (1971). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina S.A.
- Foucault, M. (1972). *La arqueología del saber*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Geertz, C. (2000). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Jameson, F. (1992). *La posmodernidad o la lógica del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós, 1ª reimpresión.
- Kuhn, T. (1972). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: F. C. E.
- Lagos, Jorge (2005). “Si una noche de invierno un viajero, de Italo Calvino: ¿Una metáfora de la posmodernidad?”, en *Estudios Filológicos*. N° 40.
- Lagos, Jorge (2003). “La metalepsis y la actividad cooperativa del lector empírico”. Anejo 16 de *Estudios Filológicos*. Facultad de Filosofía y Humanidades. Valdivia: Universidad Austral de Chile.
- Lagos, Jorge (2002). “Lectura deconstructiva del “Poema 6” de Pablo Neruda y su crítica constructiva”, en *Estudios Filológicos*. N° 37.
- Lemebel, Pedro (2009). *Loco Afán. Crónicas de Sidario*. Santiago de Chile: Seix Barral.
- López, Berta (2005). “*Tengo miedo torero*, de Pedro Lemebel: ruptura y testimonio”, en *Estudios Filológicos* N° 40.
- Lytard, J., F. (2003). *La postmodernidad* (Explicada a los niños). Barcelona: Gedisa.
- Lytard, J., F. (1989). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- Mignolo, Walter (Comp.) (2005). “El pensamiento descolonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto”. Texto cedido por Walter Mignolo para el depósito de pensamiento de TRISTESTÓPICOS. Creative Commons.
- Mignolo, Walter (Comp.) (2001). *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Mignolo, Walter (2010). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, Primera edición.
- Mignolo, Walter (2009). *La teoría política en la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, Primera edición.
- Mignolo, Walter (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.

- Marcuse, Herbert (2005). *El hombre unidimensional*. Barcelona: Ariel.
- Nagy-Zekmi, Silvia (2007). “Nuestro norte es el sur: articulaciones de identidad latinoamericana en la postcolonia”, en *Diálogo Andino* N° 30. Departamento de Ciencias Históricas y Geográficas. Facultad de Educación y Humanidades. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.
- Quezada, Freddy. S/F. *El pensamiento contemporáneo* (PDF). www.elortiba.org/quezada.html/ - Mayo 2010.
- Quijano, Aníbal (2001). “Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina”, en Mignolo, Walter (Comp.). *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Madrid: Ediciones del Signo.
- Ramonet, Ignacio (1999). “El pensamiento único”. *IneTemas*. Publicación del Instituto de Estudios Transnacionales de Córdoba. España. Año VI. N° 6, diciembre.
- Rojas, C. (1995). *Foucault y el pensamiento contemporáneo*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- Todorov, Tzvetan (1987). *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo XXI Editores.
- Wallerstein, Immanuel (2001). “El eurocentrismo y sus avatares: Los dilemas de la ciencia social”, en Mignolo, W. (Comp.). *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Wellmer, Albrecht (1993). *Sobre la dialéctica de modernidad y postmodernidad*. Madrid: Visor Distribuciones S.A.

PROCESO DE ACTUALIZACIÓN DE UN ENSAYO DE ROBERTO BOLAÑO*

Introducción

El presente trabajo tiene por finalidad analizar cómo el ensayo literario de Roberto Bolaño, “El Exilio y la Literatura” (2001), exige para su interpretación –así como lo indica Umberto Eco (1981) en su modelo metatextual emanado de los niveles de cooperación textual– la realización de ciertos pasos complejos, paseos inferenciales, búsquedas ideológicas, revisión de aspectos estructurales y aprovechamiento de conocimientos previos recurriendo a la enciclopedia personal y a información externa. Por ello, se plantea como hipótesis que el Lector Modelo de “El exilio y la Literatura” se (re)construye a partir de la (re)organización textual fragmentaria, intertextual e irónica del texto, conceptos que Martín Cerda (1982, 1993, 1997) desarrolla en sus obras con el fin de caracterizar el género ensayístico.

La presencia de estas estrategias textuales determina, de acuerdo con la hipótesis planteada, la compleja cooperación textual que el eventual lector empírico debe realizar frente al escrito de Bolaño antes mencionado y ante otros corpus textuales del género del mismo autor, como “Literatura + enfermedad = enfermedad” (2003) y “Déjenlo todo nuevamente. Primer manifiesto infrarrealista” (1976), que se tendrán como punto de referencia.

1. Consideraciones preliminares

Roberto Bolaño (1953-2003) fue un escritor chileno nómada en su vida y escritura. Gran parte de su crecimiento como autor lo realizó en México y España, pero siempre vinculado a nuestro continente y a su Chile natal. Esta experiencia móvil y multifacética, plagada de atmósferas

* Publicado en coautoría con Daniel Rojas Pachas. *Estudios Filológicos*, N° 50, 2012, pp. 39-56.

y discursos, mitos y desacralizaciones de grandes figuras e instituciones que alimentan con lugares comunes nuestra visión de la literatura, forman parte de su estilo y nutren su devenir poético, narrativo y ensayístico. Encontramos como tópicos en su literatura el viaje, el carácter errante del ser humano y el desprendimiento de muchas convenciones y ataduras sociales, al punto de llegar a la marginalidad, tanto así que la selección de personajes y voces inusuales que Bolaño edifica a la hora de diseñar sus mundos ficticios, conforma un universo textual caracterizado por un cúmulo de entrañables detectives, pornógrafos, sicarios, jóvenes perdidos en grandes ciudades, traficantes, asesinos en serie, fascistas, hombres de fe en contubernio con el poder y artistas esquizofrénicos, todos cruzados por una peculiar obsesión, a saber, los vasos comunicantes que subyacen entre el arte en todas sus manifestaciones y la violencia más cruel¹. Su obra es, por tanto, un guiño constante al oficio obsesivo y degradante del creador, al proceso que se sufre al asumir la apuesta total de la escritura, y en tal medida existe en el grueso de su bibliografía una revisión permanente de la figura del hombre y mujer que escriben; como dice Blanchot, a propósito de Baudelaire y muchos románticos alemanes:

casi todos (...) intentaron sustituir la nostalgia de una totalidad perdida por la utopía de un libro total, del que cada uno de ellos dejó solo algunos fragmentos adensados, temblorosos, casi trágicos. Rastro de un esfuerzo fallido, sombra de ese libro total, *el fragmentario romántico* fue una forma estéticamente válida y, a la vez, el producto de una *science du monde* insuficiente (1955: 55, cursivas nuestras).

Bolaño, en tal medida, se muestra como un autor prolífico y abierto a una variedad de géneros como creador; su literatura se sustenta en el

¹ Las vinculaciones intertextuales que Bolaño despliega prefiguran una concepción apocalíptica. Pesadillas de un infierno, suma de nuestra violencia afincada en las fronteras de la realidad: "(...) la Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo" (Bolaño 2002: 76-77). Este párrafo lo podemos vincular a una concepción estética de la maldad que el investigador Alexis Candia reconoce en la obra de Bolaño. Su estudio de "2666: La magia y el mal", expone cómo Bolaño en sus textos establece vasos comunicantes con presupuestos de Bataille, la idea de sexualidad artificial, cierta bruma dionisiaca que se respira en toda la obra y, principalmente, una continua alusión a Sade y la educación sentimental que la lectura del francés proveyó al escritor chileno. Esto va de la mano con las parodias y reinterpretaciones que el autor hace de figuras canónicas del mundo cultural de Occidente y Chile (Alone, Valente, Zurita, Paz, Neruda, Jodorowski, Rimbaud, Kafka, Perec, etc.).

fragmento y la intertextualidad, en los cruces inesperados y el dialogismo que entablan sus poemas con las prosas y viceversa².

1.1. *Estrategias textuales del género ensayo*

1.1.1. *Fragmentación*

La fragmentación en el ensayo podemos entenderla, desde la perspectiva de Martín Cerda, como una tradición que se ha sustantivado y diversificado en los escritos de algunos de los ensayistas más significativos del siglo XX: Walter Benjamin, Michel Leiris, Theodor W. Adorno, Maurice Blanchot, E.M. Cioran, Roland Barthes y Kostas Axelos (Cerda 1982: 9). El ensayo como género demuestra que no estamos ante un código cerrado bajo la fórmula vertical de la linealidad: presentación, conflicto o nudo y desenlace. En su enunciación, incluso, el carácter exploratorio y propositivo del ensayo deja muchos elementos sin concluir o al arbitrio del lector y sus decisiones, "...lo cual implica una desestructura y uso de recursos parabólicos que impulsan al lector a desarrollar una competencia intertextual ante el fragmento y de ese modo completar el sentido de forma externa al contenido" (Suleiman 1997: 468-489). Se torna entonces necesaria una enciclopedia nutrida y solvente, lista para responder a un mensaje que elude y se resiste a toda representación reduccionista.

El lector del ensayo está llamado a desarrollar una competencia que pueda enfrentar la cita sin entrecorillado y la interrupción o quiebre forzado de ideas tradicionalmente continuas y supeditadas por jerarquía, de modo que existe la labor de compenetrarse con los procesos dialógicos que el texto establece con otras realidades. En tal caso, el texto literario no se considera aislado de los demás hechos textuales y no textuales, sino en activa interrelación con ellos, articulando disciplinas, contextualizando datos, relacionando y, como plantea Carrasco, "tratando de dar sentido a elementos, situaciones y momentos históricos distintos, medios verbales y no verbales, literarios y de otras formas de discursividad" (2002: 199-210). Este hecho ha alterado también el modo de leer, mutando tanto el proceso privado referido a las expectativas particulares del lector como al rol de la teoría y metodología de interpretación.

² Un análisis transtextual aplicado al quehacer del escritor chileno demuestra en cada página de su obra un intenso y consecuente diálogo con la literatura en general; este se libra gracias a la riqueza y apertura de amplísimas relaciones, las que paradójicamente se han acrecentado tras su temprana e intempestiva muerte, involucrándolo como protagonista o testigo en la ficción, actante o narrador en la obra de sus pares (por ejemplo, *Soldados de Salamina* de Javier Cercas).

La desestructura y apertura de los temas tiene como correlato el carácter parabólico³ del texto. Así como se indica, aludiendo a Suleiman, es una respuesta proporcional a la síntesis, la que tiende al escamoteo y omisión de pasajes, fragmentación de lo enunciado y una exégesis lectora que remite a la parodia y la subversión. Esto podemos graficarlo, desde la perspectiva de Cerda, en un plano axiológico, visualizando una comprensión de los contenidos enciclopédicos y valóricos del autor, los que en lugar de entender la sociedad o mundo como cohesión, se refunden en una voz indefinible, carente de género, edad y rostro, ambigua, al punto de llegar a la contradicción y la mudez. Esta paradoja genera una búsqueda de sentido más allá de lo inmediato: el texto autosuficiente. El ensayo, al no aludir a una realidad concreta e inmediata, tiene sustento en la propia palabra.

Podemos agregar que la búsqueda del fragmentarismo se da en distintos planos; en principio, como señala Barrenechea, es una “forma de quebrar el pacto mimético y la unidad textual” (1982: 377-381), síntoma de la carencia de lógica e imperio de vías transversales que atentan contra todo orden taxativo. En lo productivo del ensayo, la fragmentación apunta también hacia una cultura de lo periférico, visión desprovista del poder hegemónico de los grandes relatos; en tal grado, el fragmentarismo, así como expone Carrasco, contribuye junto con los otros dos ejes en estudio, la intertextualidad e ironía, a la falta de clausura en lo enunciado y a una sensación de semiosis latente. Semejante corte de las excedencias posibilita la extensión del plano semántico más allá del texto. Es un tema de encuadre y tanto los contenidos escamoteados como los aludidos se llenan de significado y guían hacia un final por completar. Las implicaturas cobran vigor y se solucionan en el código del lector.

1.1.2. *Intertextualidad*

En la medida que el ensayo esté regularmente constituido a partir de la lectura de otro escrito, la contemplación de una obra artística o la íntima resonancia de una idea ajena ha predispuesto siempre a pensar que el ensayo fue escrito únicamente para explicar, comentar o juzgar los temas. Representación descuidada que ignora una primera faceta de la

³ Este complejo sistema de superposiciones, transtextualidades, inversiones y alusiones, tienen como propósito hacer coherentes el sentido literal y el figurado. El lector deberá reducir los significados retóricos, comprimir la plurisignificación a partir del sentido literal y concluir una “regla de acción” (Suleiman 1977). En otros términos, acoger los valores de la enunciación y excluir los valores de la historia oficial.

intertextualidad⁴ y que Cerda destaca en sus escritos; la idea que propone es que el ensayista está por debajo de esa ocupación visible, trabajando consigo mismo. Así lo señaló Montaigne al presentar sus ensayos: uno mismo es la materia preponderante de sus libros. Lukács llamó a eso la ironía esencial del ensayo.

José Alberto de la Fuente, en su artículo referido a la obra de Martín Cerda, llama a esta *ocasionalidad*: “La ensayística de Martín Cerda (...) se origina a partir de una circunstancia, de una lectura o de otro escrito. Sus principales características son la ironía (estrategia de enmascaramiento) y la ocasionalidad” (2010: 29-39).

En toda preferencia (literaria, artística, biográfica, epocal) siempre están en juego determinados valores que Walter Benjamin ilustra al afirmar que el deber de todo escritor es impedir que la historia la hagan únicamente los vencedores, porque entonces se convierte en un indecente delirio. Esto implica una polémica con la propia situación histórica, artística y vital, y es lo que se ha llamado infratexto⁵, por esta razón, la elección de determinada cultura por el autor no obedece solo a una curiosidad intelectual, sino, además, al proyecto de llegar a identificarse probablemente con una forma de vida que fuese capaz de compensar de manera imaginaria el radical desajuste con la vida de su tiempo. Signos que constituyen el diálogo con un segundo e incluso tercer texto sumergido, encubierto o tapado por el texto explícito de los artículos ensayísticos y el grueso de un universo literario.

⁴ Kristeva (1966), en un ensayo titulado *Le mot, le dialogue et le roman*, consagrado a Bajtún, expresa que el texto se construye como un mosaico de citas, siendo este absorción y transformación de otro texto. Barthes (1970) aclara que la intertextualidad no tiene relación con la antigua noción de fuente o influencia, porque todo texto ya es un intertexto; en niveles variables, otros textos se encuentran insertos en un texto bajo formas más o menos reconocibles, es decir, los textos pertenecientes a la cultura del texto previo y aquellos de la cultura del entorno. De Beaugrande y Dressler (1981) sostienen que la intertextualidad es uno de los requisitos que debe cumplir un texto para ser considerado texto; determina la manera en que el uso de un cierto texto depende del conocimiento de otros textos. Según estos autores, el término intertextualidad se refiere a la relación de dependencia que se establece entre, por un lado, los procesos de producción y recepción de un texto determinado y, por otro, el conocimiento que tengan los participantes en la interacción comunicativa de otros textos anteriores relacionados con él.

⁵ “El infratexto, como lo entiende Martín Cerda en *La palabra quebrada*, es la memoria como una forma de saber, como un re-conocimiento de nuestra humanidad, como un recuerdo remanente de la manada y como una invocación a la más primaria sabiduría: la del milenario elefante. La memoria se transforma así en la superación del desgarrar, de la ira, de la culpa, de la vergüenza, del trauma, al fin: la resiliencia del animal que a fin de cuenta somos. Y con mucho humor y tanta ternura también” (Harris 2009: 238).

Cerda nos dice: “El ensayo está, de este modo, siempre ‘atado’ al objeto que lo ocasiona (libro, obra de arte, forma de vida), pero a la vez, siempre lo sobrepasa sin llegar nunca a la fría perfección del sistema” (Cerda 1982: 5). El ensayo es, en otros términos, siempre ocasional, como indica De la Fuente, en el sentido que está regularmente ocasionado por un objeto, pero siempre de manera provisoria, en el sentido que no cesa nunca de buscar la forma cerrada del sistema. Esto explica que, en cada ensayo, donde los demás descubren valores, verdades, ideales y certezas, el ensayista solo encuentra problemas, incertidumbres y despistes.

Lo que suele reprocharse al ensayista es, de hecho, que cada vez que se ocupa de pensar un objeto (texto, obra de arte, forma de vida), siempre despiensa al mismo tiempo lo pensado anteriormente acerca de ese objeto, introduciendo, de este modo, una doble negación en el orden de las cosas. Desde Montaigne hasta hoy, efectivamente, el ensayista descubre en cada orden de cosas (vida propia, organización familiar, sistema laboral, estructura social) no una armonía, un cuerpo orgánico, sino más bien una pluralidad de conflictos, desequilibrios y contradicciones; allí está la raíz de su escritura, en la suma e interacción de todos esos elementos, intertextos que se invocan y exorcizan.

Basados en Bloome y Egan-Robertson podemos agregar, desde una perspectiva semiótico-social, que “la intertextualidad implica un potencial para construir significado, lo que a su vez tiene funciones interpersonales, ideacionales y textuales. La intertextualidad no se limita a referencias explícitas o implícitas a otros textos, ya que puede ocurrir en distintos niveles (palabras, estructura de textos, registros, géneros y contextos) y de distintas maneras (mezcla de registros, contenidos, géneros y situaciones)” (1993: 24).

1.1.3. *Ironía*

Martín Cerda aborda la ironía como una actitud a la hora de escribir, modo y método que va profundamente ligado al quehacer discontinuo que plantea la fragmentación. Citando a Blanchot, Cerda expresa que “Solo la ironía puede hacer coincidir el discurso con el silencio, el juego con la seriedad, la exigencia declaratoria, y hasta oracular, con la indecisión de un pensamiento inestable y dividido, y finalmente, para el espíritu, la obligación de ser sistemático con el horror del sistema” (1982: 28).

De la Fuente, por su parte, a propósito de la obra de Cerda, se detiene en la idea de ironía en los siguientes términos: “...la ironía es el rasgo esencial, preguntas encubiertas o disimuladas que enderezan las costumbres, opiniones y sucesos de una época, anticipando la crítica a los rasgos más acusados de una determinada sociedad” (2010: 29-39).

Para Lukács, en cambio, la ironía del ensayista consiste en estar aparentemente siempre ocupado de libros, imágenes, objetos artísticos o cosas mínimas, cuando, de verdad, está siempre hablando de esas cuestiones últimas de la vida que, de una manera u otra, lo preocupan, inquietan o atormentan. La ironía es, de este modo, la estrategia o recurso que emplea el ensayista para enmascarar sus preguntas más radicales bajo el aspecto de una glosa o digresión ocasional, y por eso ocurre que cuando más lejano el autor parece de la vida, más doliente y quemante es su proximidad.

Podemos delimitar estas ideas con la definición etimológica que Cerda entrega frente a la palabra ironía: “eironeia fue, para los griegos, lo que hoy llamamos disimulo, y derivaba de éromai (yo pregunto), y constituye, por tanto, una interrogación enmascarada o, como dice el diccionario, el “arte de preguntar fingiendo ignorancia” (1982: 24).

Lo verdaderamente esencial en cada ensayo no reside, en consecuencia, en el objeto de que se ocupa, sino, más bien, en las preguntas a que se somete discreta y, a la vez, radicalmente, porque esas preguntas suelen tocar la concepción del mundo en su desnuda pureza, son ellas las que permiten al ensayista ir reduciendo a escombros la fachada altanera de los pensamientos convertidos en tópicos o doxas y, a la vez, anunciar el perfil inédito de las cosas que promete el futuro.

2. Estrategias textuales en el ensayo “El exilio y la literatura” y su proceso de actualización

Para efectos de análisis, metodológicamente centraremos la lectura de “El Exilio y la Literatura” (en adelante EL) de Bolaño vinculando el texto con cada una de las estrategias que Cerda utiliza para caracterizar el ensayo, priorizando, desde luego, las alteraciones que estas provocan en los movimientos cooperativos del lector empírico en el contexto del modelo metatextual propuesto por Eco.

2.1. Fragmentación frente a las reglas de correferencia y las estructuras ideológicas

El ensayo EL de Bolaño altera las reglas de correferencia y estructuras ideológicas, condicionando el recorrido e interpretación que hagamos del texto. De este modo, podemos entender el mosaico de situaciones que se plantean de forma errática en el texto de Bolaño, la cantidad desmesurada de información y en apariencia inconexa, los saltos en la modalidad del discurso y asimismo la variación que el autor va procurando a la temática, pues si bien el título propone al lector empírico un tema bastante delimitado, y en ese grado determina o al menos orienta las expectativas frente a la materia que el destinatario eventual deberá

enfrentar –el exilio y su relación con la literatura–, la realización final del texto flexibiliza y muta el contenido y recorrido a realizar. Este fenómeno promueve en el lector empírico ingenuo la idea de encontrarse ante un cuento, crónica vivencial o incluso divagación propia de un diario de vida más que frente a un ensayo.

Esta respuesta a la lectura está motivada principalmente por la ruptura de unidad del tema central, algo que se procura evitar en los llamados textos “objetivos”, los que persiguen entregar una verdad de modo directo que un lector actualiza en términos lineales, con un centro definido, lo que a su vez responde a una lógica cultural que podemos asimilar al modelo que plantea el árbol de Porfirio⁶. Este es un árbol solo de diferencias y como consecuencia puede ser reorganizado constantemente conforme a diversas perspectivas jerárquicas que lo constituyen. Como principio para estructurar mapas mentales, tiende a limitar el estudio del texto a los conceptos enunciados y elimina el rol que juega el contexto o información alternativa, pues el lector se identifica con una visión plana del texto que se resuelve en la actualización de lo explícito y propuesto de antemano, de modo que la búsqueda de referencias se confunde con un rastreo de fuentes más generales, lo que satisface el mito de la filiación en lugar de proponer inferencias, contrastes o copresencias.

De este modo, los géneros y las especies porfirianas son fantasmas verbales que encubren la verdadera naturaleza del árbol y del universo que este representa: un universo de puras diferencias. Este árbol de solo diferencias plantea un ulterior problema: las diferencias son accidentes y los accidentes son infinitos o al menos indefinidos en número, “con lo que el árbol deja de ser un diccionario para transformarse en una enciclopedia, toda vez que está compuesto por elementos de conocimiento del mundo”. Además, “las diferencias pueden ser reorganizadas continuamente según la descripción conforme a la cual se considera determinado sujeto. El árbol es una estructura sensible a los contextos, no un diccionario absoluto” (Eco 1984: 125-126).

Por ello, una mirada lineal y básica de la lectura e interpretación, dada por el uso de textos construidos bajo el modelo de Porfirio, no permite que el lector desarrolle una enciclopedia o competencia intertextual que aliente la cooperación activa mediante paseos inferenciales, todo

⁶ Eco dice: “... toda la edad media se encuentra dominada por la persuasión –sin duda inconsciente– de que el árbol reproduce la estructura de la realidad (sospecha neoplatónica de la que no se ven libres ni los más rigurosos aristotélicos)” (1985:114). El árbol, constrúyalo Porfirio como lo construya, según Eco, termina fragmentándose en infinitas diferencias, sin orden jerárquico alguno. El diccionario por su propia dinámica interior se ve convertido en enciclopedia.

lo contrario, busca la clasificación y procesos que van de lo general a lo particular en una red limitada de significación.

La enciclopedia, como concepto que representa la base del pensamiento de Eco y su modelo metatextual, es para el lector la red de textos a los que puede recurrir y con los que puede establecer vínculos solidarios de cointerpretación, incluso si estos son inesperados o abren el entramado hacia otras realidades. Saleta de Salvador Agra lo plantea en su ensayo “La semiosis ilimitada del hipertexto como texto en acción” (2009) y nos informa que Eco estudia la noción enciclopédica como una red de estructuras excéntricas, no ramificadas, no arbóreas sino *rizomáticas* con infinidad de temas que se entrecruzan.

En nuestro caso, el hipertexto⁷ es una forma hiperbolizada que asume la intertextualidad y el fragmento; lo indispensable es la forma en que deviene la enciclopedia (cfr. Eco 1984: 136 y ss.). Frente a la representación semántica del diccionario, de equivalencias fijas, de ramas rígidas, la naturaleza rizomática de la enciclopedia se caracteriza por sus relaciones mutables. Por tanto, los textos ensayísticos más complejos que Cerda caracteriza refiriéndose a Barthes, Benjamin, Nietzsche y Kant gozan claramente de una actitud descentralizadora, aforística y giran en torno al fragmento como ideario del pensamiento y por consiguiente al rizoma múltiple y descentrado como base para la (des)estructuración de la escritura. Ejemplo de esta situación es el siguiente fragmento citado de EL:

En 1978 o tal vez en 1979 el poeta mexicano Mario Santiago, de regreso de Israel, pasó unos días en esta ciudad. Según me contó él mismo, un día la policía lo detuvo y luego fue expulsado. En la orden de expulsión se le conminaba a no regresar a Austria hasta 1984, una fecha que le parecía significativa y divertida a Mario y que hoy también me lo parece a mí. *George Orwell no solo es uno de los escritores remarcables del siglo XX, sino también y sobre todo y mayormente un hombre valiente y bueno* (2001: 42-44, cursivas nuestras).

La cita nos permite observar cómo Bolaño salta de un tema inicial, las vivencias de Mario Santiago, poeta mexicano exiliado de Viena, a otra información, en apariencia inconexa: la alusión al escritor inglés George Orwell y su valoración como escritor remarcable del siglo XX. No hay una marca explícita para el lector empírico que sirva para hacer la vinculación

⁷ Este comportamiento teórico de los signos, su recursividad infinita, tiene en el hipertexto una versión plástica. Su capacidad de conexión, reenviando ilimitadamente un signo a un signo sucesivo, ejemplifica la progresión continua que sin linealidad preestablecida y sin centro definido (posibilitado por la variabilidad en el orden del recorrido hipertextual, o lo que es lo mismo, por el cambio de la posición lógica, anteriormente descrita) traza, al igual que ocurre en la semiosis ilimitada, el mapa móvil de la vida de los signos.

y cointerpretación de estas dos ideas en función del significado general del texto: el exilio y su relación con la literatura; esa tarea es parte de la semiosis latente que corresponde descodificar al destinatario en su llamado a cooperar.

El nexu requiere, por tanto, de ciertos códigos marcados por una enciclopedia literaria, y hace uso de una fecha, 1984, ligada a la historia y devenir de su compañero el poeta mexicano Mario Santiago que no puede volver hasta dicho año a Viena; dato curioso para Bolaño y su compañero, pues la fecha trae a la memoria de los conocedores de Orwell y la literatura universal, la novela de ciencia ficción distópica titulada *1984* y que en sus páginas nos muestra el retrato ficticio de una de las peores maquinarias totalitarias de control y manipulación de la verdad (el Gran Hermano). La sutil alusión a la novela de Orwell aparece sin una marca explícita o nota al pie de página. Estos cambios e interrelación de temáticas que superan la enciclopedia del lector promedio, quiebran la linealidad del discurso.

El siguiente esquema nuestro, basado en los estudios de Julien Pacotte en *Le réseau arborescent, schème primordial de la pensée* (1937), revela cómo opera de forma empírica la fragmentación como estrategia textual en el texto EL:

Esquema modelo de EL como lógica rizomática y fragmentaria



El esquema da cuenta de un rizoma en que los temas se cruzan y autorrefieren, pero a la vez se dispersan de forma insospechada, exigiendo al lector una enciclopedia o información previa fuera del texto, así como también procesos de inferencia que invitan a salir de lo explícito y literal (cfr. Gilles Deleuze y Feliz Guattari 1988: 13-15).

Es por estos mecanismos lógicos que ante un texto como EL, la respuesta típica del lector ingenuo que actualiza desde los parámetros del árbol de Porfirio, surge una actividad cooperativa básica e interpretación

que delata la insuficiente competencia interpretativa en donde el lector puede quedar atrapado o excluido, en términos de Eco.

En cuanto a la estructura de EL, podemos agregar que gracias a la fragmentación no solo se tensiona y quiebra el tema, sino que esta peculiaridad da pie para ingresar al terreno de la ironía y desacralización de las grandes figuras y mitos de la sociedad; en el caso del ensayo de Roberto Bolaño, la desmitificación afecta a la poesía y su apreciación dentro de la sociedad chilena, usando como pilar la imagen de Nicanor Parra y sus *Artefactos*, en consecuencia, en el caso particular de EL, la fragmentación se expone, así como lo indica Martín Cerda, como un modo de asumir y valorar el mundo, en este caso particular, una manera de entender la literatura y una situación tan cercana a la historia reciente de Chile y sus escritores: el extrañamiento. El lector, en esa medida, debe enfrentarse en el ensayo en cuestión a una escritura que se aparta de lo lineal, que se desenvuelve en un caos de información que, lejos de plantear una verdad o certeza, busca extender múltiples interrogantes y caminos sobre la base de una médula que se cruza y multiplica.

El texto ensayístico de Bolaño surge de una premisa general y clara, la invitación que le hacen al autor nacional a referirse en Viena al tema exilio y literatura. Este escritor de la generación NN de Chile –diáspora intelectual de nuestra nación (enciclopedia intertextual requerida, biografía y otros textos del autor que dan cuenta de esta realidad, como el cuento “Detectives” o las novelas *Nocturno de Chile* o *Los Detectives Salvajes*)– hace un ensayo rizomático que parte enunciando en este entramado acerca de exilio y literatura una anécdota familiar: la vida de Mario Santiago Papasquiaro, poeta mexicano que sufre un destierro en la misma ciudad que le cursará la invitación a Bolaño. Esta información es explícita para el lector; sin embargo, el autor la dota de elementos implícitos que le sirven para definir una actitud vital del exilio, y alude al Tao Te King y la frase “Sin salir de mi casa conozco el mundo”. Frase contradictoria para un escritor nómada y errante (enciclopedia intertextual requerida), pues Bolaño siempre alude al significado de la literatura en relación con el viaje: “El viaje de la literatura, como el de Ulises, no tiene retorno”. Y que encuentra su par en el verso “Si he de vivir (que sea sin timón y en el delirio)” del poeta Mario Santiago (Ulises Lima en la novela *Los Detectives Salvajes*), texto que sirve a la vez de epígrafe a la novela *Pista de Hielo* de Bolaño. Por esa razón, el significado de la frase del Tao Te King puede entenderse también como un viaje interior, de aislamiento del mundo, pero de autoconocimiento y de búsqueda personal (inferencia requerida).

Kafka, en ese sentido, aparece en un fragmento de EL, más que como autor, como un paradigma o alegoría de este viaje (cfr. esta idea en “Literatura + enfermedad= enfermedad”, 2003: 2). En este punto, el lector lineal ya ha perdido el rastro al texto, pues Bolaño ha ido dispersando

la idea de exilio y literatura, alejándose de un concepto unívoco y de un esquema de subtemas jerarquizados.

La situación se complica aún más cuando, saltando los deícticos, Bolaño alude a Orwell –como ya dijéramos–, lo pontifica como una voz clave del siglo XX sin mediar una relación causal directa entre la presencia textual de este novelista en el ensayo y la frase inmediatamente anterior. Orwell, autor de la novela distópica *1984*, cuyo título es homónimo a la fecha en que Mario Santiago puede retornar a Viena –aunque este retorno no se verifica–. Mario Santiago vuelve a México como literalmente nos indica Bolaño (2001), y muere allí en condiciones trágicas y miserables, cumpliendo su destino de autor situado en los extramuros del poder, un exiliado, en otras palabras, que vive y muere en los márgenes de un infierno, pero no cualquier infierno, sino el asimilable a los artistas y pensadores como Guy Debord, Sam Peckinpah y los Hermanos Marx.

Si el lector posee la enciclopedia y referencias puede inferir que cada uno de estos representa un adjetivo para ese infierno. Debord, situacionista y autor de *La sociedad del espectáculo*, da cuenta del progreso y su deshumanización; Peckinpah, director de violentos filmes como *La pandilla Salvaje* o *Perros de Paja*, representa la crueldad, y los cómicos del absurdo, Groucho Marx y compañía, dan cuenta del sinsentido, todo esto en un *No man's land* que no necesita de una orden de exilio directa de un gobierno, sino que es la desolación en que diariamente mueren miles de anónimos que, como Mario Santiago, por voluntad, o como las mujeres de Juárez (protagonistas de la novela póstuma de Bolaño, *2666*–enciclopedia intertextual requerida), mueren por no representar un sujeto de valor para el poder, desapareciendo en la más completa indiferencia.

El *no man's land* explícito que Bolaño define en el ensayo como un erial o yermo, gana mayor sentido si vinculamos esa idea, para nada caprichosa o sin importancia, con lo que Alexis Candia dice en su estudio sobre *2666*. Candia agrega que la estética del mal de Bolaño tiene como asentamiento un espacio físico que le sirve al autor de sustento material, en este caso, se trata de Santa Teresa, que toma como referente Ciudad Juárez en la frontera de México con Estados Unidos, infame región del país del norte que, a causa de los continuos y sistemáticos asesinatos de más de 300 mujeres, el escritor chileno calificó en su última entrevista, concedida a Mónica Maristain de la revista *Playboy*, como un verdadero infierno: “Ciudad Juárez es nuestra maldición y nuestro espejo, el espejo desasosegado de nuestras frustraciones y de nuestra infame interpretación de la libertad y de nuestros deseos” (2010: 25).

Rápidamente, el ensayo de Bolaño va mutando su significado en función de cada elemento aludido y escamoteado, pero esto no termina en esa primera red de relaciones; en el segmento opuesto de EL encontramos la figura de artistas que lucran con la imagen autoflagelante del

exiliado, una noción que se contrapone a la actitud vital del exilio, pero no por eso excluida o menos detallada en la lectura, pues contrario al modelo de Porfirio, en el ensayo de Bolaño no estamos ante una mera diferencia, sino ante otra temática que importa interpretar en beneficio del sentido global; por tanto, de esta idea se desprenden otras que rozan lo previamente analizado y, a su vez, amplían la lectura general del ensayo potenciando significados en torno a la literatura y el viaje y también la consideración de la biblioteca como patria; todo esto sutilmente enunciado, al igual que la alusión a Orwell, introducido ahora a la lectura de modo inesperado.

Con Bolaño, un político puede sufrir en carne viva el exilio, pues no puede medrar fuera del país de origen; un escritor no debiera tener esa debilidad, pues solo tiene como patria a su familia y biblioteca, y esa biblioteca puede ser mental, por esta razón no cree en los escritores que se apropian del tópico del exiliado para crear desde esa condición una obra (inferencias requeridas).

Al detallar el proceder de autores exiliados que lucran con su condición, nos obliga a retroceder a una noción de biblioteca como patria, aludiendo desde luego a la propia biblioteca, fuente de su educación sentimental; desde allí proyecta nuevos planteamientos para su ensayo, uno clave es la presencia de Nicanor Parra, el chileno creador de la antipoesía (enciclopedia requerida), pues Parra, junto con George Perec, Borges y Enrique Lihn, son una suerte de autores de cabecera de Bolaño, y este no solo los hace parte de la ficción en poemas como *Un paseo por la literatura* o novelas como *Amuleto*, sino que dedica sendos ensayos a sus trayectorias, trabajos que han sido recopilados en su libro *Entre Paréntesis* (2004).

De Parra, Bolaño toma el *Artefacto* como construcción poética para complementar su idea y extender la discusión acerca del exilio en función del arte; se detiene en un artefacto en especial, la reescritura que Nicanor hace de un conocido poema breve de Vicente Huidobro, de este modo va delimitando también la querrela nacional respecto de los cuatro grandes poetas, querrela que además va en directa relación con la versión/diversión de Parra en que satiriza esta polémica que Bolaño encuentra inútil, al punto de compararla con el juego infantil de la silla musical, en que a cinco nombres le tocan solo cuatro escaños, quedando siempre uno fuera, de acuerdo con el contexto y arbitrio de quien invoque esta pugna de poetas.

Parra, en lugar de detenerse en la imagen de Neruda, Mistral, Huidobro y De Rokha, enumera ocupando el rol de los cuatro grandes poetas chilenos solo a Ercilla y Rubén Darío, ambos extranjeros de paso por el país, pero con una obra fecunda en relación con nuestra tierra: *La Araucana* y *Azul*, respectivamente. Bolaño entrega de modo directo esta información; sin embargo, la relación, que no es explícita, sino más

bien una inferencia dada al lector, es la de la literatura-viaje, pues tanto Ercilla como Darío fueron autores que construyeron una obra lejos de casa y siempre de camino a un destino incierto, por eso Bolaño alude de modo tangencial a estos dos autores coincidiendo con lo que dice también Mario Santiago: ser presa de un exilio voluntario. En *EL Bolaño* escribe: “En fin, tenemos a Rubén Darío y tenemos a Alonso de Ercilla, que son los cuatro grandes poetas chilenos, y tenemos lo primero que nos enseña el poema de Parra, es decir, que no tenemos ni a Darío ni a Ercilla, que no podemos apropiarnos de ellos, solo leerlos, que ya es bastante” (Bolaño 2001). Ercilla, por su parte, está presente en otros textos de Bolaño vinculados a la noción de viaje y literatura y, asimismo, como parte de otro tema importante para la biografía del autor: la enfermedad, a la que ya nos referimos al denotar la presencia de Kafka.

Estos nexos, sin duda, nos hacen retroceder de modo inesperado a la imagen de Mario Santiago y dota de otro significado su vida y muerte; también coopera en el desarrollo de la noción de *No Man's Land*, pues, como vimos, esta idea no solo se refiere al destierro político, sino más bien a una imagen de desolación, de desierto y esas más o menos son las condiciones dadas de quienes asumen este viaje sin timón y en el delirio, como reza el verso de Mario Santiago, hipotecando su vida en función de una obra, su arte. Darío no es la excepción y también es víctima de ese inferno que estructura la ignominia del poder.

La fecha de muerte de Rubén Darío, 1916, no escapa a las digresiones y nexos temáticos que Bolaño establece desde el fragmento; a propósito de esta mención, el autor del ensayo recuerda la muerte de otro importante poeta universal, el austríaco Georg Trakl, que falleció en 1914. Bolaño presenta explícitamente esta digresión, una alusión para nada casual, pues Trakl, además, está vinculado por nacimiento al país europeo desde el que emana la invitación que da origen al ensayo. De cualquier modo, en términos más sutiles, Trakl representa otro tipo de exilio o destierro, el de un joven que abandona sus estudios para iniciar una labor extraña y alienante: la de un farmacéutico. Hay que agregar a esto un conflicto ético/creativo que Bolaño vincula en su obra *2666* a esta figura de un hombre alienado por su trabajo de funcionario de botica (enciclopedia requerida).

Bolaño nos entrega entonces, a punta de fragmentos dispersos, nociones interrelacionadas del exilio que dialogan con sus otras obras y con gran parte de la literatura universal y la historia cultural de Occidente, atreviéndose a introducir imágenes proféticas y apocalípticas del camino que sigue nuestro continente. Rizoma de sentidos que sería imposible bajo una lógica basada en el paradigma de Porfirio. No podemos ignorar, además, las peripecias vitales y artísticas de Darío frente al poder. Estas son muy semejantes a las experimentadas por Mario Santiago y desde

luego a las sufridas también por el mismo Bolaño (no es casualidad que ambos sean los protagonistas enmascarados de la premiada novela de Bolaño, *Los Detectives Salvajes*, bajo los alter ego de Ulises Lima y Arturo Belano –enciclopedia requerida–).

En esa medida, como se expresa textualmente en EL, “los mensajes ocultos que el azar o ese monstruo aún más salvaje que es la causalidad enviaba al poeta mexicano y por intermedio de este me enviaba a mí” (Bolaño 2001); nota explícita del ensayo, sin embargo, perdida entre el cúmulo de informaciones que el texto nos entrega.

Esta nota cobra mayor fuerza si es que inferimos, apoyados por los datos que nos proporciona el universo textual de Bolaño, el cruce entre su novelística, poesía, relatos y ensayos, bajo la figura de Mario Santiago/ Ulises Lima, pues todo lo enunciado toca de algún modo el perfil ético y estético del poeta mexicano; este, de algún modo, afecta al escritor chileno y representa en gran medida lo pensado y la cosmovisión profunda del ideario creativo y crítico que proyectan sus textos y que afirma sin desparpajo dentro de EL: “el nacionalismo es nefasto y cae por su propio peso, no sé si se entenderá el término caer por su propio peso, imaginaos una estatua hecha de mierda que se hunde lentamente en el desierto, bueno, eso es caer por su propio peso” (Bolaño 2001).

Esta aseveración se desprende del artefacto de Parra, al que Bolaño atribuye, por encima de todo, el rol de un arma capaz de dinamitar la falta de conciencia ciudadana del chileno promedio, ayudándolo a ser más reflexivo y crítico de las insulsas pugnas en que perdemos tiempo; no solo las que buscan hacer un ranking de sus mejores creadores, sino también las que nos separan de nuestros vecinos latinoamericanos, de modo que el tema de la frontera y la desolación de un continente aparece de nuevo como otra de las formas de exilio que el autor pretende plantear: la del infierno que hemos construido a base de esta utopía americana (Cfr. también esta idea en “Un paseo por la Literatura”, Bolaño 2000: 77; enciclopedia requerida).

Se puede concluir, basado en esta lectura, que queda claro que el tema central o *topic*⁸ del texto es la literatura y las imbricaciones que este arte tiene con el exilio asumido como forma de vida, específicamente como una actitud, así como el autor lo evidencia desde un comienzo en su escrito.

El modo de abordar las ideas es el fragmento y su correlato lógico, el rizoma, una especie de espejo roto en el que el lector puede contemplar,

⁸ El *topic* es un instrumento metatextual, un esquema abductivo que propone el lector, mientras que la fábula forma parte del contenido del texto (se trata de una oposición entre instrumento pragmático y estructura semántica), en términos de U. Eco (1986: 126).

discutir y discurrir entre diversas ampliaciones y reducciones de un mismo reflejo. Por tanto, esta fragmentación pretende acabar con el concepto de exilio como lugar común y fuente nutricia para los poetas y escritores que buscan aprovechar su contexto y adversidad como divisa o tribuna. El fragmento no solo es una técnica para vincular ideas y ampliar el diálogo con sus lectores, es al mismo tiempo un mecanismo para ironizar y desacreditar visiones de mundo y mitos.

2.2. *Intertextualidad frente al diccionario básico, las circunstancias de enunciación y las estructuras ideológicas*

Para Koch y Travaglia “hay intertextualidad en la medida en que, para el procesamiento cognitivo de un texto, se recurre al conocimiento previo de otros textos” (2000: 75). La intertextualidad es un hipertexto; por ejemplo, permite que se hagan conexiones entre textos o entre partes de un mismo texto, volviendo visible una relación que siempre existió y dando al lector la posibilidad de definir cuál será el inicio y el fin del texto, promoviendo la creación de un “nuevo texto”.

Si vinculamos estos planteamientos acerca de la intertextualidad a los fragmentos que se dispersan de la idea central –exilio y literatura–, podemos establecer una red infinita de relaciones que comunica la obra del autor con su biblioteca personal, la memoria y la vida, autores de la literatura universal, cine, historia, política, derechos humanos, tópicos del arte y más. Este fenómeno de cruces y redes dispersas, si bien parece caótico a simple vista, es parte de una estructura rizomática y abierta que alienta la flexibilidad y multiplicidad de significados, interactuando de modo exploratorio y discontinuo.

Se trata de nodos que, ciertamente, vinculan de modo recursivo e inesperado presencias, citas, fragmentos y espacios que requieren de una enciclopedia que va más allá del diccionario básico, lo que sin duda pone en movimiento referencias ideológicas, literales y también estéticas que dan cuenta de saltos que al volver al tema, en apariencia central, modifican el significado básico del tópico. Entonces, la búsqueda del sentido se actualiza y reformula con cada nueva entrada, con cada recorrido y actividad cooperativa que desplegamos como lector.

De este modo, haciendo un ejercicio simple de cruce de discursos y voces, podemos constatar la dinámica que Bolaño promueve con su escritura ensayística fragmentaria e intertextual, multiplicaciones semánticas y la mutación de casilleros que, como se puede apreciar en el esquema (v. *supra*), se entrelazan afectándose entre sí, de manera que estamos ante una realidad textual interdependiente cuyas líneas colindantes solo son vistas y trazadas por el lector que va más allá de una lógica jerarquizada y que se aboca a la tarea de reconstruir la trayectoria del texto cuantas

veces sea necesario y demandado para comprender la total complejidad de lo expresado.

Además, podemos delimitar algunas de estas relaciones intertextuales y notar ciertos puntos que se repiten a lo largo de la obra del autor como parte de su educación sentimental, lo que a su vez nos da pie a pensar en un dialogismo intertextual en que el escritor se autorrefiere y prefiere por encima del lector neófito a uno enterado de las normas que su universo textual contiene y promueve. En el caso de Bolaño, estamos ante un universo que se entrelaza y vincula por múltiples vías, estando compuesto por poemarios, colecciones de cuentos, novelas muy extensas como *2666* o *Los Detectives Salvajes* y ensayos.

En este sentido, tenemos la alusión perpetua a Chile, su literatura e historia política y social reciente, sin ignorar las pendencias y tipos humanos emergentes principalmente producto de la dictadura y la diáspora que afectaron a lo que podría denominarse de algún modo la generación de Bolaño, materias que, en definitiva, son objeto constante de sus reflexiones literarias y nos llevan a entender la matriz del texto y la otra faceta del intertexto, la del dialogismo intertextual⁹.

Bolaño, desde un principio, se aparta de la linealidad y procede a embarcarse en la biografía y peripecias de un amigo escritor a propósito de la mención de Viena, lugar desde el que emana la invitación a dictar la conferencia concerniente al exilio y la literatura. El poeta Mario Santiago y su presencia en el texto no es un factor menor; junto con este poeta, Bolaño fundó el movimiento infrarrealista, y él forma parte de sus novelas, relatos, poemas y ensayos como persona y personaje: relaciones infratextuales e intratextuales tal como lo indica la teoría de Genette¹⁰.

⁹ El lector asiduo a la obra de Bolaño tendrá una perspectiva interpretativa mayor, pues su bibliografía interactúa solidariamente, lo que permite llenar espacios en blanco, comprender los *crossovers* o cruces de personajes, ambientes y hechos, y asimilar de mejor manera fenómenos como la reescritura de textos. El lector se hace copartícipe de los hipertextos actualizando de modo abierto y rizomático, así como plantean Deleuze y Guattari con su modelo antifundacional y epistemológico, “en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica, sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro” (1972: 13). Vale la pena agregar al respecto que “el discurso se encuentra con el discurso del otro en todos los caminos que conducen a su objeto, y no puede no entrar con él en una interacción viva e intensa” (Charaudeau & Maingueneau 2005: 170).

¹⁰ En su forma más restrictiva, como la formula el narratólogo Gérard Genette en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, la intertextualidad es una modalidad entre algo más extenso denominado transtextualidad, y se trata de “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la cita (con comillas, con o sin referencia precisa)... El plagio, que es una copia no declarada pero literal... La alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la

Bolaño esboza críticas por momentos directas y en otros casos sutiles ante el oficialismo literario y el aprovechamiento político y mediático de los escritores en torno al exilio. Por consiguiente, si atendemos al esquema de fragmentación (rizoma) ya expuesto, podemos realizar el proceso de cointerpretación de cada una de las temáticas en apariencia inconexas con la tesis central del ensayo EL; George Orwell, Trakl, el cine de Sam Peckinpah, el humor de los hermanos Marx, el *no man's land*, la querrela de los cuatro grandes poetas chilenos, y las versiones/diversiones de Nicanor Parra y sus artefactos, entre otros, llegando a lecturas más profundas y dialógicas de la temática que se nos presenta como núcleo del texto, siempre y cuando poseamos la competencia intertextual que se nos demanda y la voluntad de cooperación que asume este laberinto de nodos que se bifurcan y dispersan.

En lo cinematográfico, tenemos a Sam Peckinpah y los hermanos Marx que aparecen en un mismo párrafo que el escritor, filósofo y cineasta francés Guy Debord. Todos como alegorías que Bolaño utiliza para graficar un DF-México infernal en que murió su amigo y poeta exiliado, objeto del enunciado.

Sam Peckinpah, por ejemplo, es director de filmes como *Straw Dogs* o *La Pandilla Salvaje* y representa en el ideario de Bolaño la violencia. De hecho, no solo lo menciona en EL, previamente este director aparece como referencia de la brutalidad en uno de sus poemas, “El Gusano”, presente en el libro *Los Perros Románticos* (1998). En cuanto a los cómicos de la película *Sopa de Gansos*, Groucho y compañía son una muestra del absurdo y la demencia desbocada, el caos; finalmente, Debord, autor del “Manifiesto Situacionista” y del documental *La sociedad del espectáculo*, gestor de una obra que *grosso modo* plantea cómo los sentimientos de alienación podían ser explicados por las fuerzas invasivas del “espectáculo”, la naturaleza seductora del capitalismo consumista. Sin duda, una mirada oscura del progreso y del futuro, algo similar a la pesadilla que Orwell plantea en su novela *1984* y que Bolaño alude en su ensayo.

Un texto como el de Bolaño, por motivo de las estrategias que despliega, no se puede comprender a cabalidad si no es bajo una mirada global de la ideología del autor y aplicando una nutrida enciclopedia intertextual que demanda al lector empírico una ardua actividad cooperativa.

percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (1989: 10).

2.3. *Ironía ante las estructuras de mundo y extensiones parentetizadas*

Lo que se altera a grandes rasgos es la expectativa básica del destinatario, por tanto, si bien el lector espera un discurso tal como lo concibe la doxa, EL resulta algo totalmente disruptivo, tanto así que se produce un choque que exige al lector la realización de operaciones extensionales más complejas para la actualización. Por su parte, si el texto no le deja asidero para poder considerar lo que se enuncia como real o lo bombardea constantemente con ideas ambiguas, el lector estará siempre en alerta y desconfiando de los cambios de ánimo y actitud del hablante principal.

En el texto de Bolaño esa actitud que va del silencio a la locuacidad, del decir al contradecir o lisa y llanamente a desdecirse, se nos esboza desde las primeras líneas. Rápidamente el lector debe adecuarse a un interlocutor dudoso, que vacila y juega con su percepción del tema, no es un hablante directo y seguro, por el contrario, es ambiguo en todas sus afirmaciones y debilita su propio mensaje. No quiere imponer una idea con la determinación de los textos que procuran adoctrinar, más bien quiere dejar en claro que sale de su mutismo por una situación ineludible, la enfrenta pero lo hace con las mismas imprecisiones y desconocimiento que tiene el lector empírico, que debe explorar información desconocida por medio de su enciclopedia muchas veces limitada. Hasta este punto, ambas características, fragmentación e ironía, de algún modo se complementan, el quiebre o caos que impone la fragmentación a la linealidad alimenta la ironía intrínseca del texto, abriendo la polisemia de la infracción y de la duda que impone el interlocutor que sirve de voz al ensayo.

La ironía permite señalar el rol que juega la intrahistoria por encima del gran panorama que nos arrojan las grandes gestas, hitos y personajes. En una primera instancia, Bolaño delimita el tema con vacilación, dudas y de modo burlesco, disminuyendo su idoneidad para tratar el tema o demarcando el equívoco en que incurrirá de modo reiterado por su incapacidad para comprender la lengua inglesa. Esa ya es una forma de decir y contradecirse; luego adopta el material biográfico y se vale de una anécdota familiar, pues en lugar de dar a conocer una teoría o discurso elevado acerca del tema solicitado, opta por contar parte de la vida y las vicisitudes de su compañero de ruta, Mario Santiago, para dar cuenta de lo que él considera el exilio en su sentido extenso.

3. Conclusión

La fragmentación, como forma de escritura, altera las expectativas del lector y modifica la lectura al incidir en las reglas de correferencia, saltos de temas y alusiones sin deícticos o marcas explícitas; asimismo, se apunta

a las estructuras ideológicas, pues la fragmentación, así como indica Cerda, radicaliza desde la escritura y el pensamiento una mirada en crisis que el escritor detenta ante la sociedad y sus productos culturales. La ironía, por su parte, afecta las estructuras de mundo y las extensiones parentetizadas, pues pone en jaque la idea de verosimilitud al jugar con la ambigüedad y el descreimiento, al asumir una voz dubitativa y contradictoria no solo de su propio pensamiento y capacidad, sino que, desde ese ángulo, de un tema acreditado y tópico dentro de nuestra mirada nacional: el exilio y todos los que de algún modo han usufructuado de la posición de víctima.

Por último, la intertextualidad demanda información adicional frente al diccionario básico, hace alusión constante a las circunstancias de enunciación y al llamado *infratexto*, en esa medida, también se comprometen las estructuras ideológicas. Por esta razón, todas estas alteraciones en el acto de descodificación del texto, si bien forman parte de las condiciones de comunicación concretas del texto El, reforzando la idea de Eco de Lector Modelo, no es menos cierto que su presencia como elementos retóricos que Bolaño despliega sin tapujos tornan compleja la relación lector/texto y exigen a aquel una cooperación mayor y atenta, pues muchas de ellas superan las fórmulas y regularidades que la doxa ha impuesto como norma formal para la comprensión de lo que se entiende por ensayo o texto divulgativo.

De modo específico, se plantea que la hipótesis del trabajo se confirma en la medida que el Lector Modelo que se (re)construye surge, sin duda, a partir de la organización textual del fragmento como estilo y visión de la realidad y la ironía e intertextualidad como mecanismos de desmitificación de lugares comunes en la escritura.

En todo este esfuerzo, subyace el valor intrínseco del ensayo como género en concordancia con la línea más esencial de la ensayística alemana. Lukacs subrayó en un momento que hoy vemos y valoramos a la tragedia *classique*, a los griegos y al renacimiento de manera muy distinta a cómo la valoraron y vieron Lessing, Winckelmann, Burckhardt y Nietzsche, y, sin embargo, seguimos leyendo sus admirables ensayos con fruición e interés. El fundamento de esta lectura no depende, en consecuencia, del valor histórico o científico de esos escritos, ni siquiera de una eventual coincidencia de apreciación con el punto de vista adoptado por sus autores, sino de su valor formal. En tal medida, el escritor se vuelve hacia la imaginación, hacia el riesgo mismo de la existencia. Por eso, la validez actual del ensayo es introducir una mirada intermitente en un mundo enmascarado con diferentes ropajes y lenguajes monolíticos y en gran tensión expresiva.

Respecto de Bolaño, lo que se pretende en este escrito es afectar la relación del lector tradicional, adiestrado para buscar una verdad unidimensional o plana, por tanto, su apuesta discursiva y metatextual

es hacia la multiplicidad de enfoques que propone: un caleidoscopio y juego de encuadres con el fin de dialogar y relativizar un tema que por larga data ha gozado de cierto prestigio y aprovechamiento, la imagen del desterrado, del exiliado.

Bolaño propone de este modo, con el fragmento, la ironía y el espíritu polifónico e intertextual del ensayo, edificar desde el retazo y la duda una lectura que asuma el acto de vivir en la escritura como una elección que tiende a los márgenes y la elusión del poder, un vivir en perpetuo exilio y destierro.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (1962). *El ensayo como forma. Notas de Literatura*. Barcelona: Ariel.
- Ballart, Pere. 1994. *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Barrenechea, Ana (1982). "La ruptura del contrato mimético en la novela contemporánea". *Revista Iberoamericana*, N° 118-119. Columbia University.
- Barthes, Roland (1974). *El placer del texto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1986). *S/Z*. México: Siglo XXI.
- Barthes, Roland (1997). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Benjamin, Walter (1967). *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Sur.
- Blanchot, Maurice (1955). *L'espace littéraire. El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Block de Behar, Lisa (1990). *Dos medios entre dos medios (sobre la representación y sus dualidades)*. Buenos Aires: Siglo XXI Argentina Editores.
- Bloome David, y Egan-Robertson, Ann (1993). "The Social Construction of Intertextuality in Classroom Reading and Writing Lessons". *Reading Research Quarterly* 28 (4): 304-333.
- Bolaño, Roberto (1976). *Déjenlo todo nuevamente. Primer manifiesto infrarrealista*. En línea; disponible en www.infrarrealismo.com (Visitado el 15/08/2011).
- Bolaño, Roberto (1998). *Los perros románticos*. España: Lumen.
- Bolaño, Roberto (2000). *Tres*. Barcelona: El Acantilado.
- Bolaño, Roberto (2001). "El exilio y la literatura". *Revista Ateneo* 15: 42-44.
- Bolaño, Roberto (2002). *Amuleto*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2003). "Literatura + enfermedad = enfermedad". En línea; disponible en *Página 12*, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-750.html (visitado el 10/09/2011).
- Bolaño, Roberto (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.
- Bolaño, Roberto (2004). *Entre paréntesis*. España: Anagrama.
- Cabrera, Daniel (coord.) (2009). *Walter Benjamin. La experiencia de una voz crítica, creativa y disidente*. *Revista Anthropos: Huellas del conocimiento* 225, especial dedicado a Walter Benjamin. Barcelona: Revista Anthropos.
- Candia, Alexis (2006). "2666: la magia y el mal". *Taller de Letras* 38: 121-139.

- Carrasco, Iván (2002). "Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual". *Estudios Filológicos* 37: 199-210.
- Cerda, Martín (1982). *La palabra quebrada: Ensayo sobre el ensayo*. Valparaíso: UCV Ediciones.
- Cerda, Martín (1993). *Ideas sobre el ensayo*. Santiago: Dibam.
- Cerda, Martín (1997). *Palabras sobre palabras*. Santiago: Dibam.
- Charaudeau, Patrick; Maingueneau, Dominique (2005). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- De la Fuente, José (2010). "La ensayística de Martín Cerda". *Universum* 25 (2): 29-39.
- De Salvador Agra, Saleta (2009). *La semiosis ilimitada del hipertexto como texto en acción*. España: Universidad de Santiago de Compostela.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1980). *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*. París: Minuit.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1988). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Eco, Umberto (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto (1984). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto (1985). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto (1987). "La Línea y el Laberinto: las estructuras del pensamiento latino". *Vuelta sudamericana* 9: 18-27.
- Eco, Umberto (1990). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto (2002). *Sobre Literatura*. Barcelona: Océano, RqueR Editorial.
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Harris, Thomas (2009). "Elefante de Teresa Calderón: la memoria como saber y resiliencia". *Taller de Letras* 44: 213-239.
- Koch, Ingedore y Travaglia, Luiz (2000). *Texto e coerência*. São Paulo: Cortez.
- Lagos, Jorge (2005). "Si una noche de invierno un viajero, de Italo Calvino: ¿una metáfora de la posmodernidad?". *Estudios Filológicos* 40: 107-119.
- Lukacs, Georg (1977). *Obras Completas*. Barcelona: Grijalbo.
- Maristain, Mónica (2010). *La última entrevista a Roberto Bolaño y otras charlas con grandes escritores*. México: Axial.
- Pacotte, Julien (1937). *Le réseau arborescent, schème primordial de la pensée*. Paris: Hermann.
- Rojas, Daniel (2009). "El discurso hipertextual como estrategia para la constitución de una memoria universal en la narrativa de Roberto Bolaño". *Realidades Dialogantes*. Chile: Cinosargo Ediciones.
- Suleiman, Susan (1977). "L'estructura d'aprendissaje". *Poétique* 32: 468-489.

LA HERMENÉUTICA EN LA TEORÍA MEDIEVAL DEL TEXTO*

1. Introducción

Paul Ricoeur plantea que el problema hermenéutico se postula:

[...] en el marco de una disciplina que se propone comprender un texto, comprenderlo a partir de su intención, sobre la base de lo quiere decir. Si la exégesis ha suscitado un problema hermenéutico, es decir, un problema de interpretación, es porque toda lectura de un texto, por más ligada que esté al *quid*, “a aquello en vista de lo cual” fue escrito, se hace siempre dentro de una comunidad, de una tradición o de una corriente de pensamiento viva, que desarrollan presupuestos y exigencias: así, la lectura de los mitos griegos en la escuela estoica, basada en una física y en una ética filosófica, implica una hermenéutica muy diferente de la interpretación rabínica de la Thorá en el Halacha o en el Haggadá; a su vez, la interpretación que los apóstoles hacen del Antiguo Testamento a la luz del acontecimiento cristiano, ofrece una lectura de los hechos de las instituciones y de los personajes de la Biblia muy distinta de la de los rabinos” (2003: 9; Cf. Iser 2005).

En la concepción de Eco (1992), en tanto, hay que distinguir entre el *uso* libre y la *interpretación* de un texto, considerando si este se usa como estímulo imaginativo o como texto para el goce o si determinado texto supone como constitutiva de su estrategia (y, por consiguiente, de su interpretación) la estimulación del uso más libre posible en el marco de la interpretación como búsqueda de la *intentio operis*; instancia esta de la tricotomía entre la interpretación como búsqueda de la *intentio auctoris* e interpretación como imposición de la *intentio lectoris*.

Puede haber, en este sentido, además de una práctica, una estética del uso libre y descodificación aberrante, que se da cuando un texto O ha sido escrito según un código C1 y se interpreta según un código C2 (Cf. Eco 1977: 198); sin embargo, hay que precisar si lo que se quiere es mantener activa la semiosis o interpretar un texto, pues un texto no es

* Publicado en *Límite*, N° 31, 2014, pp. 3-8.

más que la *estrategia* que constituye el universo de sus interpretaciones, sino “legítimas”, al menos legitimables.

En la problemática “obra abierta-obra cerrada” (Eco 1979), los textos cerrados son más resistentes al *uso* que los textos abiertos por estar concebidos para un Lector Modelo muy preciso, aun cuando dejen espacios de uso bastante flexibles.

Eco expresa que:

[...] un texto postula a su destinatario como condición indispensable no solo de su propia capacidad comunicativa concreta, sino también de la propia potencialidad significativa. En otras palabras, un texto se emite para que alguien lo actualice incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente (1981: 76-77).

Sabemos, también, que los códigos del lector pueden diferir, total o parcialmente, de los códigos del emisor; que el código no es una entidad simple, sino, generalmente, un complejo sistema de sistemas de reglas y que el código lingüístico no es suficiente para comprender los mensajes verbales, pues para descodificarlos se necesita, además de la competencia lingüística, una competencia circunstancial diversificada para poner en funcionamiento ciertas presuposiciones. De esta manera, se revela que una comunicación no es meramente lingüística, sino una actividad semiótica en sentido amplio, en la que varios sistemas de signos se complementan entre sí.

Esta situación se agudiza en el caso del texto escrito que un autor genera y luego entrega a una variedad de actos de interpretación. Según Eco, “[...] el texto postula la cooperación del lector como condición de su actualización –es decir– un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre, por lo demás, en toda estrategia” (1981: 79).

La estrategia textual, organizada por un autor, debe referirse a una serie de competencias –más allá del conocimiento de los códigos– capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Por tanto, requerirá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la forma prevista por él y de manera interpretativa, igual que él se ha movido generativamente.

Los medios a que se recurren son múltiples, entre ellos, la elección de una lengua (que excluye a quien no la habla), la elección de un tipo de enciclopedia (según la competencia intertextual o transtextual *ad hoc* del lector para un determinado tipo de texto), la elección de determinado patrimonio léxico y estilístico (selección de la audiencia mediante “marcas” de género discursivo, campo geográfico, etc.), entre otros. Prever

un determinado Lector Modelo no significa solo “esperar” que este exista, *sino construirlo* mediante los movimientos del texto (Cf. Eco 1981; Lagos 2003; Lagos & Rojas 2012 y Lagos 2014).

En el presente trabajo se pretende demostrar cómo opera la hermenéutica en la teoría medieval del texto en un breve poema de nuestro poeta Premio Nobel, evidenciando así los códigos presentes que (re) construyen el Lector Modelo (Eco 1981) postulado por el texto.

Hipotéticamente, el modelo medieval permite dar cuenta de dicho Lector Modelo en un proceso de actualización de la *intentio operis* del texto poético.

2. La teoría medieval del texto como posibilidad hermenéutica

La teoría medieval del texto, o teoría del alegorismo –como la llama Eco–, tiene sus orígenes en San Pablo y fue desarrollada por San Jerónimo, San Agustín, Beda, Scoto Eringena, Hugo y Ricardo de Saint-Victor, Santo Tomás y otros, constituyéndose como el fundamento de la poética medieval.

Esta teoría se ha hecho conocida gracias a Dante, específicamente en la Epístola XIII donde aplica los cuatro códigos, o sentidos, a los versos “In exitu Israel de Aegypto, domus Jacob de populo barbaro, facta est Judoea santificatio eius, Israel potestas eius”¹.

Los sentidos literal, alegórico, moral y anagógico dilucidan los sentidos del texto y esto es declarado por Eco como “Está claro que no hay otras lecturas posibles: el intérprete puede dirigirse en un sentido en vez de otro dentro del ámbito de esta fase de cuatro estratos, pero siempre según las reglas necesarias y previamente unívocas” (Eco 1979:77).

Sin duda, el peligro que se manifiesta es que un texto presente una “pluralidad de sentidos” (Barthes 1967; 1971 y 1993) y sea, claramente, una Obra Abierta con muchas salidas posibles. No obstante, lo que se quiere demostrar es la factibilidad que una obra determinada pueda tener dos modos de presentación. Dicho de otra manera, si una obra abierta se presenta plural en sus sentidos y significados, por qué no poseer aquellos cuatro explicitados en la teoría, lo que confirmaría su carácter de abierta.

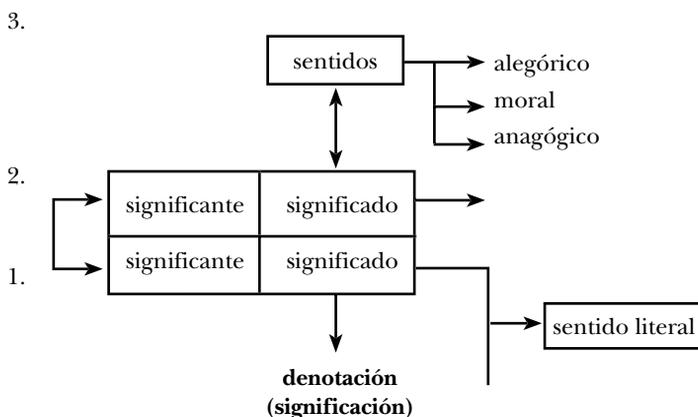
Sabemos, por otra parte, que la lectura realizada mediante estos códigos en el medievo suponía una visión del mundo particular y propia de la época, pues “[...] las figuras alegóricas y de los emblemas [...] está fijado por las enciclopedias, por los bestiarios y por los lapidarios de la época: el simbolismo es objetivo e institucional” (Eco 1979: 77).

¹ “Cuando Israel salió de Egipto, la casa de Jacob de un pueblo bárbaro: Judea hizo su santuario, Israel su dominio”. Se sobreentiende que se está citando a Dante, pero no viene la referencia, por ello no queda claro si se trata de una traducción propia o bien corresponde a otro autor.

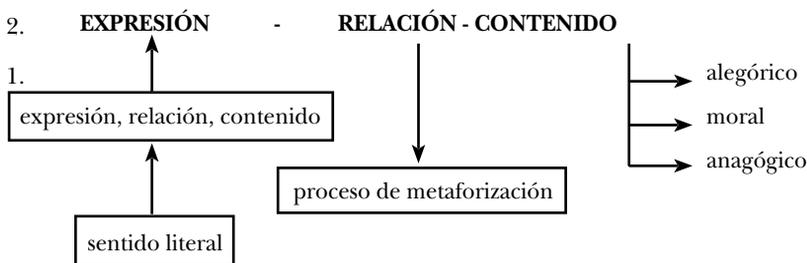
Sociológicamente, el orden de la obra de arte y la poética existente es el mismo de la sociedad imperial y teocrática: “[...] las reglas de lectura son reglas de gobierno autoritario que guían al hombre en todos sus actos, prescribiéndoles los fines y ofreciéndole los medios para realizarlos” (Eco 1979: 77).

Planteada así la cuestión, la aplicabilidad de los cuatro estratos aparece privativa y excluyente. Sin embargo, la noción de código anagógico ha sido replanteada por algunos inmanentistas: con Jakobson (1998) y la “dominante”; Starobinski (1973) y su noción de lectura parabólica en busca de sentido anagógico; con François Bobón (2004) cuando expresa la existencia de textos que se ofrecen con un sentido; Todorov (1971) y el texto con su propia clave de interpretación, posición coincidente con la de Barthes. Claro es que los sentidos de la teoría medieval solo enfrentan el análisis en un nivel significativo del signo y no de significante (Saussure), o de significación y connotación (Barthes). En otros términos, la expresión misma (significante) no ha lugar en la categorización explicitada.

En el siguiente esquema, y siguiendo a Barthes, la teoría se incluiría en los niveles señalados:



O, en un segundo esquema: (Hjelmslev 1971)



Lingüísticamente (semántica), los sentidos se ubicarían, en primera instancia, en la denotación (literal), es decir, en el significado permanente, común del signo, y, en segundo lugar, en la connotación, o sea, en el significado afectivo, propio del hablante.

En este último aspecto, la obra puede presentárenos como Obra Abierta; no obstante, su carácter sustancial no se pierde, porque:

[...] una obra de arte es un objeto producido por un autor que organiza una trama de efectos comunicativos, de modo que cada posible usuario pueda comprender (a través del juego de respuestas a la configuración de efectos sentida como estímulo por la sensibilidad y por la inteligencia) la obra misma, la forma originaria imaginada por el autor. En tal sentido, el autor produce una forma conclusa en sí misma con el deseo de que tal forma sea comprendida y disfrutada como él la ha producido [...] (Eco, 1979: 73).

Viendo así las cosas, toda obra poseería el carácter de Obra Cerrada en su estadio preliminar, considerando la intencionalidad del autor para ser “disfrutada” y “comprendida” como él la concibió. Sin embargo, y aquí encontraríamos, en otra instancia, el significado afectivo y propio del hablante: la connotación, pues:

[...] en el acto de reacción a la trama de los estímulos y de comprensión de su relación, cada usuario tiene una concreta situación existencial, una sensibilidad particularmente condicionada, determinada cultura, gustos, propensiones, prejuicios personales, de modo que la comprensión de la forma originaria se lleva a cabo según determinada perspectiva individual (Eco 1979: 73-74).

Un texto entonces acepta las dos posibilidades de realización: como Obra Cerrada y como Obra Abierta. Para el primer caso, consideraremos prioritariamente la singularidad intencional del autor; para el segundo, la singularidad del lector:

En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo abierta, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una interpretación y una ejecución, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original (Eco 1979: 74).

En esta “comunicación diferida” (Greimas), los elementos autor (texto) y lector se privilegian produciéndose, en términos de Berned Spillner (1979), una semiótica de la significación (Obra Abierta: sentido alegórico, moral y anagógico). Este último proceso, no obstante, es el que Spillner considera propio de la literatura.

En la perspectiva de *Obra Abierta* de Eco, encontraríamos lo que Marghescou (1979) afirma como “régimen del texto”, es decir, aquella situación individual del lector que coincidiría con la manera en que este descodifica el texto por medio de su competencia literaria.

Observemos, a continuación, cómo opera en una breve aproximación la teoría medieval en el poema “Punto” de Pablo Neruda.

“PUNTO”.

(De *Estravagario* (1958) de Pablo Neruda).

No hay espacio más ancho que el dolor,
no hay universo como aquel que sangra...

a) *Sentido literal*

“Punto” es el nombre otorgado a un signo de puntuación gráfico que marca la detención seguida o terminal de un enunciado lingüístico, cualquiera sea su determinación retórica: ya propositivo, expositivo, argumentativo, narrativo, etcétera.

En otra perspectiva, “punto” denota el carácter nocional de un elemento etéreo y abstracto concebido en el espacio platónico de la física-matemática clásica.

El título, como clave de interpretación (Cf. Carrasco 1979: 69-80), permite anticipar que lo expresado en el texto correspondiente a esa intitulación expresará una idea, pensamiento o sentimiento abstracto y concluyente asumido como tal por el hablante lírico del mismo.

La estrofa corresponde a un pareado de arte mayor (endecasílabos; el primer verso es oxítono (agudo) y el segundo paroxítono (grave), esta vez de verso libre, usado preferentemente por los estribillos y en estrofas de origen arábigo-andaluz (moaxaja y zéjel de los siglos IX y X), y posteriormente en los enxiemplos del Conde Lucanor para expresar algunas *moralejas* y *sentencias*.

Cada uno de los versos constituye una aseveración asumida y concluyente, pudiéramos decir sentenciosa, iniciada por una epanáfora (“no hay”) y que en conjunto constituyen dos metáforas.

En el primer verso, los vocablos “espacio”, “ancho” y “dolor” evocados permiten una traducción (metafórica) del tipo “no hay nada más inmenso que el dolor”; asimismo, en el segundo, la traducción (Iser 2005: 29 y ss.) es “el único mundo (verdadero o real) es el que sangra”.

b) *Sentido anagógico*

Centrémonos, momentáneamente, en ambas traducciones.

En la primera, si decimos que “no hay nada más inmenso que el dolor”, la metáfora del primer verso está expresando que el único *espacio* constatable es aquel que ocupa en toda su extensión el *dolor*, por tanto, no hay nada más real que el dolor, que es una categoría de efecto de causa física, distinta al sufrimiento, el que es efecto cuya causa obedece a constructos mentales discordantes intrínsecos de la persona humana. Por tanto, el *espacio* aludido abarca toda categoría de ser viviente que pisa la tierra incluyendo la humana; en tanto el sufrimiento, categoría existencial, abarca un espacio ideal relativo propio del género humano. Sin duda, metafórica y metonímicamente, podemos hablar muchas veces del dolor que nos causa un sufrimiento.

En la oposición concreto/abstracto extraída de la primera metáfora, a pesar de lo abstracta de toda metáfora y especialmente de la que examinamos, el hablante enfatiza lo concreto por sobre lo etéreo, por una parte, e implícitamente, por otra, lo físico y fisiológico por sobre lo existencial y de constructo del imaginario humano.

En el segundo verso y en la traducción de la segunda metáfora: “el único mundo (verdadero o real) es el que sangra”, confirma el énfasis y predominio para el hablante de lo físico y fisiológico, pues “el único mundo es el que sangra”, y se sangra por heridas físicas ya hechas por golpes, hemorragias internas, por trabajos duros o por piel reseca por el sol, etc.; este es el universo verdadero; no hay mejor ejemplo de universo; “no hay universo como aquel que sangra...”. Este universo está por sobre otros, por sobre aquellos que no sangran y no producen dolor; está, implícitamente, por encima de mundos enrevesados inventados que sí producen sufrimiento, pero que no alcanzan el estatus de inmensidad espacial ni de único mundo verdadero.

c) *Sentido moral*

Este texto pareado se nos presenta, y desde su título, en un nivel de abstracción y volatilidad propios de una reflexión moral existencial. Y así es. Sin embargo, el enunciado metafórico concluyente y sentencioso nos hace bajar –o extender, dependiendo de nuestra ubicuidad “territorial” y de las miradas hacia nuestro paisaje natural– hacia otro ámbito: el de una realidad social más cruda y concreta: la valoración metafórica de un quehacer y de una actividad laboral productiva, pero de una producción concreta, observable y verificable en el ámbito de la infraestructura social.

d) *Sentido alegórico*

El sentido alegórico dirige la lectura hacia la interpretación del texto con una sentencia propositiva: respetar el trabajo físico por sobre cualquier otra valoración burguesa.

En un contexto social de lucha de clases, los estratos pudientes subvaloran el trabajo físico del obrero y del campesino, que es justamente lo que el texto de Neruda valora a la vez que supedita el sufrimiento existencial propio de la clase burguesa desde el pensamiento existencial burgués.

Aun cuando las categorías nocionales de tiempo y espacio se ponen en relieve –“punto” es la detención en el tiempo en una anchura universal–, el espacio absorbe el tiempo conjugándose, fusionándose, extendiendo así la problemática hacia el fundamento de la presencia y existencia humanas (Cf. Lagos 2002).

3. A modo de conclusión

La hermenéutica utilizada mediante la teoría medieval del texto se nutre esta vez de la competencia literaria del lector empírico para interpretar un texto poético y actualizar los cuatro códigos presentes en la estrategia organizacional constructiva del poema. Sin duda, detrás de la enciclopedia del lector –y como lo planteáramos con Ricoeur al comienzo– está la comunidad, la tradición y una corriente de pensamiento ligada a la sociedad y a la cultura: el conocimiento de la producción artística del poeta chileno, su filiación ideológica, la contemporaneidad y coterraneidad del lector empírico con el autor.

El Lector Modelo conformado esta vez por los cuatro códigos resultantes de la actualización del texto permiten categorizar el poema “Punto” tanto como Obra Cerrada o Abierta, pues los códigos que engranan en el código anagógico no agotan las posibilidades de significación del texto poético en cuestión, sino que abren el análisis hermenéutico hacia otros intentos de aproximación a partir de estas reglas necesarias y previamente unívocas.

La interpretación (hermenéutica) realizada aquí se centró en la focalización de la *intentio operis* mediante la teoría medieval del texto, teniendo como plataforma las teorías de Barthes y de Hjelmslev respecto de la producción de significados desde la denotación y connotación del signo lingüístico.

Bibliografía

- Bovon, F. (2004). *El evangelio según san Lucas*. III. Salamanca: Editorial Sígueme.
- Barthes, R. (1993). *La Aventura Semiológica*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Barthes, R. (1971). *Elementos de Semiología*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- Barthes, R. (1967). *Ensayos Críticos, La Actividad Estructuralista*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Carrasco, I. (1979). “Los títulos en el texto poético”, en: *Estudios Filológicos*, N° 19, pp. 69-80.

- Eco, U. (1979). *Obra Abierta*. Barcelona: Ariel.
- Eco, U. (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1977). *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen.
- Eco, U. (1995). *Interpretación y sobreinterpretación*. Madrid: Cambridge University Press.
- Iser, W. (2005). *Rutas de la interpretación*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Hjelmslev, L. (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Jakobson, R. (1998). *El Marco del Lenguaje. Ojeada al Desarrollo de la Semiología*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Lagos, J. (2014). *Interpretación semiótica de un drama contemporáneo*. Arica: Ediciones Universidad de Tarapacá.
- Lagos, J. (2003). *La metalepsis y la actividad cooperativa del lector empírico*. Valdivia: Anejo 16 de *Estudios Filológicos*.
- Lagos, J. (2002). “Lectura deconstructiva del ‘Poema 6’ de Pablo Neruda y de su crítica literaria”, en: *Estudios Filológicos*, N° 37, pp. 251-256.
- Lagos, J. & Rojas, D. (2012). “Proceso de actualización de un ensayo de Roberto Bolaño”, en: *Estudios Filológicos*, N° 50, pp. 39-56.
- Marghescou, M. (1979). *El concepto de literariedad. Ensayo sobre las posibilidades teóricas de una ciencia de la literatura*. Madrid: Taurus.
- Ricoeur, P. (2003). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Todorov, T. (1971). *Literatura y significación*. Barcelona: Planeta.
- Starobinski, J. (1973). “El endemoniado gadareno: Análisis literario de Marcos 5:1-20”, en: Barthes, R. et al. *Análisis estructural y exégesis bíblica*. Buenos Aires: Ediciones Megapolis.
- Spillner, B. (1979). *Lingüística y Literatura. Investigación del estilo. Retórica, Lingüística*. Madrid: Gredos.

UNA APROXIMACIÓN SEMIÓTICA EMPÍRICA A LA COMPRENSIÓN LECTORA*

1. Introducción

Es innegable en la actualidad la preocupación en todos los estamentos educacionales por los niveles alcanzados por los estudiantes en comprensión de lectura.

Hasta ahora el tema ha sido tratado fundamentalmente desde un enfoque disciplinario lingüístico, tanto en los diagnósticos realizados como en los avances posteriores de propuestas para sus eventuales mejorías. Otras orientaciones para abordar la comprensión lectora han sido las teorías discursivas, los enfoques multidisciplinarios de la ciencia cognitiva, la lingüística del texto, de la pragmática, de la socio y psicolingüística. Estudios que mayoritariamente se orientan a la identificación de elementos semánticos y sintácticos, elementos macro y microestructurales (Van Dijk 1995, 1996, 2001) o al desarrollo de estrategias y competencias del lector (Peronard 2005, 2007).

La concepción de la lectura y del buen lector, activo y participativo, de esas investigaciones tiene que ver, en general, con la selección adecuada de estrategias acordes a los objetivos de lectura, como se observa en estudios de Peronard, Gómez, Parodi y Núñez (1997) que definen al lector experto como aquel que posee un mayor desarrollo metacomprendivo en el marco de la sala de clases.

Por ello, al iniciar el estudio, constatamos que no ha habido intentos investigativos empíricos desde enfoques semióticos que permitan visualizar el fenómeno de la lectura dentro de un espectro más amplio que incluya implícitamente otras variables que influyen en ese proceso, como por ejemplo, y en primer lugar, la revisión del concepto de “comprensión lectora” mismo, los niveles socioculturales de los lectores, las tipologías textuales en relación con la “enciclopedia” (Eco1981) de los lectores, etc. En otros términos, y globalmente, la

* Publicado en coautoría con Ana María Soza, Sebastián Zepeda y Daniel Rojas. *Estudios Filológicos*, N° 53, 2014, pp. 71-83.

consideración societal y cultural del proceso que cada vez está más presente en nuestro medio educacional.

En este sentido, este trabajo tuvo como propósito principal describir y analizar semióticamente los niveles de cooperación textual que emergen del proceso de lectura de un texto ensayístico por parte de alumnos correspondientes al ingreso 2010 de tres carreras de Licenciatura en Humanidades.

Metodológicamente, la observación se inscribe en el marco del modelo metatextual propuesto por el semiótico Umberto Eco en *Lector in fabula* (1981) y desarrollado en gran parte de su obra y producción intelectual, como ya se observa en *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (1968), *Tratado de Semiótica General* (1977), *Obra abierta* (1979) y *La estructura ausente* (1989).

La teoría de Eco concibe el proceso de lectura como una actividad en la que se conjugan, por una parte, un lector empírico, real, y por otra, un texto, en donde el primero puede estar o no capacitado para cooperar con unas estrategias textuales determinadas y cuya colaboración adecuada se realizará en tanto se logre (re)construir el “lector modelo” postulado en y por el texto según *la intentio operis*.

Desde este punto de vista, no hay lecturas “objetivas” propiamente tales, sino actualizaciones de planos de expresión (manifestación lineal del texto) siguiendo las estrategias organizacionales de un texto por parte del lector empírico.

Las vías posibles de seguir en el trayecto de actualización de un texto son flexibles, y van desde la necesidad de conocer las “circunstancias de enunciación”, el conocimiento de “códigos y subcódigos” hasta el reconocimiento de “estructuras discursivas”, “narrativas”, “actanciales” e “ideológicas” mediante “extensiones parentetizadas”, “previsiones y paseos inferenciales” y confrontación de “estructuras de mundo” propias del lector empírico con las del mundo textual.

Realizados la descripción y el análisis de las distintas lecturas de los lectores empíricos seleccionados, se espera evidenciar los niveles de cooperación en relación con las estrategias textuales del contenido actualizado y, a partir de ellas, tomar conciencia de la vía y procesos asumidos en la actualización de un ensayo.

2. Teoría y metodología

En la concepción de Eco (1992), hay que distinguir entre *interpretación* y *uso* de un texto, considerando si este se utiliza como estímulo imaginativo o como texto para el goce, o bien si determinado texto considera

como propio de su estrategia (y, por consiguiente, de su interpretación) la estimulación del uso más libre posible.

Puede haber, en este sentido, además de una práctica, una estética del uso libre y decodificación aberrante, que se da cuando un texto O ha sido escrito según un código C1 y se interpreta según un código C2 (Eco 1977: 198); sin embargo, hay que precisar si lo que se quiere es mantener activa la semiosis o interpretar un texto, pues un texto no es más que la *estrategia* que constituye el universo de sus interpretaciones, si no “legítimas”, al menos legitimables.

En la problemática “obra abierta-obra cerrada” (Eco 1979), los textos cerrados son más resistentes al uso que los textos abiertos por estar concebidos para un Lector Modelo muy preciso, aun cuando dejen espacios de uso bastante flexibles.

Según Eco, “...un texto postula a su destinatario como condición indispensable no solo de su propia capacidad comunicativa concreta, sino también de la propia potencialidad significativa. En otras palabras, un texto se emite para que alguien lo actualice incluso cuando no se espera (o no se desea) que ese alguien exista concreta y empíricamente” (1981: 76-77).

Sabemos también que los códigos del lector pueden diferir, total o parcialmente, de los códigos del emisor; que el código no es una entidad simple, sino, generalmente, un complejo sistema de sistemas de reglas; y que el código lingüístico no es suficiente para comprender los mensajes verbales, pues para decodificarlos se necesita, además de la competencia lingüística, una competencia circunstancial diversificada para poner en funcionamiento ciertas presuposiciones. De esta manera, se revela que una comunicación no es meramente lingüística, sino una actividad semiótica en sentido amplio, en la que varios sistemas de signos se complementan entre sí.

Esta situación se agudiza en el caso del texto escrito que un autor genera y luego entrega a una variedad de actos de interpretación. Para Eco “... el texto postula la cooperación del lector como condición de su actualización –es decir– un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro, como ocurre, por lo demás, en toda estrategia” (1981: 79).

La estrategia textual, organizada por un autor, debe referirse a una serie de competencias –más allá del conocimiento de los códigos– capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Por tanto, deberá prever un Lector Modelo capaz de cooperar en la actualización textual de la forma prevista por él y de manera interpretativa, igual que él se ha movido generativamente. En este sentido, y específicamente, el lector del ensayo está llamado a desarrollar una competencia que pueda enfrentar

la cita sin entrecomillado y la interrupción o quiebre forzado de ideas tradicionalmente continuas y supeditadas por jerarquía, de modo que existe la labor de compenetrarse con los procesos dialógicos que el texto establece con otras realidades.

En tal caso, el texto literario no se considera aislado de los demás hechos textuales y no textuales, sino en activa interrelación con ellos, articulando disciplinas, contextualizando datos, relacionando, como plantea Carrasco, "...tratando de dar sentido a elementos, situaciones y momentos históricos distintos, medios verbales y no verbales, literarios y de otras formas de discursividad" (2002: 199-210). Este hecho ha alterado también el modo de leer, mutando tanto el proceso privado referido a las expectativas particulares del lector como al rol de la teoría y metodología de interpretación (Lagos y Rojas 2012: 39-56).

Los medios a que se recurre son múltiples, entre ellos, la elección de una lengua (que excluye a quien no la habla); la elección de un tipo de enciclopedia (según la competencia intertextual o transtextual *ad hoc* del lector para un determinado tipo de texto); la elección de determinado patrimonio léxico y estilístico (selección de la audiencia mediante "marcas" de género discursivo, campo geográfico, etc.), entre otros. Prever un determinado Lector Modelo no significa solo "esperar" que este exista, sino *construirlo* mediante los movimientos del texto.

Por tanto, lo que aquí nos interesa es la *cooperación textual promovida por el texto y realizada por un lector empírico*, es decir, las infinitas interpretaciones que de un texto pueden darse, y no los diferentes *usos* que pueda hacerse del mismo. No obstante, la interpretación se debe fijar en ciertos límites, pues la noción de interpretación supone siempre una dialéctica entre la estrategia del autor y la respuesta del lector. "Quede, pues, claro –expresa Eco– que de ahora en adelante, cada vez que se utilicen términos como Autor y Lector Modelo se entenderá siempre, en ambos casos, *determinados tipos de estrategia textual*" (1981: 89; las cursivas son nuestras).

Ahora bien, el lector empírico, como sujeto concreto de los actos de cooperación, debe "fabricarse" una hipótesis de Autor, deduciéndolo precisamente de los datos de la estrategia textual. La hipótesis que formula el lector empírico acerca de un Autor Modelo parece más segura –dice Eco– que la que formula el autor empírico de su Lector Modelo.

El lector empírico deduce una imagen tipo de Autor Modelo a partir de algo que precisamente se ha producido como acto de enunciación (Benveniste 1971) y que está presente textualmente como enunciado. Así, el Autor Modelo debe postular un Lector Modelo que no existe aun efectivamente y debe realizarlo como serie de operaciones textuales. En este sentido, no debe entenderse como cooperación textual la actualización de las intenciones del sujeto empírico (*intentio lectoris*) ni del autor empírico (*intentio auctoris*), sino de las intenciones que el enunciado

contiene virtualmente y que el lector empírico realizará por medio de ciertos *niveles de cooperación textual* (cfr. Lagos 2003: 31).

El modelo de Eco parte del principio de que un texto es un artificio sintáctico-semántico-pragmático cuya interpretación está prevista en su propio proyecto generativo, lo que no significa que las fases interpretativas elegidas reflejen en sentido inverso las fases generativas. Por esto, la noción de nivel textual solo puede ser una noción teórica, un esquema metatextual que puede articularse de diversos modos en dependencia del tipo de proyecto teórico al servicio del que se encuentre, es decir, en nuestro caso, interesan los movimientos cooperativos que realiza el lector empírico de un texto escrito, especialmente de un *texto narrativo artificial* (en la terminología de Van Dijk, según Eco), es decir, ejemplo de descripción de acciones referidas “a unos individuos y unos hechos atribuidos a mundos posibles, distintos del de nuestra experiencia” (Eco 1981: 100).

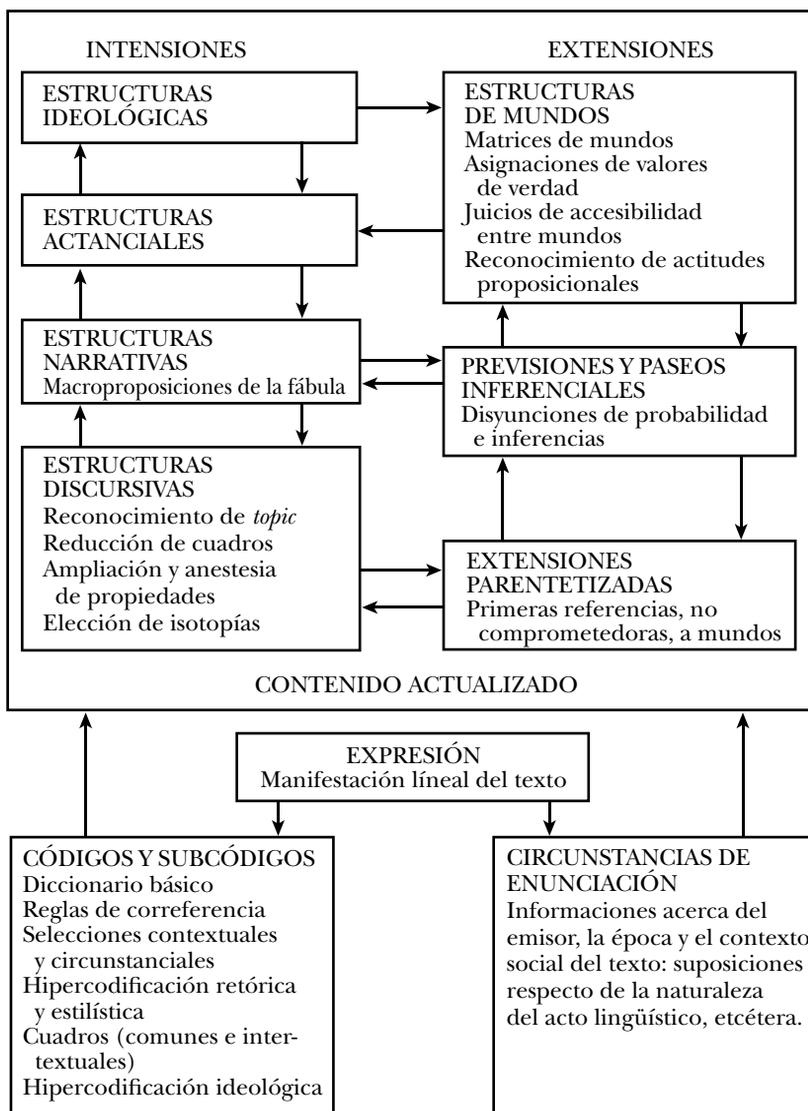
Inspirado en el modelo generativo de Petöfi, que fija con rigidez la dirección del proceso generativo, el modelo de Eco se niega explícitamente a representar las direcciones y la jerarquía de las distintas fases del proceso cooperativo. El diagrama expresa el hecho de que, en el proceso concreto de interpretación, a todos los niveles y subniveles –que de hecho son “casilleros” metatextuales– también pueda llegarse dando grandes “saltos” sin tener que recorrer necesariamente casillero por casillero. En este sentido, el modelo interesa más como punto de referencia que como intento de aplicación rigurosa, permitiendo con ello modificaciones dependientes de las estrategias textuales que previenen los movimientos cooperativos del lector empírico (Figura 1).

El modelo distingue básicamente dos planos en los que se realizan los movimientos cooperativos del lector empírico: el de la expresión (manifestación lineal del texto o superficie lexemática) y el del contenido actualizado. El lector empírico aplica a las expresiones determinado sistema de códigos y subcódigos para transformarlas en un primer nivel de contenido.

Para una actualización de las estructuras discursivas (nivel de contenido) de las proposiciones narrativas escritas artificiales, el lector confronta la manifestación lineal con el sistema de códigos y subcódigos que proporciona la lengua en que el texto está escrito y la competencia enciclopédica a que esa lengua remite por tradición cultural.

Esta confrontación implica pasos cooperativos que van de las formas más simples de cooperación hasta las más complejas. Así, pues, uno de los primeros movimientos que realiza el lector empírico para poder aplicar la información que le proporcionan los códigos y subcódigos consiste en suponer, de modo transitorio, una identidad entre el mundo al que el enunciado hace referencia y el mundo de su propia experiencia, así como se refleja en el “diccionario básico”.

Figura 1
Niveles de cooperación textual (Eco 1981)



Si en la actualización de los movimientos cooperativos se descubren discrepancias entre este mundo de la experiencia y el del enunciado (verosímil), entonces el lector deberá realizar operaciones extensionales más

complejas partiendo de inferencias basadas en cuadros intertextuales, pues todo texto se lee dependientemente de la experiencia que el lector tiene de otros textos. Esta competencia intertextual (Kristeva 1974) representa una situación especial de hipercodificación y establece sus propios cuadros.

Los cuadros intertextuales son esquemas retóricos o narrativos que forman parte de un repertorio seleccionado y restringido de conocimientos que no todos los miembros de una cultura poseen. Así, algunos lectores empíricos son capaces de reconocer, por ejemplo, la transgresión de ciertas reglas de género y están en condiciones de prever más fácilmente el desenlace de una “historia”; otros, en cambio, no disponen de ciertos cuadros y están expuestos a gozar o a sufrir por las sorpresas o los hechos inusitados que les depare el enunciado (Lagos 2003: 33).

Aunque aquí se trata de ver en qué medida un texto prevé un Lector Modelo dotado de cierta competencia ideológica, también se trata de ver cómo la competencia ideológica del lector empírico (prevista o no por el texto y consciente o no de ella el lector) interviene en los procesos de actualización de los niveles de sentido de un texto en donde las actitudes ideológicas del lector pueden intervenir en la determinación del nivel de lectura.

En las previsiones y paseos inferenciales del lector empírico –actualizados los niveles discursivo y narrativo–, la cooperación remitirá permanentemente el texto a la enciclopedia; por tanto, el lector sale del texto para recurrir a cuadros comunes e intertextuales y confrontar los “mundos posibles” del texto con la construcción cultural de su “mundo real” de referencia.

El lector es el agente de la actualización y de la re pragmatización de un texto, es el responsable de la (re) construcción del significado del texto, de su interpretación. Ante el texto, el lector actúa como un descubridor de las opciones significativas que el texto avale o admita.

3. La investigación semiótica empírica

La selección de un universo de 92 informantes-estudiantes¹ de ingreso 2010 a las carreras de licenciatura de la universidad tuvo como propósito, en principio, recabar información y datos empíricos respecto de su *performance* como lectores empíricos frente a la lectura de textos seleccionados por el grupo investigador.

El equipo de investigación seleccionó varios ensayos, tanto literarios como filosóficos, de los que luego de ser leídos, eligió uno por considerarlo

¹ De aquí en adelante usaremos la abreviatura IE para referirnos a informantes-estudiantes.

más acorde con lecturas habituales y próximas de alumnos de primer año universitario.

El texto elegido, “El exilio y la literatura”, un discurso pronunciado en Viena por el escritor Roberto Bolaño (cf. *infra*), fue aplicado tres veces a tres grupos de control de alumnos de primeros años de distintas carreras. Los resultados condujeron a la reelaboración del instrumento por considerar que las preguntas dieron lugar a respuestas direccionadas que no coincidían con los propósitos del trabajo ni con el modelo semiótico que permitía la observación.

El instrumento fue reelaborado con solo dos instrucciones, incluidos datos-antecedentes de los IE, que dieron lugar a respuestas abiertas:

1. *Haga un resumen del texto leído.*
2. *Haga un comentario del texto leído.*

El instrumento aplicado y sus resultados luego fueron trasladados a una tabla de apreciación en la que se categorizan las diferentes lecturas en parámetros de acuerdo con la mayor o menor cooperación en la construcción del lector modelo propuesto en el texto. Este instrumento de análisis de los datos consiste en una escala de apreciación en donde están contenidos los diferentes niveles de cooperación textual que los lectores deben generar en el proceso lector. Estos niveles de cooperación textual, a su vez, están subdivididos de modo que el instrumento pueda adecuarse al análisis de las lecturas de los informantes-estudiantes.

Los grados de apreciación del instrumento van de 1 a 5, en donde cada nivel está compuesto por una descripción apreciativa consistente con el indicador de logro. De esta manera, el instrumento en total posee un máximo de 120 y un mínimo de 24 puntos. Entre estos parámetros se clasificaron los movimientos cooperativos de los estudiantes de acuerdo con la mayor o menor cooperación que se logra con el texto en términos de la construcción del lector modelo propuesto en el ensayo.

Las respuestas de los IE fueron examinadas teniendo como referencia el esquema metatextual de Eco y la lectura “modelo” del ensayo de Bolaño realizada por el grupo investigador y ampliado por Lagos y Rojas (cfr. 2012) en conjunción con los rasgos fundamentales del género ensayístico.

4. Resultados

En primer lugar, precisemos que el universo de 92 IE se constituyó de 13 IE de Licenciatura en Lenguaje y Comunicación, 36 IE de Licenciatura en Historia y Geografía y 43 IE de Licenciatura en Inglés. De este universo

85 IE completaron el instrumento y 7 se abstuvieron, aunque permanecieron en la sala el tiempo asignado.

La descripción y el análisis de las distintas lecturas de los lectores empíricos seleccionados hicieron posible determinar las estrategias textuales y las vías posibles de seguir en el trayecto de actualización y con ello la identificación de los niveles de cooperación inadecuados y adecuados emergentes del proceso de lectura.

En una vista general de los resultados de la aplicación del instrumento, fue posible determinar que el mayor porcentaje de IE –56,5%– (48 IE) son categorizados como lectores que cooperan con el texto, no obstante, omiten información relevante produciéndose algunas deficiencias que hacen difícil la construcción del lector modelo. Estas deficiencias se evidencian en la carencia del reconocimiento e identificación de aspectos ideológicos presentes en el texto, así como la propuesta del nuevo concepto de exilio, entre otros. La información omitida corresponde esencialmente a la referida a la generación de paseos inferenciales adecuados respecto del contenido del texto. El ensayo “El exilio y la literatura” presenta ciertos elementos que exigen que el lector active constantemente su enciclopedia y conocimiento de mundo.

Por otra parte, el 40% de los IE (34) de la muestra se categoriza como lectores que cooperan adecuadamente con el texto, no obstante, omiten algunos elementos de comentarios relevantes que coincidentemente corresponden a la generación de paseos inferenciales que los lectores *silencian* y el 2% de los IE (2) no coopera con el texto, por lo que su lectura es abiertamente deficiente.

Es posible destacar que solo 1 de los IE permite la construcción del lector propuesto por la lectura por cuanto se ubica en el tramo de logro más alto con 100 puntos de un máximo de 120. Este IE coopera con el texto de manera adecuada, esto es, lo actualiza y repragmatiza, asumiendo la responsabilidad de (re)construir su significado e interpretarlo. Ante el texto, solo este lector actúa como un descubridor de las opciones significativas que avala o admite. Del mismo modo, atiende las condicionantes y la subjetividad del texto, ante ello hace uso de sus saberes para apropiarse del contenido del mensaje e interactuar con él. Pese a no haber alcanzado el máximo puntaje en el desarrollo de las dos actividades solicitadas, evidencia que al llevar a cabo la lectura apela a su experiencia y colabora con las vías que el texto sugiere, aplicando las estrategias de comprensión e interpretación y las pautas metacognitivas adecuadas. Se entiende que este lector está dotado de específicos conocimientos previos y experiencias lectoras que le permiten identificar e *interpretar legítimamente* las referencias textuales por medio de una activa cooperación de su intertexto en la que intervienen las *ineludibles aportaciones de las variables personales*.

Lo anterior se puede observar en la siguiente categorización realizada a partir de las actualizaciones de los 85 IE (Cuadro 1):

Cuadro 1

Parámetro de puntajes	Descripción	N° LE
Entre 101 y 125 puntos	El estudiante coopera con el texto de manera adecuada construyendo el “lector modelo” propuesta en la lectura.	1
Entre 71 y 100 puntos	El estudiante coopera adecuadamente con el texto, sin embargo omite algunos elementos de comentario relevantes.	34
Entre 31 y 70 puntos	El estudiante coopera con el texto, no obstante, la omisión de elementos relevantes de comentario produce algunas deficiencias en la lectura.	48
30 puntos y menos	El estudiante no coopera con el texto. Su lectura es abiertamente deficiente.	2

En un análisis más específico de los resultados obtenidos de la aplicación del instrumento a los IE en cada una de las carreras, es posible observar que los porcentajes alcanzados en los Niveles de Cooperación del Modelo Textual de Eco son los siguientes (Cuadro 2):

Cuadro 2

Niveles de cooperación textual	Licenciatura 1 (%)	Licenciatura 2 (%)	Licenciatura 3 (%)
N 1 Estructuras de mundo	79	64,3	58,7
N 2 Estructuras narrativas	76,3	60,4	54,3
N 3 Previsiones y paseos inferenciales	61,5	30,9	45,1
N 4 Circunstancias de enunciación	73,4	46	54,2
N 5 Estructuras actanciales e ideológicas	77,8	43,6	46,9

En el Cuadro 2 se evidencia que el trayecto con mayor frecuencia es el que realiza la totalidad de los IE en el Nivel Estructuras de Mundo, por cuanto las tres carreras presentan el más alto porcentaje del puntaje asignado a las variables que lo componen, según la Escala de Apreciación.

Por otra parte, el trayecto de menor frecuencia es el que sigue la totalidad de los IE en el Nivel Previsiones y Paseos Inferenciales, por cuanto nuevamente son las tres carreras las que presentan el porcentaje más bajo del puntaje asignado. Pese a que 34 IE de los 85 cooperan con el texto, no logran realizar previsiones o paseos inferenciales, omitiendo con ello elementos relevantes de análisis que produce confusiones en la interpretación de la actualización.

En un análisis globalizador y considerando solo a los 85 IE que desarrollaron el instrumento, se puede apreciar, respecto de la identificación de cada una de las estructuras metatextuales referidas en el texto, los resultados de la siguiente manera (Cuadro 3):

Cuadro 3

Estructuras/Categoría	Identifica estructura en la lectura		No identifica estructura en la lectura	
	N° IE	%	N° IE	%
Estructuras del mundo	19	22,3	66	77,7
Estructuras narrativas	17	20	83	80
Estructuras actanciales e ideológicas	17	20	83	80
Paseos inferenciales	6	7,1	79	92,9
Circunstancias de enunciación	12	14,1	73	85,9

Una de las primeras aproximaciones en la aplicación de un enfoque semiótico al problema de la comprensión lectora, arroja que la comprensión del texto está estrechamente sujeta a la estructura organizacional textual de acuerdo con la *intentio operis*.

Los movimientos cooperativos que un lector empírico realiza en el proceso lector configuran de algún modo las posibles interpretaciones que puedan concluirse. Asimismo, la forma del texto predispone al lector a generar diversas lecturas y aproximarse al contenido de una manera específica.

En esta investigación se ha analizado un texto ensayístico, por tanto el lector debe enfrentarse a él con plena conciencia del tipo de texto que posee frente a él. Sin embargo, la enseñanza de la comprensión lectora carece de reconocimiento de hipercodificaciones, pues no se enfatiza la identificación de las diversas modalidades discursivas o tipologías textuales como punto inicial en el proceso lector.

Cuando un lector empírico no conoce la forma del recorrido de la lectura y no conoce su hipercodificación, difícilmente podrá configurar su lector modelo mediante las estrategias textuales presentadas en el texto. Es un caminar a tientas, a ciegas. En este sentido, la perspectiva

semiótica propuesta en esta investigación para abordar la problemática de la comprensión lectora proporciona al análisis mayores elementos de entendimiento de los diferentes procesos que ocurren en la lectura.

Los diferentes movimientos cooperativos que realizan los lectores empíricos al momento de enfrentarse a un texto evidencian también los procesos internos que el lector genera en la lectura. Por tanto, un enfoque semiótico da las respuestas necesarias a estos movimientos cooperativos de generar un mejor entendimiento del proceso lector.

El menor recorrido de lectura realizado por los IE dice relación con el no reconocimiento de las *previsiones y paseos inferenciales* y las *circunstancias de enunciación*. Muy pocos estudiantes realizan paseos inferenciales relevantes para la configuración del lector modelo. Es más, una vez analizadas las respuestas dadas por los estudiantes a partir de sus lecturas, se puede afirmar que los paseos inferenciales realizados por los estudiantes son abiertamente deficientes, es decir, pocos estudiantes son capaces de relacionar el contenido del texto con las experiencias de mundo y el conocimiento previo. Respecto de las circunstancias de enunciación, también son pocos los estudiantes que identifican esta estructura y la hacen relevante en el proceso de lectura.

Finalmente, se pueden sintetizar los resultados de esta investigación del siguiente modo (Cuadro 4):

Cuadro 4

Configuración del lector modelo a partir del recorrido metatextual	
Lectura óptima próxima a la elaboración del Lector Modelo	35 estudiantes/41%
Lectura deficiente	50 estudiantes/59%
Total	85 estudiantes/100%

5. Conclusiones

Esta investigación se presenta como la operacionalización de una metodología de análisis semiótico metatextual de la lectura.

La descripción de los distintos niveles que emergieron de la lectura del ensayo realizada por los estudiantes evaluados dio como resultado un recorrido metatextual por las diferentes estructuras presentadas en el modelo de Umberto Eco. De esta forma, esta investigación constituye un precedente en cuanto a la investigación en comprensión lectora, porque propone una nueva mirada para este fenómeno.

Los estudios lingüísticos han hecho grandes aportes teóricos y metodológicos en este campo; no obstante, la combinación de estas dos miradas,

la semiótica y la lingüística, arroja como resultado una nueva perspectiva del fenómeno lector considerando los procesos metacognitivos y textuales propiamente tales.

Leer es un proceso colaborativo, constructivo, integrador, estratégico y metacognitivo. Es colaborativo porque el lector va construyendo mentalmente una propuesta personal respecto del significado del texto. Es obvio que el lector no permanece pasivo frente a la lectura; sino que él es conducido por el texto en la búsqueda de significados. Esto es una constante, porque en la medida de su avance, irá formulando hipótesis de lecturas, las que se validarán o no en el texto. La lectura también es un proceso integrador, en la medida en que se fusionan los conocimientos previos con la información nueva proporcionada por el texto.

No tan solo es un problema, entonces, que el vocabulario no sea conocido; sino que haya falta de recursos enciclopédicos para deducir los significados; pues si estos se dan, la lectura se hará más fluida, grata y reconfortante. Asimismo, leer es un proceso estratégico, porque supone una actitud lectora, de acuerdo con el tipo de lectura y al interés que se tenga respecto de ella.

Esto exige un lector flexible, pues no se sujetará a un solo tipo de lectura, sino que optará por la estrategia pertinente según cuál sea el reto a enfrentar. Esto implica que el lector tiene algún objetivo al leer un texto motivado extrínseca o intrínsecamente por las estrategias del texto.

Finalmente, el proceso de lectura debe enfrentar una primera etapa metacognitiva, debido a que el lector debe ser consciente de cómo lee, qué caminos sigue para comprender y si realmente está leyendo orientado por las estrategias del texto. Esto es, si maneja su lectura y puede tomar las acciones correctivas necesarias. Aquí el lector aprecia cuánto le son útiles las marcas en la lectura, el parafraseo, los procesadores de información (esquemas, diagramas, etc.) y los organizadores visuales.

En este sentido, esta perspectiva semiótica proporciona las herramientas teórico-metodológicas para una lectura metacognitiva. Los procesos mentales que ocurren en el lector en la medida que actualiza la estructura y el contenido del texto, son descritos en el modelo de Eco. No obstante, y en último término, se trata de que el mismo lector sea capaz de analizar su propio proceso lector y de esa manera obtener mejores resultados en la comprensión global de un texto. Las diferentes estrategias metacognitivas utilizadas por los lectores y la conciencia de ellas dependerán en gran medida de la experiencia lectora de los mismos.

Así, un lector consciente de su proceso será mucho más competente que un lector ingenuo. Pero no es solo esto. La destreza de la comprensión lectora radica en gran medida en el desarrollo de esta competencia semiótica.

La competencia lingüística, es decir, el manejo de un código lingüístico específico no asegura en gran medida la comprensión del significado textual. Es preciso premunirse de una enciclopedia adecuada y pertinente

al tipo de texto al que el lector se enfrenta. A esto le denominamos competencia semiótica. Y es la combinación de estas dos competencias la que asegura la comprensión lectora en el proceso de (re) construcción del lector modelo postulado por todo texto.

Esta investigación empírica dejó de manifiesto que la competencia semiótica es gravitante en el fenómeno de la comprensión lectora. Lograr la correcta actualización del contenido textual y finalmente (re)construir su lector modelo no es simplemente un proceso de decodificación lingüística, sino que, además de ello, consiste en una progresión por el contenido textual mediante las diferentes estructuras metatextuales. La *intentio operis* guía al lector por diferentes caminos quien a su vez deberá recorrerlos de acuerdo con las mismas estrategias que el texto ofrece para su lectura. De este modo, un lector avezado realizará este recorrido con tal conciencia y ejecutando diversas estrategias metacognitivas que le permitan alcanzar la comprensión del significado textual, y, por supuesto, caer también en la cuenta cuando un texto esté organizativamente mal construido o, intencionalmente, incluya “trampas narrativas” (y sea un éxito metatextual), como *Un drame bien parisien* de Alfonso Allais, texto trabajado como experiencia empírica por Eco, primero, con sus alumnos del Instituto di Discipline della Comunicazione e dello Spettacolo de la Universidad de Bolonia y luego en el Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica de la Universidad de Urbino (cfr. Eco 1981: 274-306).

Un último elemento que se debe considerar en la comprensión textual desde una perspectiva semiótica es la *hipercodificación*, como ya lo mencionáramos (v. *supra*), es decir, el reconocimiento sociocultural –no siempre coincidente con la comunidad científica *ad hoc*–, del formato textual o modalidad discursiva a la que el lector se enfrenta.

Sabido es que el formato textual condiciona en gran medida el proceso de lectura e interpretación del contenido del texto. En este sentido, este trabajo investigativo evidenció que muchos de los IE no reconocieron el tipo textual al que se enfrentaron y por tanto su lectura resultó dispersa y azarosa. Las distintas tipologías discursivas mueven al lector hacia caminos de cooperación diferentes. No será lo mismo, por ejemplo, leer un texto argumentativo u otros que leer un texto de intención literaria. Por tanto, el conocimiento enciclopédico del lector no solo abarca en parte el saber de qué trata el texto, sino también, y con antelación, saber qué tipo de texto se está leyendo.

Bibliografía

- Baumann, James (2001). *La comprensión lectora*. Madrid: Machado Libros.
Benveniste, Émile (1971). *Problemas de Lingüística general*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Cairney, Trevor (1992). *Enseñanza de la comprensión lectora*. Madrid: Morata.
- Carrasco, Iván (2002). "Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual". *Estudios Filológicos* 37: 199-210.
- Cassany, Daniel (2006). *Entre líneas: Sobre la lectura contemporánea*. Barcelona: Anagrama.
- Eco, Umberto (1968). *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto (1977). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.
- Eco, Umberto (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto (1989). *La estructura ausente*. Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Greimas, André. J. (1993). *La semiótica del texto*. Barcelona: Paidós.
- Halliday, Michael (1986). *El lenguaje como semiótica social*. México: F.C.E.
- Kristeva, Julia (1974). *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen.
- Lagos, Jorge (1992). "Proposición teórico-metodológica para un estudio empírico sobre estética de la recepción. Informe de un caso". *Estudios Filológicos* 27: 131-139.
- Lagos, Jorge (1998). "Códigos y variantes de código estéticos en estudiantes de Enseñanza Media". *Estudios Filológicos* 33: 155-167.
- Lagos, Jorge (2003). *La metalepsis y la actividad cooperativa del lector empírico*. Valdivia: Estudios Filológicos Anejo 16.
- Lagos, Jorge y Rojas, Daniel (2012). "Proceso de actualización de un ensayo de Roberto Bolaño". *Estudios Filológicos* 50: 39-56.
- Peronard, Marianne; Gómez, Luis; Parodi, Giovanni y Núñez Paulina (1997). *Comprensión de textos escritos: de la teoría a la sala de clases*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Peronard, Marianne (2005). "La metacognición como herramienta didáctica". *Revista Signos* 57: 61-74.
- Peronard, Marianne (2007). "Lectura en papel y en pantalla de computador". *Revista Signos* 63: 179-195.
- Solé, Isabel (1992). *Estrategias de lectura*. Barcelona: Graó.
- Van Dijk, Teun (1995). *Texto y Contexto*. Madrid: Cátedra.
- Van Dijk, Teun (1996). *La ciencia del texto*. 4ª ed. Barcelona: Paidós.
- Van Dijk, Teun (2001). "Algunos principios de la teoría del contexto". *Revista Latinoamericana de Estudios del Discurso* 1, 1: 69-81.

