La enciclopedia secreta

Hacia un estudio instrumental de la literatura

Tesis que para optar por el título de licenciado
en lengua y literatura hispánicas presenta

Francisco Guzmán Burgos

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES ACATLAN

México, 1989

A la memoria de

Antonio Guzmán Martínez

Reconocimientos

Este libro no hubiera sido posible sin las cordiales intransigencias y la heroica disposición de la maestra Lourdes López y de Rocío Enzástiga, quienes conocen todas las versiones por las cuales han pasado estas páginas.

Agradezco a Hugo Hiriart el haberme seleccionado para recibir la beca del INBA correspondiente al periodo 1987-1988, circunstancia que me permitió someter a su consideración, entre otros escritos, el primer esquema de este trabajo. También estoy obligado a mencionar a las autoridades de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM por haberme otorgado un permiso de trabajo, gracias al cual hice el segundo borrador y las correcciones últimas.

Son muchos los compañeros que debería nombrar aquí; para no omitir a ninguno, los señalo en conjunto.

Preludio

El relato y las primeras preguntas

> La poesía es como el sueño de una doctrina.
>
> Francis Bacon

Hacia noviembre de 1980. Emprendimos un viaje que se consuma con la redacción de estas páginas. Nos habíamos enrolado en un taller de narrativa. Íbamos con el ánimo de someter nuestros textos al juicio de otros grafómanos, pero Poli Délano, el coordinador, rompió en la sesión inaugural y en la siguiente con la rutina del oficio. Primero nos encargó el relato de un accidente. Una semana después leímos nuestros ejercicios y, en vez de pedir que los comentáramos, Poli nos hizo una pregunta inesperada: ¿por qué es narrativa lo que acaban de leer? Para ayudarnos, nos pidió que buscásemos factores sin los cuales no (*sine quibus non*) habría relato. Después de media hora de charla, discusión, adivinanzas, pedantería e inocencia, establecimos que la historia, el argumento, el personaje, el escenario, el narrador y el tema son los ingredientes nutritivos que hacen posible la delicia de un cuento, una novela o una fábula. Luego se habló con premura de qué venía siendo cada uno de esos factores. Más tarde nos sumergimos en la hipotética obra de cada uno de los talleristas que estábamos ahí. Para nuestros compañeros no hubo problema; aplicaron sanamente los dos miligramos de teoría que se les dio, o bien hicieron caso omiso de las características del género, limitándose a verter en él su impaciencia o su vida. No nos fue igual. ¡Qué esperanzas! La atomización del relato acabó con la unidad de nuestros días, pues desde

entonces usamos buena parte de ellos en saber qué narrábamos, y ya no simplemente en hacer cuentos.

La palabra relato nos parecía más redonda que un mundo, e inaprensible como un átomo. Suena a nombre de elemento químico, pero alude a lo que se relaciona, a lo que se concatena formando un todo. Relato también se llama ese tipo de texto que se halla a medio camino entre el cuento y la novela, pero aquí no hablamos de ése, sino del que reúne a todos los géneros, subgéneros, y especies que tienen algo para contarnos, aquel que Roland Barthes enuncia como una realidad palpitante.

> Innumerables son los relatos existentes. Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos: el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela... Además, en estas formas casi infinitas, el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad... el relato está allí como la vida...[1]

Al iniciar este ensayo, hemos fundido deliberadamente los conceptos de narración y relato, pero, en rigor, no son lo mismo. La narración se encuentra enraizada en el punto de vista; el relato no. Narración y relato se fusionan con mucha frecuencia. En la actualidad se pone cierto énfasis abarcador en el vocablo narrativa. El relato busca su eje dentro de lo referido. Prácticamente diríamos que relato y narración constituyen el lado interno y externo del mismo vaso sanguíneo. Sin embargo el relato goza de mayor ubicuidad; jamás tendremos narraciones sin relato, pero sí relatos carentes de narración.

---

1. "Introducción al análisis estructural de los relatos", Roland Barthes, A. J. Greimas y otros, Análisis estructural del relato, p. 7.

El relato se arraiga en los hechos y asciende como la savia por el tronco hasta bañar todo el ser del árbol. Su origen fáctico lo hace pariente de la historia, pues no otra cosa, sino la quintaesencia del relato es aquélla. El relato es la urdimbre completa. La historia consiste únicamente en la concatenación lógica y cronológica de los hechos; es enunciable y se presenta punto menos que disecada cuando elaboramos una sinopsis.

Hay una inquietante imagen de la historia en la representación mitológica griega del destino: las "hadas", palabra que aquí entra en su legítima significación, como femenino de hado; también se les dice parcas, y en las fuentes directas aparecen bajo el recio nombre de Moiras. Se llaman Cloto, "hilandera", encargada del presente; Láquesis, "la que reparte", mide los hilos del futuro, y Átropos, "la inflexible", que corta el entramado y conduce a los muertos rumbo al tiempo restante. Los hilos son una metáfora del transcurso de los días, pero si no se enredan, si no brotan de las manos de Cloto ni se cortan en las de Átropos, no llegan a constituir una historia. Cloto nos ofrece la exposición de los destinos; Láquesis, el nudo, y Átropos, el desenlace.

De otra historia hablaba Erich Kahler, cuando dijo:

> Para volverse historia los acontecimientos deben ante todo estar relacionados entre sí, formar una cadena, un continuo flujo. La continuidad, la coherencia, es el requisito previo elemental de la historia —y no sólo de la historia sino hasta del más sencillo relato o "historia".[2]

La que el traductor puso entre comillas nos incumbe ahora; no la universal, sino la que entraña todo relato. El término

2. ¿Qué es la historia?, p. 15.

continuidad, en boca de Kahler, tiene un matiz muy propio, porque, para él, la historia es un eterno continuo. No un eterno retorno. Por eso es mejor pensar en la continuidad como en un flujo, una sucesión numérica, un conteo, una cuenta y, naturalmente, un cuento. El término coherencia es mejor porque nos señala el orden entre unos y otros elementos, la imbricación del acontecer, el tejido de los hechos. A nosotros se nos iban las tardes en reflexiones como las precedentes.

Poco después de iniciado el taller, entramos a la carrera de lengua y literatura hispánicas; en ella nos hicieron sufrir la muerte niña durante un año, mediante clases de morfosintaxis, administradas hasta de a dos veces por semana. Cuando ya creíamos tener más seco que un desierto el cerebro, nos empezó a gustar el análisis de la oración. Los maestros hablaban de una serie de componentes básicos como quien da la fórmula del agua sin sentir sed ni ganas de nadar. El sujeto -explicaban- es aquello de lo que se dice algo. Todas las oraciones cuentan con uno que, si no aparece, es llamado tácito. Como ese ingrediente, nos mencionaron otros más: el verbo; los objetos directo e indirecto; los complementos circunstanciales de modo, lugar, tiempo, compañía, instrumento, etcétera. Pero lo verdaderamente nuevo fue que cada una de estas categorías se podía localizar mediante un procedimiento semántico que consiste en el uso de preguntas específicas. **Quién** es el puente más común para llegar al sujeto; **para quién**, al objeto indirecto; **con quién**, al complemento circunstancial de compañía. Las preguntas pueden fallar, y de hecho circulan otros procedimientos sintácticos para completar inequívocamente el análisis, mas no por ello dejan de ser decisivas.

De pronto relacionamos lo aprendido en el taller y en la escuela. Oración y relato se nos mostraron como fenómenos análogos. Ambos son desarmables en una serie de -el término está desprestigiado pero lo vamos a poner- estructuras. En consecuencia, tratamos de aplicar las preguntas al relato con el fin de establecer las equivalencias. Después de algunos intentos, formamos una tabla algo defectuosa en la que la historia y el verbo respondían a la pregunta qué; el vínculo entre argumento y complemento circunstancial de modo, nos pareció más o menos cierto cuando utilizamos con ambos el pronombre interrogativo cómo; el escenario no podía corresponder sino a los circunstanciales de tiempo y lugar, es decir, al cuándo y al dónde; personaje y sujeto se conectaban irremisiblemente a través del quién; al narrador lo juzgábamos adecuado para un complemento agente pues era posible preguntarse por quién es contada la historia; finalmente creímos ver un porqué o circunstancial de causa en el inofensivo tema. Le expusimos nuestras conclusiones a Poli mediante un cuadro con las preguntas escritas junto a los elementos sine quibus non y éste quedó gratamente sorprendido, pero como a continuación quisimos condensarle un año de truculentos episodios morfosintácticos, el coordinador nos eliminó de su círculo de discípulos, destinándonos el duro trato que reservaba a los "profesores de literatura".

Posteriormente, propusimos a don Fernando Curiel, a la sazón subdelegado de Cultura en Venustiano Carranza, un programa de servicio social al que bautizamos como Círculos de lectura. Eran una suerte de talleres libres hechos con la idea de que los aficionados a la literatura mexicana comentaran algunas

narraciones de acuerdo con lo que les dictasen su gusto y sus soberanas intuiciones; además se les aportaría alguna información sobre teoría literaria: la que emanara del análisis de los factores **sine quibus non** del relato y de las preguntas que franqueaban las estructuras sintácticas de la oración. Así, varios pasantes de la carrera de letras sometimos a la consideración de más de cincuenta lectores, una serie de cuentos mexicanos y el balbuceo de este balbuceo teórico.

Durante medio año, cada pasante dedicó un par de sesiones semanales a cubrir su servicio social; en la primera nos reuníamos los prestadores para estudiar lo que en la segunda le diríamos a la comunidad. En la Casa de la Cultura "Enrique Ramírez y Ramírez" revisamos la tabla de factores.

Con argumento señalábamos el orden dado por el escritor a los hechos que componían la historia. Esta operación sobre la anécdota ya no obedecía sólo a condicionantes lógicos y cronológicos, sino fundamentalmente a móviles estéticos. Nuestros pasantes hablaban, pues, del trabajo plástico ejercido sobre los acontecimientos; de algo muy semejante a lo que Tzvetan Todorov identifica como "relato en tanto discurso". El argumento aloja dentro de su seno rasgos exclusivos de la obra; dos tragedias pueden utilizar un solo mito como historia, pero cada una tiene su propio argumento.

> En el nivel más general, la obra literaria ofrece dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad... esta misma historia podría habernos sido referida por otros medios: por un film, por ejemplo; podríamos haberla conocido por el relato oral de un testigo sin que ella estuviera encarnada en un libro. Pero la obra es al mismo tiempo discurso: existe un narrador que relata la historia y frente a él un lector que la recibe. A este nivel, no son los acontecimientos referidos

los que cuentan,[3] sino el modo en que el narrador nos los hace conocer.

He ahí la diferencia: la historia está unida al qué; el argumento o "discurso" es algo ligado al cómo. La "deformación" argumental más frecuente consiste en que los relatos no arranquen desde el principio, sino a partir del conflicto o de su resolución. Este recurso lo han explotado ad libitum las series policiacas de televisión. Empiezan con el crimen, y la trasposición de los hechos es tan marcada, que los créditos y el tema musical entran después, cuando ya se nos ha estimulado la curiosidad, invitándonos a la inferencia. ¿Cómo pudo ser? No había ventanas; la puerta estaba cerrada por dentro cuando llegó la policía; no se encontraron armas. Todo esto refuerza la trasposición lógica. Sobrevienen entonces las preguntas causales. ¿Por qué lo mataron? ¿Cómo se desenvolvió todo esto? ¿Quién es el asesino? En una charla, Jorge Ruffinelli le preguntó a Juan Carlos Onetti qué le faltaba a la literatura policiaca para ser tomada en cuenta. Onetti dijo que nada, que al contrario: le sobraba. Y sí, una novela policiaca se hace pensando excesivamente en el lector; su argumento es conducido a menudo hasta los extremos. Hay suspenso, intriga, sorpresa.

El personaje, instancia de la que brotan los actos, puede ser una persona, un animal, una planta, una cosa, una entidad abstracta, etcétera. Es ésta una de las categorías más movibles, tal vez por su evidencia o quizá debido a que frecuentemente se le quiere entender como un simple nombre del que todo emerge. En los círculos de lectura, cuando se hablaba al respecto, sentíamos que no había mucho por decir o que la identificación con el sujeto no era del todo exacta.

3. "Las categorías del relato literario", Roland Barthes, A. J. Greimas y otros, Op. cit., p. 169.

Las ideas de Vladimir Propp nos ofrecieron más ángulos del relato. Comprendimos que el problema tenía su origen en haber encajonado al personaje junto al sujeto; detectar su semejanza fue útil, pero el paralelismo entre oración y relato no había sido llevado a sus últimas consecuencias. En el objeto indirecto (detectable mediante el para quién) se daba una posibilidad más del personaje, ésta por entero receptiva. Y quedaban todavía el complemento agente (por quién), el complemento adnominal (de quién), el complemento circunstancial de compañía (con quién) y muchos otros capaces de generar personajes. La manera en que manejamos aquí las funciones sintácticas y las preguntas puede hacer pensar que las consideramos entidades equivalentes. Siempre que las mencionemos juntas deberá tenerse presente que las segundas son a las primeras como las llaves a las casas.

Así pues, obtuvimos dos conclusiones. Primera: personaje-sujeto sólo podía serlo el principal. Segunda: al caer en la cuenta de que estábamos usando con mayor intensidad el cuestionamiento global, percibimos que habíamos parcelado al personaje como factor del relato, tomando en consideración únicamente su orden dentro del discurso. De los personajes se ha dicho bastante: que son redondos o planos; que hay caracteres o tipos, pero esas categorías no tienen su origen en la lengua, sino en la psicología, la sociología, la geometría, la tipografía, o quién sabe dónde, pero no en los senderos que ahora nos encaminan.

Frente a la familiaridad de conceptos como el de personaje, se yergue el especialmente oscuro de escenario. Si desarmamos esta palabra encontramos su significado: conjunto de escenas;

en ese vocablo se ha definido al lugar mediante lo que ocurre en él. La historia o el argumento, con más derecho, podrían denominarse "escenario". Aceptemos la figura. Es bonita. Como llamar sueño a la alcoba o diversión al patio. Con "escenario" se ha querido unir al espacio y al tiempo. Binomio indisoluble para la física, no así para el idioma español. Esta duplicidad persiste dentro del relato, porque la historia, al desplegarse, produce una secuencia tramada en el tiempo; crea un tiempo histórico; y el narrador, al transmitir los acontecimientos, nos va dando otro tiempo, que consiste en un conjunto de marcas; nos podrá decir: "era invierno", "pasaba de la medianoche", etcétera; ése es el tiempo indicado. Imaginamos que quizá el espacio sufriera la misma duplicidad, pero claro, resultaba más difícil de probar, pues cada relato carga con una historia, no con una geografía. Sin embargo, bien podría ser que de la misma secuencia escénica se desprendiese implícitamente un espacio "histórico"; que una serie de acontecimientos lógicos engendrase un mapa. El otro espacio, el indicado, no engendra problemas. Lo detectamos en frases como: "la casa estaba lejos" o "los documentos se hallan en el piso de arriba"; pero si un autor nos dice que los personajes navegaban y, más adelante, que naufragaron, muchos aceptarán que hay un tiempo entre "navegaban" y ese desenlace, mas no todos creerán que, al referir no ya dos sino un solo suceso, estamos fabricando un espacio al cual quién sabe si sería más conveniente apellidar descriptivo o histórico.

Faltaría por agregar que tiempo y espacio indicados provienen de las preguntas cuándo y dónde, respectivamente. A los

miembros de los círculos de lectura los pasantes jamás les supieron contestar qué interrogantes se involucraban en el tiempo y en el espacio históricos del relato. Un ensayo de Claude Bremond nos permitió dar con una pista.

Dijimos antes que narración y relato son categorías similares. Como género, la primera no puede ser un factor del segundo; la divisa parece diferente si pensamos en el narrador o punto de vista. En el relato que va trazando una tira cómica, raras veces se nos manifiesta el narrador como un elemento in praesentia. No obstante, cada cuadro muestra un motivo que presupone a un observador en equis lugar; si pensamos en una cámara que se dispara accidentalmente, desaparece el sujeto que oprime el obturador, pero de ningún modo el punto desde el cual se captó la escena.

Si se tratase de imaginar los primeros relatos de la humanidad, se caería en la cuenta de que éstos debieron haberse iniciado con la plática de un suceso real. Ahí, autor, narrador y personaje estuvieron fusionados más que nunca en el mismo sujeto; poco a poco, al crecer la importancia del relato, surgió en toda su complejidad el personaje; narrador y autor continuaron siendo elementos difíciles de separar. La literatura, que todo lo devora, trabajó con los velos de la ficción a quien contaba la historia (el narrador) absorbiendo así un nivel más. Del narrador emanaron otras preguntas; tuvo su propio qué o narración, sus con qués o recursos narrativos, su cómo o tono narrativo; pudo dar tiempos y espacios indicados, y, para hacer más complejo todo, trajo también un espacio narrativo al cual posiblemente no fuese descabellado etiquetar como punto de vista.

Y al descubrir la presencia de esta última entidad -el punto de vista-, cabría preguntarse cómo es posible que no se tenga un instante de vista. El instante de vista imprimiría el color temporal sobre los relatos; no es lo mismo presenciar un asalto al mediodía que durante el crepúsculo. Es definitivo: no sólo hay factores indispensables del relato en el nivel del personaje, sino también en el del narrador.

Unicamente falta el tema. El formalista ruso Tomachevski lo entendía como lo que aquí se ha calificado de argumento. Julio Cortázar maneja esa idea con un matiz menos técnico, cuando escribe que los temas no determinan el valor del relato, porque -ejemplifica- hasta una piedra es interesante si detrás de ella se encuentra la pluma de Franz Kafka. Ese es el concepto empleado con mayor frecuencia; tema es aquello de lo que se escribe: piedras, amor, guerra, vaqueros, fantasmas...

Poli declaraba que, para él, tema es lo que ofrece el relato como experiencia o enseñanza. ¡Caramba! En la tabla de correspondencias mencionada atrás, habíamos escrito junto a tema la pregunta por qué, y Poli nada objetó, al contrario, hizo algún elogio de ese hallazgo. De ocurrir esto a finales del siglo XVIII, el taller se habría llamado academia. Poli habría solicitado a sus talleristas decirle Policarpo, y al tema bien podría habérsele definido, montándole el marbete de moraleja. Sí, así lo entendía él, aproximadamente.

Un cuento, solía decir, refiere sucesos específicos, pero éstos, bajo su aparente concreción, encierran una síntesis de la realidad. ¡Vaya predicamento! En conclusión, el tema no podría situarse en la misma super-oración que contribuían a formar

el personaje, la historia, el argumento y el escenario. A la par del narador, se ubicaba en otro nivel. Poseía todo para ser no el porqué del personaje, sino del autor.

Los tres conceptos de tema expuestos aquí embonan en cierta medida. El tema es entendido por todo mundo como un qué. Este qué, al volverse más específico, se convierte en una historia. Un poder de resolución más alto en las lentes hallaría un argumento. Por el camino contrario se llega al tema como esencia del relato; a medida que se abstrae un argumento, se entra en contacto con lo que el escritor nos ha querido comunicar: la "moraleja" o el "mensaje".

Sin embargo, el perfil de todos estos factores sólo obtuvo para nosotros una demarcación precisa después de leer el ensayo "La lógica de los posibles narrativos", escrito por Claude Bremond. En él se afirma:

> Todo relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción. Donde no hay sucesión, no hay relato sino, por ejemplo, descripción (si los objetos del discurso están asociados por una contigüidad espacial), deducción (si se implican uno al otro), efusión lírica (si se evocan por metáfora o metonimia), etc. Donde no hay integración en la unidad de una acción, tampoco hay relato, sino sólo cronología, enunciación de una sucesión de hechos no coordinados. Donde, por último, no hay implicación de interés humano (donde los acontecimientos narrados no son ni producidos por agentes ni sufridos por sujetos pasivos antropomórficos) no puede haber relato porque es sólo en relación con un proyecto humano que los acontecimientos adquieren sentido y se organizan en una serie temporal estructurada.[4]

El relato es imposible sin el movimiento; la serie que lo conforma se orienta hacia lo sintagmático, corre como la

4. Ibid., p. 104.

cadena de transmisión de una bicicleta. Cine quiere decir movimiento; en él suele aunarse al conjunto de exposiciones, el de las acciones. La descripción petrifica el tiempo, retrata. En el relato se suceden las acciones como en una película las fotografías, pero la velocidad y el movimiento crean su propio lenguaje. Las imágenes se borran, los colores del arco iris se disuelven en un "barrido" y después en una luz blanca. Una colección de descripciones que captasen varios momentos de un relato, produciría una tira cómica escrita. La descripción crea la mentira de que congela el tiempo, mas, a decir verdad, las palabras jamás fotografían, sino que forjan la convención de que el tiempo no pasa, mientras ellas deambulan por la página o el aire.

Pero si el relato es una serie, ella debe estar integrada por elementos diversos, elementos que, para Bremond, favorecen o contrarían el proyecto de cada relato; con lo cual puede haber un mejoramiento por obtener o una degradación posible de dicho proyecto.

Anderson Imbert ha tratado de resumir la estructura de los relatos aseverando que en ellos siempre hay alguien cuya voluntad lucha contra algo:

> ... ciertos estudiosos han confeccionado listas con un número fijo de tramas. Yo las reduciría a una: la de la voluntad que choca con algo... Un personaje es una voluntad que encuentra resistencias. Todas las tramas narrativas se reducen a esa voluntad que se lanza de un punto para llegar a otro.[5]

El proyecto del que habla Bremond es, guardadas las proporciones, esa lucha que Anderson Imbert impulsa mediante la volun-

5. Enrique Anderson Imbert, "La trama de los cuentos", El cuento. Revista de imaginación, núm. 84, p. 348.

tad. Sus avances son mejoramientos; sus retrocesos, degradaciones. En Bremond se trata de algo más amplio que un proyecto. En ocasiones simplemente se padecen los ataques de entidades agresoras, y el personaje se limita a defenderse sin configurar jamás un proyecto. Para que los dramatis personae mejoren o degraden sus líneas de acción, es necesario que haya, en el mismo sentido, un proceso. Desde luego que a veces no se llega a éste, y la tentativa permanece como una mera posibilidad. Ese proceso puede -o no- tener éxito. Estas dos categorías se combinan produciendo tres secuencias fundamentales: sucesión continua (cuando una línea de acción alterna ciclos degradatorios y mejoradores), enclave (cuando fracasa un proceso de mejoramiento o degradación, al introducirse en su curso el proceso contrario) y enlace (si la degradación de la suerte de un personaje equivale al mejoramiento de la suerte del otro).

La sucesión continua se da por ejemplo en el famoso relato del limosnero que se encuentra una herradura; es protegido por alguien, consigue trabajo, tiene éxito, se enriquece, conoce el amor, adquiere fama, se vuelve un ser humano fuera de lo común; se topa con otra herradura; incurre entonces en faltas que le restan dignidad, pierde prestigio, es engañado por la mujer que ama, empobrece, vive en creciente fracaso, lo corren del último sitio donde labora y, por último, su antiguo protector lo repele. Aquí, para hacer más evidente el carácter de la secuencia, se ha puesto una cascada de bonanza seguida por otra de infortunio. En la práctica, los ciclos de ascenso y descenso pueden cubrirse de uno en uno.

Un caso típico de enclave es el del criminal que amenaza de muerte a una persona que lo había hecho caer en la cárcel;

le tiende una emboscada y lo atrapa; la víctima hace planes para escaparse y los pone en marcha, pero logra liberarse justo cuando el asesino se disponía a liquidarlo; entonces, mediante un combate, frustra las intenciones de su oponente.

Tenemos enlace en el caso del hombre que trata de traicionar a su amigo, robándole el amor de su novia; siembra en ella la duda sobre la fidelidad del segundo; ella da crédito a la intriga y cree vengarse entregándose al seductor.

Este tipo de secuencias desechan la perspectiva privilegiada del sujeto-personaje, que subyace en la concepción de Vladimir Propp. Oigámoslo por boca de Bremond:

> La posibilidad y la obligación de pasar así por conversión de los puntos de vista, de la perspectiva de un agente a la de otro, son capitales para la continuación de nuestro estudio. Ellas implican el rechazo, al nivel de análisis en que trabajamos, de las nociones de héroe, "villano", etc., concebidas como distintivos distribuidos de una vez y para siempre a los personajes. Cada agente es su propio héroe. Sus compañeros se califican desde su perspectiva como aliados, adversarios, etc. Estas calificaciones se invierten cuando se pasa de una perspectiva a la otra.[6]

Es difícil que exista otra actualización del esquema aristotélico comparable a la ejecutada por Bremond. El mejoramiento por obtener y la degradación posible son hechos potenciales, puntos que marcan un principio; los procesos, mejorador y degradatorio, ponen a la vista las direcciones del medio; la degradación y el mejoramiento cumplidos son realidades en acto, estados en los cuales se cifra el fin.

La historia, asunto medular en el citado ensayo de Bremond, responde a un qué; cada uno de los actos que la componen, obedece también en primera instancia a un qué. Noche a noche, durante

---

6. Op. cit., p. 106.

mil y una, cierto sultán cerró los ojos llevándose al sueño la pregunta: ¿**qué** habrá ocurrido después? Observaciones menos raudas revelan que cada despegue o principio se localiza en el ánimo del personaje con un **para qué**. Todo proceso esconde un **cómo**; ya es un puente capaz de transformar los sueños en realidad, ya un vano afán por mudar la condición de los personajes. Los descensos o fines se develan mediante la pregunta: **por qué**; explican el trajín, lo hacen coherente. ¡Un momento!, ¿no están invertidos los fines y los principios? Sí pero no. Las causas cimientan nuestros principios, mas sólo pensamos en ellas cuando los hechos se consuman. El porqué nos proyecta hacia el pasado, y es entonces cuando descubrimos los propósitos, los puntos de partida, los orígenes, y cuando vemos dentro de ellos a la dramatis persona planteándose un para qué, un estado concebido como meta o fin, un imán que nos remonta al futuro.

Argumento y proceso (mejorador o degradatorio) no pueden ser hijos del mismo cómo. El argumento es un cómo del autor, se halla en el nivel de la realidad, no en el de la ficción. La argumentación es un problema sumamente específico donde convergen estilo y técnica. El proceso que sirve de eje a cada secuencia histórica es el cómo del personaje ante sus objetivos y los del entorno que antagoniza con él.

Respecto al tema, no parece remoto que se trate de un elemento situable en la oración imaginaria cuyo sujeto es el autor del relato. Si la pregunta clave es en su caso: **por qué**, tenemos otra duplicación de interrogantes. El tema es una suerte de fin para el creador, quizá eso esencializa la historia, dándonos la relación lógica de los acontecimientos. La sinopsis de la

historia del limosnero diría que ésta versa sobre las mudanzas de la fortuna; sostendría, en resumidas cuentas, como un famoso cuento de Rulfo, que la vida no es muy seria en sus cosas. Si esto es verdad, quizá la historia en su conjunto se desprenda hacia el nivel del autor para darle un principio procesable a través de la argumentación y justificable mediante el tema.

Las búsquedas de Bremond afinaron el esquema básico de Vladimir Propp, que hacía consistir de 31 funciones la estructura del cuento folclórico ruso. Bremond consiguió además un grado de universalidad sorprendente. Sin embargo, nadie hizo nada semejante con lo que Propp llamó esferas de acción. Tal vez porque no hacía falta; al menos así parece bajo el cristal del cuestionamiento. Las esferas de acción giran gracias a los personajes, pues son ellos quienes las definen. Así tenemos la del agresor, la del donante, la que comparten la princesa y el rey, la del mandatario, la del héroe y la del falso héroe.[7] Todos estos elementos implican el pronombre interrogativo **quién**.

El agresor se localiza valiéndose de la pregunta **contra quién**. Paris Alejandro penetra en esta esfera cuando rapta a la mujer que lleva el nombre de todo un pueblo: Helena. Los soldados que, en "El pájaro de oro", impiden al príncipe joven apoderarse del ave, se insertan en el relato como agresores. Lo mismo el brujo que transforma en asno al príncipe de "El borriquillo encantado".

La esfera del donante o proveedor incluye el regalo o la transmisión de un objeto mágico. Penetra en ella La Dama del

7. Vladimir Propp, Morfología del cuento, pp. 91 y 92.

Lago cuando entrega completa la espada Excalibur al rey Arturo, quien la había roto en su lucha contra Lanzarote. También el enano que, en "La fuente mágica", da al tercero de los príncipes una rama especial para tocar el portón del palacio encantado y dos hogazas de pan que le sirven para aquietar a los leones que vigilan el interior. Aquí la pregunta clave es **de quién**, la que determina al complemento de nombre.

En la tercera esfera tenemos al auxiliar, equivalente por muchas razones a lo que después fue el aliado. En este caso la pregunta correspondiente es: **con quién**. Son ejemplos: la abuela del gigante de la melena de oro, quien corta tres cabellos a su nieto para ayudar al joven campesino a demostrar que es digno de la princesa; el enano Rumpestilkyns, cuando ayuda a la hija del campesino a transformar la paja en oro, y el leñador que socorre a la Caperucita Roja cuando el lobo está a punto de comérsela.

La princesa y el padre comparten una misma esfera de acción, lo que quizás revela un análisis insuficiente. La princesa puede ser el personaje buscado, como en "La bella durmiente"; o en "Blancanieves", cuando ésta cae envenenada por la manzana que le había dado la bruja; aquí la interrogante es: **a quién**. En cambio, el rey suele pedir la ejecución de empresas difíciles. Euristeo solicita a Hércules 12 trabajos. Evidentemente, el a quién no encaja. Tal vez el padre debería ser trasladado a la siguiente esfera, la del mandatario.

La quinta sólo incluye el envío del héroe al divulgarse la fechoría o al hacerse patente la carencia que dispara la acción. Se le ha dejado un papel meramente transitorio. Lo vemos

en La epopeya de Guilgamesh, cuando la diosa Aruru envía a Enkidu para que frene los excesos de Guilgamesh. Al mandatario se le encuentra mediante el por quién; Aruru lo es en el ejemplo.

El héroe se recoge en la sexta esfera de acción y obedece al quién. Su identificación no representa ningún problema. Teseo se desempeña como tal en la aventura del Minotauro; Aladino, en el rescate de su lámpara; cientos de príncipes, en su búsqueda de prodigios.

El falso héroe completa el número de las esferas; se ciñe al: **cabe quién** o **junto a quién**; intenta la hazaña y fracasa; a menudo se trata de los hermanos mayores del príncipe. Su acción es contraria, aunque no contradictoria, como la del agresor.

Bueno, es necesario identificar los cabos de cada uno de los hilos que se han venido anudando. Por un lado están las características del relato; por el otro, un virtual procedimiento de estudio y disfrute aplicable lo mismo a la lengua que a la literatura, basado en el arte de preguntar.

Las indagaciones en torno a la fisonomía del relato nos han proporcionado una imagen de la teoría literaria mucho menos árida; y nos han hecho captar con ojos nuevos al cuento y sus alrededores, además de permitirnos establecer con mayor claridad nuestras ideas sobre novelas, programas de televisión y películas

A pesar de esto, no quisimos sumergirnos en la composición de un libro sobre la anatomía de los géneros narrativos, que nos deslumbran. Con todo, lo que nos ahuyentaba el sueño era la posible existencia de una llave maestra capaz de liberar a todas las criaturas literarias. Las preguntas nos preguntaban por ellas mismas, exigiéndonos una contestación que les fijase un lugar dentro de su circunstancia.

Habíamos bogado en un mar de historias sin saber que, desde el principio, nos impulsaba no tanto el deseo de comprender el relato, como el de poner a prueba una maravillosa caja de instrumentos.

I. El cuestionamiento global

> Mientras no poseamos el símbolo, no podremos sentir que tenemos en las manos la llave capaz de abrir el conocimiento o la comprensión inmediata del concepto. ¿Acaso estaríamos tan prontos a morir por la "libertad", a luchar por nuestros "ideales", si las palabras mismas no estuvieran resonando dentro de nosotros? Y la palabra, como sabemos, no es sólo una llave; puede ser también una traba.
>
> Edward Sapir

a) Para una fuente de inspiración

Cada palabra es una llave que nos permite acceder a determinado lugar. La lengua transmite el universo mediante la simple invocación. Decimos: puerta, calle, luces, y las cosas giran en nuestros labios, sometidas al vaivén de la voluntad. Este hecho ha provocado una larguísima reflexión histórica sobre las posibilidades del lenguaje. Hay quienes creen que existe un vínculo casi sanguíneo entre las palabras y el objeto nombrado. Los más, sin embargo, piensan que el vocablo corazón sólo puede asemejarse al órgano que nombra, previo acuerdo, es decir autoengaño, de una comunidad.

Ya de una manera, ya de otra, la lengua es un instrumento de potencia inagotable, un método de investigación que no cesa de contaminar todos los métodos, una fuente de inspiración que el número de las criaturas multiplica:

> Juntando los nombres de dos objetos que no se dan juntos por sí solos, los pobres objetos quedan atados por el conjuro verbal, sean centauros, sirenas, dragones, heroicidad o versos; mitología, ética, métrica.[8]

---

8. Alfonso Reyes, La experiencia literaria, p. 186.

Desear que la lengua exprese lo que sabemos parece difícil; pretender que nos auxilie en la búsqueda de lo ignorado resultará para muchos indudablemente quimérico. ¿Cuál sería la lengua maestra? ¿Dónde está la fórmula que rinda por adelantado todo lo significable? Los creadores de lenguas artificiales no se han hecho esperar. Jorge Luis Borges inventa o descubre la trayectoria de uno de ellos en "El idioma analítico de John Wilkins". Veamos. Con diez dígitos podemos enumerar cuanto pertenece al universo. La afirmación la hizo Descartes. Treinta letras no son suficientes para contener la totalidad de nuestros pensamientos ni tampoco para crear una lengua universal. Babel y su condena se muestran inextinguibles ante estos soberbios afanes. La fe, más amable, hace que los apóstoles de Cristo sean escuchados por cretenses, árabes, elamitas, medos y personas de muchas otras regiones, en sus propias lenguas. Sin embargo, la razón se obstina, quiere que las respuestas provengan del cerebro, no del corazón. El legendario John Wilkins, nacido en el siglo del ingenio, el XVII, planteó la posibilidad y los principios de una lengua mundial:

> Dividió el universo en cuarenta categorías o géneros, subdivisibles luego en diferencias, subdivisibles a su vez en especies. Asignó a cada género un monosílabo de dos letras; a cada diferencia, una consonante; a cada especie, una vocal. Por ejemplo, de, quiere decir elemento; deb, el primero de los elementos, el fuego, deba, una porción del elemento del fuego, una llama...
>
> Las palabras del idioma analítico de John Wilkins no son torpes símbolos arbitrarios; cada una de las letras que la integran es significativa, como lo fueron las de la Sagrada Escritura para los cabalistas. Mauthner observa que los niños podrían aprender ese idioma sin saber que es artificioso: después en el colegio descubrirían que es también una clave universal y una enciclopedia secreta.[9]

9. Jorge Luis Borges, Otras inquisiciones, pp. 103 y 104.

No se debe pasar por alto que Borges hace esta minuciosa exposición para mejor confutarla, para reiterar que nuestras lenguas son un pobre balbuceo arbitrario. Sin embargo, lo citado nos revela una invisible cualidad de las lenguas hijas de pueblos, en especial de la española. Todos los idiomas llamados naturales contienen una clave secreta que les permite enunciar el cosmos. El italiano, el javanés, el malayalam, son, en el fondo, enciclopedias secretas.

Pasemos a la argumentación: si nos parece que la capacidad de los sistemas numéricos supera a la de los lingüísticos, es fundamentalmente por un error de apreciación. No reparamos en una virtud de la lengua: su complejidad. Los números cortan lo real en un área muy específica: la del cuánto; la lengua lo divide en docenas de aspectos; atiende la calidad, los objetos, los sujetos, las acciones, etcétera. Esto no significa que los guarismos puedan o deban sustituir a las grafías. Leonardo da Vinci proclamaba la supremacía de la pintura sobre el arte de la palabra, pero el genio de Anchiano carecía de elementos para adivinar que la escritura comenzó siendo representación gráfica y que se desentendió de su carácter espacial para transformarse en una cadena que fluye con el tiempo. Lengua, pintura, poesía, escritura, aritmética, son realidades diferentes e incomparables.

Por otra parte, el mecanismo que atribuye Borges al idioma de Wilkins, existe en las lenguas colectivas, si no con ese poder de resolución, sí marcando categorías más amplias, de primera necesidad. Así, en la palabra niños, niñ significa ser humano cuya edad es inferior a los quince años; o marca la perte-

nencia al sexo masculino, y s nos indica un número superior a uno.

Si tomamos en cuenta la economía, el español poco puede oponer; pero si consideramos la plasticidad, el cambio que cada sujeto puede imprimir al lenguaje, el idioma de Wilkins nada tiene que hacer, pues está concebido como si la realidad fuese absolutamente estática. ¡Vaya paradoja!, lo que en la superficie se despliega como un intento de captar todos los pensamientos humanos, es, en lo profundo, un circuito cerrado en el cual los hablantes se incrustan sin libertad alguna. Además, en la mayoría de las lenguas artificiales sólo está archivada la experiencia y la sensibilidad de un hombre; el código con que se cifran estas páginas, almacena una experiencia de más de mil años.

Con todo, el problema no se desvanece aquí, Borges explora la clave de la clave:

> Ya definido el procedimiento de Wilkins, falta examinar un problema de imposible o difícil postergación; el valor de la tabla cuadragesimal que es base del idioma. Consideremos la octava categoría, la de las piedras, Wilkins las divide en comunes (pedernal, cascajo, pizarra), módicas (mármol, ámbar, coral), preciosas (perla, ópalo), transparentes (amatista, zafiro), e insolubles (hulla, freda, arsénico)... Esas ambigüedades, redundancias y deficiencias recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula Emporio celestial de conocimientos benévolos. En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas... notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple, no sabemos qué cosa es el universo... Cabe ir más lejos; cabe sospechar que no hay universo en el sentido unificador que tiene esa ambiciosa palabra. Si lo hay, falta conjeturar su propósito;

> falta conjeturar las palabras, las definiciones, las etimologías, las sinonimias, el secreto diccionario de Dios.[10]

Nosotros tampoco estamos exentos de indagar el sistema interno de nuestras lenguas. El idioma de Wilkins posee una clasificación que opera a nivel de palabra, es decir que se sustenta en el orden de las letras, no en el de los vocablos. En consecuencia, es analítico por su actitud ante el universo, no debido a su forma, pues, como es sabido, las lenguas analíticas no agregan letras a sus voces para modificar su significación: no se declinan, sino que utilizan preposiciones. Así, en lugar de usar llama o deba, suelen exponer los componentes por separado, diciendo: una porción del elemento del fuego. Luego entonces, analizan lo nombrado.

El español es doblemente analítico: primero porque también descompone el universo en unas cuarenta categorías básicas de índole formal (no nos referimos a las conocidísimas "categorías gramaticales", que sólo son nueve: sustantivo, adjetivo, pronombre, artículo, verbo, adverbio, preposición e interjección; sino a las llamadas estructuras sintácticas: sujeto, objeto directo, objeto indirecto, complemento adnominal, complemento circunstancial de tiempo, etcétera); segundo, porque la articulación de estas últimas sólo es posible plenamente con el concurso de un tipo de nexos, las consabidas preposiciones: a, ante, bajo, cabe, con, contra y las demás.

Notoriamente, dentro de ciertos márgenes, las frases del español no son torpes símbolos arbitrarios; cada una de las estructuras sintácticas que las hacen posibles está enlazada a una categoría significativa, develable mediante la pregunta.

---

10. Ibid., pp. 104 y 105.

Esta especie de clasificación posee un sentido como lo tuvieron las letras del idioma analítico de John Wilkins para Borges. Vale observar que los niños lo aprenden sin saber que es artificioso; después, en el colegio, se les dan las herramientas para que comprendan que es también una clave universal y una enciclopedia secreta. Por desgracia, nuestra educación es tan mecánica, que los mismos profesores de español enseñan que en la oración **Pedro camina sobre las aguas**, la primera palabra es el sujeto; la segunda, el verbo y las tres últimas el complemento circunstancial de lugar, y jamás se percatan de que están pisando los umbrales de la combinación que el español tiene para abrir la caja fuerte del universo. Llegan a marcar, valiéndose de la estrategia semántica, a **Pedro** con la pregunta quién; a **camina** con qué, y a **sobre las aguas** con dónde, mas los alumnos difícilmente aplican la lección al hacer sus propios discursos y se hunden en un mar de palabras, y no precisamente por falta de fe.

Hemos hablado de los andamios interiores de la lengua, como si se tratase de un juego de mecano, y es que los códigos, los sistemas, las máquinas, los aparatos, son formas complejas del instrumento. Los idiomas pueden ser considerados una enciclopedia invisible porque constituyen una extensión del pensamiento. Después de todo, enciclopedia significa saber rotundo, circular, integral, y el saber radica fundamentalmente en el cerebro.

Recordemos al Borges que veía al libro como un instrumento de la memoria:

> De los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo. El microscopio, el telescopio, son extensiones de su vista; el teléfono es extensión de la

> voz; luego tenemos el arado y la espada, extensiones de su brazo. Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación.[11]

La lengua se llama así porque prolonga al órgano vocal del mismo nombre. ¡Qué figura! Como decirle piano a la música o revólver a la muerte. Sin embargo, hoy lo sabemos, son muchos los órganos que intervienen tanto en la expresión oral como en la escrita. Paul Broca ha dado su apellido a la tercera circunvolución central izquierda del cerebro, que es el centro del lenguaje articulado. Ahí puede estar guardada la enciclopedia soñada por Mauthner. Ferdinand de Saussure, no tan afecto a la fantasía como a la ciencia, concedió, apoyado en Broca, la posibilidad de la existencia de un modesto diccionario escrito en las neuronas.

> Si pudiéramos abarcar la suma de las imágenes verbales almacenadas en todos los individuos, entonces toparíamos con el lazo social que constituye la lengua. Es un tesoro depositado por la práctica del habla en los sujetos que pertenecen a una misma comunidad, un sistema gramatical virtualmente existente en cada cerebro, o, más exactamente, en los cerebros de un conjunto de individuos, pues la lengua no está completa en ninguno, no existe perfectamente más que en la masa.[12]

La lengua, antes que entregarnos una sublimación del órgano que la hace perceptible, nos da una proyección del cerebro. Así se nos muestra, consideradas algunas de las consecuencias de observarla aisladamente; pero, inserta en el mundo, proyecta una sombra diferente.

En el caudal de conocimientos que el hombre tiene acerca de sus herramientas, nada es tan decisivo como la teoría evolucionista de Charles Darwin. A partir de ella los instrumentos

---

11. Justo R. Molachino y Jorge Mejía Prieto, [compiladores], En torno a Borges, p. 162.
12. Curso de lingüística general, p. 57.

que nos rodean se han multiplicado, no sólo porque hemos entendido mejor lo que son, sino también debido a que les hemos dado una importancia descomunal. Todos los ámbitos que nuestra acción permea se han llenado de artefactos que nos extienden, que rebasan los límites fijados por nuestra piel y por la naturaleza. Aunque ciertamente el hombre se refleja en sus creaciones, universos como la urbe son algo más que un hombre de madera, roca, vidrio, plástico, paja o aluminio, porque: cuál es el órgano que prolonga una estufa. ¿Acaso será una forma demasiado sofisticada del pecho materno? Sus antecedentes son el brasero y la fogata, y en ellos tampoco se reconoce la anatomía femenina. En cambio, la mamila que lleva la botella de leche que se le da a un bebé sustituye inequívocamente al pezón. Algo similar ocurre si pensamos en una maceta... ¿en qué parte de ella nos prolongamos? Embusteramente podríamos aseverar que este objeto preserva a la mano que corta una flor, mas quién quedaría satisfecho con ese argumento, con esa argucia. La fogata, antecesora del brasero y de la estufa, no es un corte del cuerpo, sino de la naturaleza; es un eco del fuego, el rayo o el sol. La maceta es un hermano menor del jardín, un reflejo lejano de la selva, el bosque o el edén. Así como un acuario y una pecera son las mínimas cerraduras por las que hemos decidido ver el mar. En suma, los instrumentos también prolongan nuestro entorno; contienen tanto al macrocosmos como al microcosmos. En la lengua no sólo palpita nuestro corazón, no sólo gime nuestro espíritu, sino que también sopla el viento y danza el agua.

Entender nuestra circunstancia no es una misión trivial de la lengua. Casi siempre que intercambiamos impresiones e

ideas, olvidamos la presencia de las palabras. Cuando tenemos en mente nuestro asunto, las voces vienen solas. No son buscadas, sino en raras ocasiones, y rebuscadas sólo cuando queremos impactar a nuestro oyente, o al deleitarnos con la pulpa de los fonemas, idiomitas invisibles en las comunicaciones cotidianas; hay quienes piensan que al hablar no los combinamos a ellos, sino a las palabras. Ciertamente:

> ... mientras el artista de otras artes comienza venciendo resistencias de la materia bruta, el poeta lucha con una nueva clase de resistencias: las que ofrecen aquellos productos espirituales, que constituyen su material.[13]

Los vocablos se nos dan íntegros, desde hace miles de años. Ya nadie recuerda aquellos tiempos en los que había que combinar sonidos para crear las voces. Cadmo, entre los griegos; Quetzalcóatl, entre los toltecas, y otros personajes inmortales en los que se confunden los rostros de dioses, héroes culturales y hombres, vivieron la experiencia de forjar un alfabeto, o de nombrar criaturas: así Adán y Juan el Bautista.

Cuando el español nació, las palabras ya estaban dentro del latín, y para hacerlas suyas les alteró unos cuantos fonemas, al insuflarles el aliento de la península Ibérica.

Para los convencidos de la palabra, la comunicación hablada y escrita es como el juego de los anagramas, pero practicado con vocablos en lugar de letras. El anagrama acomoda de otra manera las grafías de una voz. **Irma** puede convertirse en **mira**, en **Mari**, en fin. La biblioteca de Babel, inventada por Borges, contiene un acervo en el que vienen todas las combinaciones posibles que nos da el alfabeto: los libros de ayer, de mañana,

13. Antonio Machado, Obras: poesía y prosa, p. 319.

de siempre y de nunca. Platón Mayans propuso una biblioteca hecha mediante las configuraciones posibles del vocabulario español. Dentro de ella también estarían todas las grandes obras de la humanidad, aunque traducidas. Además, la confusión sería menos demencial y más humilde.

Por todo esto, y con más justicia, las estructuras sintácticas pueden abandonarse al huracán de las interpolaciones y absorber dentro de sí la articulación de las palabras, permitiéndonos ver la cara del mundo. Los diálogos que se urden en la casa, en el trabajo y en el colegio, se miran atravesados por la lógica; hablan de una cita inminente, de la caída de los cuerpos, del valor que tiene una mercancía. Sin embargo, el carácter referencial de la lengua no debe hacernos olvidar que el objeto de estudio de la lingüística la lleva a situarse dentro de las humanidades, y no en el seno de las ciencias. Cuando llegamos aquí ya estaban los árboles, los ruiseñores, las auroras, los mares, las criaturas reptantes; seres y realidades de interés para la ciencia. La lengua no, a ella la trajimos nosotros, y por más que hable del macrocosmos, es hija del cerebro y del corazón humanos. La naturaleza no es invención humana, aunque sí su estudio.

Sí, las lenguas son claves universales,[14] pero sólo constituyen uno de los caminos para penetrar en fenómenos como el literario. No el único ni el mejor, como quieren formalistas y estructuralistas. Hace algunos años se creyó definitivo el imperio

14. Sapir ha señalado las desventajas de la lengua como sistema de clasificación y ha objetado el valor teórico de las partes de la oración (sustantivo, verbo, adjetivo, etcétera). Con todo, ha propuesto un esquema análogo al nuestro, pero él no se apoya en la oración, sino en la palabra. Cf. Edward Sapir, El lenguaje, pp. 117-119, 139 y 140.

de los signos. Hoy, quienes sobrevaloran los aspectos técnicos de la literatura suelen incurrir en una reducción mecánica del arte de la palabra. Cierto que quienes conceden demasiada importancia a factores psicológicos, antropológicos, sociológicos, etcétera, descienden a reduccionismos de diferente índole. Raras veces hallamos comentarios que se ubiquen a sí mismos con justeza dentro de un panorama general. La clasificación semántica que implican las categorías formales de la sintaxis, decíamos, prevé aproximadamente cuarenta categorías básicas. Dentro de ellas, sólo una representa genuinamente a la lengua: la de los instrumentos, procedente del complemento circunstancial de instrumento, que responde a la pregunta con qué. He ahí uno de los ases, el cual sólo sería la cuadragésima parte de la baraja española. Con eso no estamos afirmando que sólo cuarenta sean los caminos que llevan a la literatura. Ese número nos da la lengua tomando en consideración el catálogo significativo que se desprende del orden de las palabras o sintaxis. La misma lengua, a través de otros niveles como el fonético, el fonológico, el morfológico, etcétera, nos ofrece nuevos senderos. Y quedan sin ser consideradas, desde luego, las rutas que proporcionan otras instancias que participan en la literatura, como la política, la filosofía, la cultura...

Por ser un artefacto del pensamiento, la lengua puede expresar casi cualquier cosa. Si no en formas elementales, sí uniendo las palabras que designan a varios entes que no se dan juntos por sí solos. Las formas lingüísticas elementales no son imprescindibles. El español no tiene una palabra para referirse a la luz de la luna; el portugués y el inglés sí: luar y moonlight

respectivamente. Sin embargo, un rayo de luna no es una realidad que no podamos hacer comprensible mediante nuestras palabras. Y lo mismo en el caso contrario: el inglés sólo posee el verbo to be para algo que en español expresamos con ser y estar. Y la diferencia nos parece obvia. De niños difícilmente tuvimos problemas para saber si alguien estaba vivo o era vivo. Decirle a cierta persona que está inteligente puede ser una manera de negarle que es inteligente. Se es alemán, jamás se está completa o parcialmente alemán. Si no eres un muerto, puedes estar muerto de cansancio. La desemejanza llega a lo crucial cuando se habla de bondad. La fruta es buena, pero puede no estar buena.

Acabaríamos por concluir que el español es una lengua existencial, pero aquí más que importarnos el estilo de nuestro idioma, nos interesa el hecho de que toda lengua es en el fondo un sistema de clasificación del universo, un entramado particular, un tamiz a través del que pasan los pensamientos para arribar a su plenitud. A eso se debe que no haya como aprovechar las delimitaciones ya dadas en la lengua. Además, se pueden absorber los sistemas creados a lo largo de la historia por los gramáticos. Cada idioma es la clave que permite descifrar la literatura hecha con él.

Veamos ahora el problema de condicionamiento de resultados que nos ocasionan los métodos. Si pudiéramos sujetar cada uno de ellos a sus propios límites, tendríamos un conjunto de cajas de herramientas capaz de resolver los más diversos asuntos. Cada obra pide la forma en la que quiere ser tratada, porque ha sido hecha valiéndose de algunos elementos de los que dispone el arte literario, no con todos. Los discursos suelen llevar

una dirección -sobre todo los artísticos- que tiende a separarse de los cánones establecidos. Este factor permite forjar combinatorias y hacer uso de la metodología, ajustándose a las necesidades de cada caso.

Para muchas áreas de las humanidades, los procedimientos exageradamente sistemáticos son bastante dañinos porque la naturaleza de sus temas es vagarosa. La vitalidad de disciplinas como la literatura vuelve tercamente parcial a la acción rígida. Al normarse la práctica, la investigación se convierte en el más tedioso ejercicio de encajonamiento. Con lo cual, se hace crítica a la hora del recreo, pues el estudioso se ubica en un punto de vista que suele beneficiar a los habitantes del área de su predilección: el método sociológico se nos presenta a veces como una feroz arma contra los textos de riqueza subjetiva; el aparato estructuralista ha generado todo un vocabulario "inobjetable" que transforma en panfletos las creaciones de contenido político.

Además, en todo hecho literario, hay una parte histórica y filosófica negada radicalmente al método, un gran abismo que para ser comprendido requiere de una actitud resueltamente anárquica, veta que no trataremos en esta obra. Los fanáticos del método suelen tener la manía de concordarlo todo, como decía Julio Torri. Pero, ¿de qué modo vamos a tratar a ese ámbito caótico e indiferenciado para el cual nada se conecta con nada? Simplemente se le debe registrar porque puede ser la esencia misma de la obra o del suceso. Las escuadras, las fichas aritméticas, valen la pena sólo en la medida en la que pueden explicar algo. Fue William Blake quien escribió: "El perfeccionamiento

traza caminos rectos; pero los torcidos y sin perfeccionar son los caminos del genio." Sin duda alguna, esto es muy tajante y antimetódico; pero conviene tenerlo en cuenta, porque aquí tratamos de proporcionar una fuente de inspiración, algo que señale, además de las rutas conocidas, otras poco o nada visitadas. Nuestra propuesta es, consecuentemente, organizar un "alfabeto" destinado a que cada quien arme las "palabras" y las "frases" teóricas que guste, dando lugar a un método de investigación propio y flexible.

Recalquemos, si se concede el papel de base a las funciones sintácticas, es porque llevan implícito un corte de la realidad que emerge a la luz mediante un instrumento semántico: la pregunta, y esto no quiere decir, sino que debemos aceptar, como Sócrates, que sólo sabemos que no sabemos nada, que estamos obligados a interrogar. Nuestra actitud es hija de la mayéutica, es decir, de la técnica de la comadrona, o arte de ayudar a parir a quien lleve un fruto en sus entrañas, a quien deba concebir.

Con todo, el método únicamente nos involucra en tanto punto de arranque. Nunca de otra manera. El rigor es para los científicos, y la rigidez para las estatuas. Los aspirantes a gustadores de las humanidades sólo tenemos derecho a una leve aproximación a los objetos de estudio de nuestras inexactas disciplinas. Por eso, este trabajo no quiere ser sino un intento teórico dirigido a captar elementos que se puedan combinar libremente, abriendo paso a un método generador de métodos, un metamétodo.

Si de alguna manera quisiera denominarse a nuestro procedimiento, podríamos llamarle cuestionamiento global. En el español

de hoy, cuestionarse significa preguntarse a fondo, objetar algo, examinarlo. Su uso se ha extendido a través de la jerga política de izquierda, con lo que el cuestionamiento es visto como paso previo a la toma de conciencia y a la formación de una persona crítica. A nosotros el cuestionamiento nos interesa en un plano más general. También en el político, pero no por ello dejamos de ver en "cuestión" el moderno territorio del logos griego. Por logos se entendía: palabra, dicho, expresión, aserto, afirmación, sentencia, decisión, pretexto, revelación divina, oráculo, habla, rumor, discurso, conversación, tema, cuestión, proposición, definición, razón, cuenta, pensamiento, analogía, preocupación, Verbo Divino, etcétera. Los significados de cuestión no son tantos como los de logos: pregunta, materia, cosa, problema y otros.

Puede ser útil recorrer los sinónimos de cuestionar. Interpelar es solicitar algo mediante llamados. Es semejante a invocar y a demandar. En estos verbos desaparece un poco el carácter de pregunta, y es sustituido por el deseo de que se presente lo buscado: una idea, un espíritu, un antagonista legal. En francés demander es preguntar, pero la versión española de esa palabra léxica es más bien suplicar, pedir, rogar, buscar, emprender. La relación con búsqueda nos interesa en la medida en que sugiere investigación, y el vínculo con empresa, por la aventura que entraña. El mismo vocablo demandar, en su prístina acepción castellana, es mandar a rendir cuentas, y nos ilumina un poco el panorama ya que nos hace considerar lo reexploratorio. La connotación de ruego y súplica en demandar, recupera su matiz de pregunta en interrogar, que no es sino pedir mediante ruegos.

Pedir es, de algún modo, querer, y aparece con transparencia en inquirir, aunque el sustantivo inquisición le dé una fuerza aterradora. Muchas de estas acepciones nos remiten a la forma orar, cuyo matiz religioso tiene mayor riqueza, y que, desde otro ángulo implica hacer oraciones.

Pese a que la distancia entre pregunta y oración puede adquirir proporciones desmesuradas, se recupera así la humildad de la búsqueda, la espera de las cosas en sustitución de la violencia sobre la realidad. Las respuestas vienen solas, la pregunta ya las ha nombrado en buena parte; no hace falta ir tras ellas desesperadamente. En preguntar también se da la anticipación, el adelantarse al mundo, proyectarlo, preverlo, presupuestarlo, presuponerlo. Es ahí donde se encuentra la dosis de futuro que requiere la investigación; en eso radica lo maravilloso y lo profético.

Quien pregunta convierte a la sospecha en llave y a la premonición en método. El interrogador sabe que no sabe, aun cuando duda; la sospecha hace las veces de gozne entre lo que se sabe y lo que se ignora.

> Claro, pues es la raíz de todas las ciencias, la investigación, la inquisición, el estar pregunta y pregunta. Y entonces Sócrates de ahí armó un posible cuadro, un organigrama intelectual de los humanos. Dijo: Existen cuatro clases de seres humanos: los que no saben que no saben, los que no saben que sí saben, los que sí saben que no saben, y los que sí saben que sí saben. En primer lugar, los que no saben que no saben, es decir, el noventa y nueve y tres cuartos por ciento de las gentes. Fácilmente reconocibles porque están seguras de cualquier cosa...
>
> En provincia hay gentes sanas todavía y tienen sabiduría. El campesino es un hombre sabio... si pudieran asesorar a intelectuales o políticos, sin muchas explicaciones, porque no las tienen, pero simplemente decir: "Mire, por ahí no vaya usted, no es por ahí, no es por ahí..." Pero el campesino no sabe que sí sabe y cree que los que saben somos nosotros...

> Luego -decía Sócrates- estamos los que sí saben que no saben y por eso andan preguntando y leyendo...
> Y por último -decía Sócrates- algún día habrá (yo no sé que los haya en nuestros días) algunos que sí sepan que sí saben...[15]

El saber está a medio camino entre el preguntar y el preguntar negando, es decir, entre la sospecha y la duda. Nuestro motor funciona en cuatro etapas de alguna manera equiparables a las cuatro clases de seres humanos. De aceptar que no se sabe se pasa al presentimiento, de ahí a la afirmación, y de esta última a la duda, que constituye un nuevo ignorar.

Este procedimiento atraviesa los cartabones ideológicos, los desarma y los reconstituye. Hay en él la imprevisibilidad de la satisfacción de la conciencia. En este caso se podría concluir que el principio sustantivo de este trabajo es lingüístico, a lo cual responderíamos que hasta el momento sí, y que lo será a lo largo de estos capítulos, pero se debe a que entramos por el puerto del con qué: Aquí sólo intentaremos resolver algunas de las preguntas alusivas a los instrumentos. Si hubiéramos usado el cuándo, jugaríamos con un mazo de naipes diferente, compuesto no por una clasificación significativa sustentada en las estructuras sintácticas, sino en años, horas, estaciones, lustros. El tiempo sería el común denominador de nuestros destinos. No sólo habríamos entrado a través de un cuándo; el puerto ya vendría señalado por un criterio normador, cuyo nombre específico podría ser primavera, 1980-1984, madrugada, las quince menos quince...

Pero, ¿cuál es la fisonomía de la pregunta?, ¿cómo podemos identificarla? En el lenguaje oral no hay problema, su tono

15. Pablo de Ballester, Sócrates, p. 30.

es inconfundible. Para la ortografía tampoco es un predicamento, basta con encerrar las frases entre signos interrogativos. Sin embargo el asunto no resulta tan cómodo si nos introducimos en el ámbito de la morfosintaxis. Se requieren pronombres interrogativos, preposiciones y algunos adverbios. El orden sujeto, verbo y complemento, preferente en el caso de los enunciados afirmativos, suele verse afectado, si bien no tanto como en otras lenguas. En el nivel semántico se percibe la pregunta por su claro valor apelativo, pero las complicaciones pueden llegar al extremo. Es posible afirmar algo y añadir un sonido interjectivo al final, que convierta a la frase en pregunta. Así interrogan muchos niños. Dicen, por ejemplo: "Vamos al cine, mm".

Mencionamos a los adverbios porque llegan a intervenir de manera crucial en la pregunta, pero para nuestros fines vienen siendo prescindibles. Más que, peor que, menos que, son interrogantes de primera mano, si pretendemos efectuar una valoración. En este caso, nos hallamos más preocupados por entender las obras literarias que por sopesarlas, condenarlas o perdonarles la existencia.

En cuanto a las preposiciones, no tiene sentido referirnos a las demasiado específicas: cabe, tras, so, etcétera, las cuales indican lugares muy concretos y, por lo tanto, resultan inútiles. En un terreno tan fácilmente perceptible como es el de las manifestaciones artísticas, ¿de qué nos servirían las pinzas diseñadas para desarmar mecanismos de relojería?

Sin considerar los adverbios, limitándonos a las posibilidades que nos ofrece la combinación de los pronombres interrogati-

vos y las preposiciones, se obtienen unas ciento cincuenta preguntas, pero muchas de ellas comparten el mismo territorio. Como ya habíamos dicho, nuestro alfabeto se compone de unas cuarenta piezas, aquellas que pueden ser localizadas con las siguientes preguntas: qué, quién, cuál, cómo, dónde, cuándo, cuánto, a qué, a quién, a cuál, a dónde, con qué, con quién, con cuál, contra qué, contra quién, contra cuál, de qué, de quién, de cuál, de dónde, en qué, en quién, en cuál, en dónde, para qué, para quién, para cuál, para dónde, por qué, por quién, por cuál, por dónde, según qué, según quién, según cuál, sin qué, sin quién, sin cuál.

E incluso cuarenta categorías pueden ser demasiadas para la docilidad de la literatura. Un cuento, una sinfonía, un dibujo, una escultura, tienen el deseo de hacer asequible la realidad, simplificándola. Pretenden ser una brecha para llegar al conocimiento y a la emoción.

b) Arquitectura del texto

El alfabeto de esa enciclopedia secreta que es la lengua está integrado formalmente por categorías sintácticas llamadas funciones. Cada letra tiene la forma de un recipiente de cristal; cada letra es invisible mientras no recibe dentro de su piel translúcida un contenido. El sujeto puede ser yo, tú, el sol, el valor, Ray Bradbury, una estela maya. El contenido se presenta bajo la forma del vino, el anís, una infusión hecha con hojas de naranjo. La letra continente podrá ser el sujeto, un objeto, un complemento. En eso radica parte del secreto de la enciclope-

dia. Su invisible caligrafía corre por debajo de las palabras como un río subterráneo.

Otra letra sintáctica es el verbo; en él se recoge toda actividad y todo estado; en sus cuencas cabe tanto como en las de los mares o los ojos. El verbo es la palabra por excelencia; sin él no puede haber oraciones ni historia ni relato ni descripción, frases sí; aunque autores hay que dicen que la frase no existe porque en el fondo guarda un verbo sobreentendido.

Complemento adnominal es otra de las letras ordinales. Complementa al sustantivo y generalmente se introduce mediante la preposición **de**. En la frase: "Los precursores de la narrativa", las tres últimas palabras son el complemento de nombre.

Muchas otras estructuras sintácticas podríamos enumerar, pero esto no es un manual de morfosintaxis. Hemos abierto la enciclopedia secreta, no tanto para explorarla, como para hacer uso de ella. Queremos hacer notar su papel como puente hacia la literatura.

Dentro de la medicina, las funciones del cuerpo humano son estudiadas por la fisiología, ciencia análoga a la sintaxis. La morfología, encargada de la forma, hace las veces de la anatomía. Los huesos y los órganos de la literatura son los signos, las palabras. La combustión del oxígeno, la creación de la sangre, el aprovechamiento de las sustancias energéticas constituyen algunas de las funciones que nos permiten hablar del cuerpo como de un organismo. El orden en los quehaceres corporales, la coordinación y la subordinación de cometidos, producen algo que bien podría llamarse sintaxis biológica. Sintaxis quiere decir: con orden. Y la definición lingüística de función nos

remite inmediatamente a los sistemas y a los aparatos. Función y orden se acoplan perfectamente; la primera resulta de poner en práctica el segundo. Por eso, cuando las cosas no funcionan, surge la desorganización. Ahora bien, toda esta comparación no debe ser llevada más allá de ciertos límites. La búsqueda de paralelismos entre disciplinas diversas es más ilustrativa que precisa.

Como se ha establecido, las funciones son tejidos de relaciones diseñados para fines específicos. Las funciones son las unidades más frecuentes dentro de las sintácticas, pero no las únicas. La poesía nombra poemas a sus unidades; fonemas a las suyas la fonética; morfemas se les dice a ciertas unidades significativas. Aquí llamaremos taxemas a todas las unidades que permiten organizar el discurso y la oración. Nos vamos a ver obligados a pedir disculpas. No deseamos fortalecer la incomunicación traída por los comunicadores. ¿Cómo es posible que los especialistas en hacerse entender hayan traído un dialecto profesional tan exótico? No obstante, si algo ha quedado de la revolución en la lingüística, han sido precisamente los morfemas y los fonemas. Añadir los taxemas es justo y necesario. No por casualidad ha tenido escaso éxito el término función. Además, viendo las cosas desde otro ángulo, la exposición de diferencias a veces nos conmina al neologismo o a la reinstauración de términos olvidados. Gracias a los taxemas ofreceremos las trayectorias que seguirán las piezas de nuestro sencillo ajedrez.

Antonio Machado dijo alguna vez que de la sociedad no recibimos letras, sino palabras. Hoy, podríamos ir más lejos, afirmando que nuestra divisa es el taxema, puesto que no hay quien

diga: "niña la"; todos decimos: "la niña". Es como si las monedas del comercio lingüístico sólo pudieran circular en paquetes de tal o cual denominación, así hubiese varios con sólo un austral, un sol, un balboa o un peso dentro. Las voces son como las especies: no se combinan por obra del capricho. De la misma manera que un lobo no comparte su madriguera con una liebre, hay palabras que no se soportan juntas.

Si tenemos la oración: **El amigo de Héctor llegó antes**, podemos dividirla en dos taxemas. El sujeto sería: **El amigo de Héctor**, y el predicado: **llegó antes**. En este caso, el sujeto es una frase nominal, subdivisible a su vez en dos taxemas: **El amigo** y **de Héctor**; el primero es más importante que el segundo, y éste modifica indirectamente al primero, gracias a la preposición **de**. Si tomamos como base el cuestionamiento, nos es fácil determinar la pregunta a la cual responde: **el amigo de Héctor**, y es **quién**. Dentro de este taxema, el complemento **de Héctor**, responde a la pregunta **de quién**. Por consiguiente, el segundo taxema está subordinado al primero. El predicado **llegó antes** es una frase verbal que tiene como núcleo al verbo **llegó**, y como complemento circunstancial de tiempo al adverbio **antes**; un taxema contesta la pregunta qué (¿qué hizo el amigo de Héctor?; llegó antes) y otro a la pregunta cuándo (¿cuándo llegó el amigo de Héctor?; antes).

El cuestionamiento, a pesar de su procedencia semántica, puede contribuir a la edificación de la sintaxis, pero todavía no han sido explotadas sus múltiples posibilidades. Un replanteamiento de esta materia bajo la dirección de este procedimiento

sería conveniente, además de útil para la divulgación.

En todo taxema, independientemente de su complejidad, siempre hay una pregunta implícita que predomina, así por ejemplo, si a la oración "La espada de Alejandro cortó el nudo gordiano" la considerásemos parte de algo superior, ésta caería en los prados del con qué, pues una espada no es otra cosa que un instrumento. Al anotar lo anterior, hemos sugerido automáticamente que una oración, a su vez, puede ser vista como parte de un texto, como un supertaxema.

Quisiéramos seguir moviéndonos en el horizonte oracional, pero aquí lo puramente lingüístico es menos un fin que un medio. Además, el análisis oracional, que alcanza su plenitud con la aparición del libro Estructuras sintácticas de Noam Chomsky, si bien no se halla asimilado, sí se ha difundido. Incluso es parte de los programas oficiales de educación básica.

La mayoría de los textos reproduce -considerados aparte los cambios que entraña la magnitud- una estructura cerrada que tiene su raíz en la oración. Como ésta, el texto suele cumplir un ciclo, y no es difícil saber cuándo nos enfrentamos a un texto incompleto. Un pasaje, una estrofa, un apunte, un episodio, un capítulo, contienen cabos sueltos que generalmente se atan al estar inmersos en una obra.

Sólo en condiciones excepcionales, el texto puede asemejarse a la frase. El retrato hablado de alguien puede servir para llenar la solapa o la contraportada de un libro, pero es más bien raro toparnos con colecciones de retratos hablados. Si se crea un personaje es para decir algo de él. Si planteamos un problema sin advertir a nuestro receptor que ése es nuestro

único propósito; él, con toda razón, podrá decirnos: "bueno, ¿y?", señalando así la incompletez de nuestro texto. El texto suele expresar pensamientos y vivencias enteros. Este carácter integral nos ha servido de base para suponer que en el texto las preguntas delatan grandes elementos a los cuales bien podríamos denominar supertaxemas. Esta tribu ya se ha dejado sentir en "El relato y las primeras preguntas". Hablábamos allá de personajes, historia, escenario y algunos factores más.

Fijado el supertaxema como unidad de orden del discurso, es posible sugerir la dirección que lleve el ajustar la "gramática" del relato al cuestionamiento global. Mediante el quién nos referiríamos al protagonista o héroe, y aquí usamos el término en su sentido genuino. Su perspectiva se privilegia, no porque al interpretar un texto lo marquemos con nuestro punto de vista, sino debido a que el autor favorece, desde la concepción de la obra equis enfoque. Puede ocurrir también que se dé no uno, sino un grupo de personajes protagónicos, lo cual no representa ningún obstáculo; de darse ese caso aplicamos nuestra interrogación en plural. Quizá también suceda que nuestro personaje no haga nada, limitándose a sufrir la acción de un elemento natural hasta desaparecer. Si surge esa contingencia, el viento, el terremoto o el agente del que se trate, poseerá un valor protagónico; claro, un relato de esa índole sería rarísimo, porque casi invariablemente el personaje reacciona de alguna forma, erigiéndose en protagonista. De hecho, en esos casos el elemento natural suele personificarse a través de algunos rasgos antropomórficos. Si no se dan éstos, es preciso recordarlo: la pregunta qué también puede desatar al sujeto.

Sin embargo, la misión distintiva del qué consiste en definir a la anécdota en bloque, al conjunto de hechos narrados. En rigor, el qué nos marca la hazaña, la fechoría, el logro del protagonista. Las relaciones entre qué, por qué, para qué, cómo y cuándo nos dotan de toda la gama de secuencias y peripecias; aquí no las tratamos porque ya vienen siendo combinaciones en lugar de supertaxemas puros.

El cuándo se encargaría del tiempo indicado, que se da de manera dicha, pero también puede obtenerse a través del contexto brindado por otros elementos. A través de la manera de hablar de este o aquel personaje se deduce la edad o la época a la cual pertenece.

El dónde hace lo propio con el espacio indicado, y también puede ser conseguido mediante otros supertaxemas. Un personaje que cabalga lo hace en un lugar con ciertas características, porque es imposible cabalgar en el fondo de un pozo.

El cómo nos entrega los procedimientos de los dramatis personae, es decir, todos aquellos actos encaminados a realizar propósitos. Se trata, en otros términos, de las situaciones de conflicto.

El cuánto nos marca las proporciones de la anécdota, su tensión en tanto conjunto de fuerzas activas. Nos puede servir para calcular la mayor o menor división de un acto:

> Distentidos, los núcleos funcionales presentan espacios **intercalares que pueden ser colmados casi infinitamente;** se pueden llenar los intersticios con un número muy **grande de catálisis... El poder catalítico del relato** tiene como corolario su poder elíptico. Por un lado, **una función (se sirvió una comida sustancial) puede** economizar todas las catálisis virtuales que encierra **(el detalle de la comida); por otro lado, es posible**

> reducir una secuencia a sus núcleos... sin alterar el sentido de la historia...[16]

El a qué nos ofrece al objeto que recibe la acción de los personajes, el recipiente. Por ejemplo, en La feria de Juan José Arreola los habitantes de los pueblos vecinos les roban el maíz a los de Tlayolan, topónimo que quiere decir el maíz nos da vida; se ven forzados así a comer zapotes, y el pueblo cambia su nombre por el de Tzapotlan. Posteriormente los agredidos se convierten en cuervos y recuperan el maíz. En este caso, el recipiente es el maíz. Dicho supertaxema lo estamos descubriendo o inventando, porque ese factor nunca ha sido estudiado.

Luego vendría la pregunta de qué, cuya respuesta es: los materiales. A veces, sobre todo en los cuentos de hadas, se utilizan "materiales" fantásticos que tienen influencia en el significado y en la generación de efectos estéticos. En Cenicienta, todo lo grandioso se alcanza a partir de materiales sumamente humildes. Ella misma, al llegar al desenlace, será una princesa obtenida tomando como materia prima a una joven desamparada y sujeta a la servidumbre. Este supertaxema también es nuevo.

El con qué definiría los objetos que contribuyen al desarrollo de la anécdota. Juegan como extensores de los personajes, y los más característicos son los talismanes y las armas. En ocasiones también desempeñan este papel los vehículos y los animales.

El contra qué devela a los objetos en poder de o a los escollos instrumentados por otros personajes. En "La cajita de yesca", que en otra versión se llama "La linternilla mágica",

16. "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Roland Barthes, A. J. Greimas y otros, Op. cit., pp. 31 y 32.

los perros hacen las veces de obstáculos y, mediante el objeto maravilloso que el soldado recibió de manos de la bruja, se anulan como tales y a la postre se convierten en instrumentos. Este factor no había sido aislado así.

En el porqué tenemos los motivos, las causas que generaron una trayectoria. Decíamos, al hablar de Claude Bremond, que se identifican con los mejoramientos por obtener y las degradaciones posibles. Este supertaxema es análogo a la tesis como parte del ensayo, pues consiste en una propuesta de acción o en el planteamiento de un proyecto defensivo.

A través del para qué surgen los desenlaces, los puntos en que desemboca un proceso activo. También ya lo mencionábamos; Bremond lo escinde en mejoramiento y degradación cumplidos. Nosotros hablaríamos de avances y retrocesos de la historia. En el ensayo son equivalentes de la conclusión o corolario.

El según qué abre un nivel de conexión, pues para que tenga cierto valor debe salir del circuito en el cual nos hemos estado moviendo. Un según qué de la argumentación de equis personaje es un elemento más problemático que útil. En cambio, visto como fuente, el según qué puede ayudarnos. En los textos de la tradición fantástica cobran singular importancia los elementos que unen a la ficción con la realidad; el narrador y el material citado se ficcionalizan por encima de su papel. Por ejemplo, en "Manuscrito hallado en una botella", de Edgar Poe, la fuente informativa es de primera importancia, lo mismo en La letra escarlata de Nathaniel Hawthorne.

El a quién es el personaje que padece la acción; por eso a este papel lo podemos llamar paciente. Y a diferencia del

protagónico, permite con mayor facilidad su desempeño por varios personajes. En cambio, la sustitución de protagonistas provoca que se pierdan desarrollos. Si el relato es extenso, hay posibilidades de llevar a cabo esa maniobra, la cual, a pesar de esto, no es una práctica establecida. El paciente suele carecer de aditamentos, por eso es más fácil que una princesa, un dragón y hasta el mismo héroe lo sean.

El de quién -podemos tomar la etiqueta de Vladimir Propp- detecta al donante, y es, como ya se había dicho, quien transfiere el objeto maravilloso sin el cual resulta imposible la hazaña. En los relatos modernos proliferan los donantes. No falta quien reciba un arma prodigiosa. En una famosa serie televisiva de dibujos animados, producida por Rankin Jr. y Jules Bass, Los felinos cósmicos, el protagonista, León-O, recibe la Espada del Augurio de manos de Jaga, el espíritu protector del grupo.

El con quién determina a los aliados; Propp marca esto como esfera del auxiliar; el término aliado lo recogemos de Bremond. Quizá haga falta buscar un vocablo que aglutine ambos conceptos. En Propp, quienes ayudan parecen subordinar su acción; en Bremond, más bien la coordinan.

El contra quién nos da al antagonista. Se parece un poco al agresor y al falso-héroe de Propp. Es también de alguna manera el tradicional villano. Pero aquí sólo hemos buscado referirnos al aspecto sintáctico, al desempeño de proyectos contradictorios a los del protagonista.

El por quién cubre al agente, lo que para Propp sería el mandatario. Lo hemos llamado así porque en la voz pasiva la parte localizable a través del por quién es justo el complemento

agente. Así cuando decimos: "Pandora fue enviada a Prometeo y a Epimeteo, **por Zeus**", las dos palabras en negritas se ensamblan en este taxema, y dentro del mito este Dios realiza, con ese acto, funciones de agente, pues envía a Pandora para que siembre todos los males entre los hombres.

Al para quién -esfera que comparten en Propp la princesa y el padre- lo designamos como receptor, y es quien capta los provechos o los daños derivados de la hazaña. Apreciado como supertaxema, el para quién no es necesariamente positivo; no se trata exclusivamente de los personajes que resulten beneficiados. Con nuestro esquema, se gana en polaridad; hay más una función sintáctica que un tipo de personaje. En "El pájaro de oro", el receptor es el rey, quien manda a sus tres hijos a traerle el ave maravillosa. Finalmente, el más chico de ellos habrá de conseguirla, y además un caballo de oro para su padre, y una princesa para él.

Por último el según quién rompe con las preguntas que le son afines, pues hay un salto de nivel, ya que como respuesta tenemos al narrador. Este se encarga de verter la historia. Ya hablamos al respecto, pero conviene mencionar ahora el extrañísimo ejemplo de Rashomon, relato nipón en el que los narradores son tres. Occidente también cuenta con ejemplos semejantes como El cuarteto de Alejandría de Lawrence Durrell, que son cuatro novelas con los mismos personajes y diferentes puntos de vista, o Quién de nosotros, experimento del uruguayo Mario Benedetti en el cual se relata el conflicto de un triángulo amoroso, valiéndose de tres puntos de vista y tres géneros: el diario, la carta y la noveleta.

c) Horizontes del estudio literario

Si por un lado el texto tiende a cerrarse como una oración; por otro (imaginario) simula ser un sistema abierto:

> Texto quiere decir tejido, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido -esa textura- el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela.[17]

Construyamos una metáfora para luego desvanecerla y apreciar así con mayor nitidez el cometido del texto dentro de la realidad. El texto es un ser vivo que necesita del aire, las sustancias nutritivas, la vigilia y el sueño. Una piedra es un sistema cerrado, siempre es mineral y no se construye valiéndose del medio. Cortemos los hilos de nuestra metáfora. El texto es una creatura, pero sus procesos alimentarios no son alternativos ni tampoco independientes. Al texto se le insufla el aliento vital mientras pasa su gestación. Después se limita a darse a los lectores, y si cambia y crece, no es en sí mismo, sino dentro de una entidad más compleja a la que llamamos literatura.

Claro que cuando el escritor recompone el texto como resultado de la publicación, hay un menor parecido con el intercambio metabólico. Pero ni siquiera en las literaturas orales, en las que la obra se mueve con apego al ritmo de los ciclos respiratorios, podemos tener un genuino sistema abierto.

Para que el texto sea una parte en lugar de un todo, es preciso verlo inmerso en su circunstancia social y cultural. Sólo como objeto de comunicación, logra éste ensamblarse en

---

17. Roland Barthes, El placer del texto..., p. 104.

un proceso interactivo. Surgen así unidades de orden que no nacen de obras concretas, sino de su conjunto y de sus relaciones con el entorno.

Ahora sí podremos manejar el texto como un círculo roto que se extiende dibujando espirales, pues en la literatura se enlaza con otros, dando origen a una suerte de macrotexto. Nietzsche hablaba en alguna ocasión de que no hay escritores en plural; cada artista de la palabra sólo constituye un sitio donde se manifiesta el Gran Escritor. Ángel Rama les llamó cierta vez la atención a los escritores colombianos porque se empecinaban en prolongar Cien años de soledad. El cuentista y aventurero Antonio Rico descubrió un lugar en Michoacán donde todos los jóvenes escribían el mismo poema amoroso.

Dentro de la versátil obra que integra la literatura mexicana, muchas secuencias son relativamente fáciles de unir. El cuento "La cena" de Alfonso Reyes fue continuado por Francisco Rojas González con el título de "Hículi Hualula"; Elena Garro también se insertó en él llamándolo "La culpa es de los tlaxcaltecas"; Carlos Fuentes lo explotó con éxito diverso en tres de los relatos que componen Los días enmascarados y en Aura; José Emilio Pacheco también fue artífice de la misma historia en algunas de las narraciones que conforman El principio del placer, sobre todo en "La fiesta brava". Eso es hacia adelante; si intentásemos mirar con la otra cara de Jano, perderíamos la perspectiva en el foso de los siglos.

La unidad de orden que nos permitirá manejar todo esto, será el taxema imaginario. Con él afrontaremos la suma de los textos existentes como si fueran uno solo, porque la literatura

está hecha de vínculos, variaciones, rupturas confirmatorias, continuidades negadoras, etcétera.

Los taxemas imaginarios nos pueden servir fundamentalmente en el manejo de las relaciones entre el texto, los seres humanos que lo circundan y los problemas objetivos y complementarios que entraña. Para ver en acción al cuestionamiento frente a esa tupida malla que designamos como literatura, se requiere un estudio que no caiga en interrogantes triviales. Las preguntas claves son 18, agrupables en tres circuitos. El de las básicas, al cual lo componen quién, qué, dónde, cuándo, cómo y cuánto. El que acoge las combinaciones del quién (algo semejante a lo que Propp llamaba las esferas de acción); a quién, de quién, con quién, contra quién, por quién y para quién. Por último, ofrecemos el que reúne las combinaciones del qué; a qué, de qué, con qué, contra qué, por qué y para qué.

El circuito básico nos da las líneas generales, porque sus dos primeras preguntas, quién y qué, nos obsequian respectivamente con taxemas imaginarios de las generaciones y la historia; valiéndonos de ellos, podemos acceder a lo que ha sido el desarrollo de la literatura, considerado a través de sus fuentes y sus creadores. Constituyen la pareja axial el sujeto y el predicado de nuestra gran oración imaginaria. De la disección de cada uno de estos taxemas imaginarios se desgajan los otros dos circuitos.

El dónde y el cuándo suelen participar juntos en las más diversas lides; los encontramos definiendo las coordenadas tiempo-espacio; siempre nos dan la dirección y la hora de nuestras citas. Aquí nos van a proporcionar las regiones y las épocas, taxemas imaginarios indispensables para un viaje en la cámara

crononáutica. La relación entre estas preguntas y los circuitos es variable; oscila según las condiciones materiales de cada fase histórica y de cada grupo social. A pesar de esto, hay cierta dificultad que conduce al cuándo hacia los territorios del quién, y al dónde rumbo a los del qué.

El cómo y el cuándo responden por las corrientes y las proporciones; y estos pronombres también acostumbran ir juntos, como que resumen las características de algo, señalando su calidad y su cantidad. Si buscamos su acoplamiento, ocurre lo mismo que con las dos anteriores: podremos detectar ejemplos muy diversos, pero a la larga las cualidades son más subjetivas y las cantidades más objetivas; las primeras zarparán hacia el circuito del quién, y las segundas, hacia el del qué.

Con el quién identificamos al sujeto, al productor de la acción. El héroe de la literatura viene siendo quien la engendra como práctica, el escritor. Podemos manejar la pregunta en singular y referirnos a un autor específico. En algunos casos es muy útil, por ejemplo en los de Franz Kafka y Edgar Allan Poe. Observar al artista aporta datos que determinan en cierto modo a la obra. Diríase que es casi imprescindible cuando nos enfrentamos a los periodos individualistas de la historia de la literatura, como el romanticismo, el modernismo, etcétera. Usado en plural, el quién parece emitir resultados menos cuestionables, pues nos lleva al trato con las generaciones. El concepto de generación que la historia viene usando desde tiempo inmemorial, ha dado sus mejores resultados en cuestiones humanísticas. Dentro de la literatura hispanoamericana, hay dos teóricos que han abordado este aspecto con éxito: José Antonio Portuondo

y José Juan Arrom. Las ideas del primero han servido de armazón para la magna antología Narrativa hispanoamericana (1816-1981) de Angel Flores.

Las etnias son otro quién plural valioso, aunque mal estudiado. Salta a la vista que los criollos se han establecido predominantemente en Chile, Argentina, Uruguay y Paraguay, que hay mayoría mulata en Brasil y en la América insular, y que México, Centroamérica, Venezuela, Colombia, Ecuador, Perú y Bolivia son países poblados principalmente por mestizos.

La pregunta qué define al predicado y se encarga de explorar, como taxema imaginario, las hazañas y las fechorías del escritor. Su vida podría ser considerada como parte de este qué, aun cuando no dejaría, por momentos, de subordinarse al quién. Sin embargo hay actos que se traducen en actitudes vitales. En algunas etapas se vive como si la cancha de la realidad fuese de papel. Los dadaístas casi no dejaron obra y, a pesar de eso, la literatura actual es incomprensible sin ellos. La tendencia académica suele señalar a la obra como parte medular del qué, y a la vida como algo accesorio y a veces meramente anecdótico. Los escritores de oficio aseguran estar haciendo obra al dar una charla, al comprometerse con causas políticas y sociales, al ejercer puestos políticos, al fungir como conciencia del movimiento cultural, y a veces hasta al escoger un modo de vida o una manera de relacionarse con su pareja. Independientemente del peso que tenga todo esto, la obra es el núcleo. Al comentar la producción de alguien, pocos acostumbran tener a la mano el catálogo de todo lo que escribió el autor en cuestión. Es significativo que el Dr. Dodgson creyera que Euclides

y sus rivales contemporáneos, Una nueva teoría sobre las paralelas y la Lógica simbólica, serían su verdadera obra, y no Alicia en el país de las maravillas, libro que firmó con el pseudónimo de Lewis Carroll.

El qué, al pluralizarse, origina el concepto de literatura; es la suma de las obras que fabrica el corpus de aquélla. El espectro cromático de las letras crece al abarcar también los comentarios, las noticias y los registros bibliográficos. Para muchos no hay literatura si no se considera además la época, el autor, los modelos, los estilos...

El cuándo, detector del complemento circunstancial de tiempo, nos permite organizar a la literatura en épocas. El devenir deja su pátina sobre las obras. Los estilos tienen una fase de acción sujeta a él. La literatura mexicana ha sido dividida en tres fases: prehispánica, novohispana e independiente. Hay periodos menores claramente diferenciados dentro de la última; por ejemplo: la crisis actual, la Revolución, el Porfiriato, el Santanismo. Los ensayos que circulan al respecto no son pocos; se trata, pues, de un área de estudio afortunada, aunque sean escasos los trabajos de largo aliento. Por ejemplo, en torno a los ligámenes entre la Revolución de 1910 y la literatura, Jorge von Ziegler hace la siguiente reflexión:

> Los estilos y las corrientes de la literatura son irrepetibles hechos históricos; no así los temas, que pueden nutrir infinitamente a las formas. Potencialmente, la Revolución informa un asunto inagotable; la Revolución podrá ser olvidada o relegada por escritores futuros pero no puede dejar de ser un potencial asunto literario.[18]

18. Hora crítica, p. 8.

En los comentarios sobre casos individuales influye profundamente el hecho de que una obra sea de juventud o madurez; el año en que ha nacido un autor, por otra parte, lo pone en contacto con determinadas experiencias. La fecha de publicación de un trabajo y sus ulteriores reediciones la incrustan de modo especial en las corrientes generales del maremagnun literario. Así, Apuntes de José Miguel Guridi y Alcocer tardó cien años en salir a la luz. Con lo cual la incidencia sobre otras creaciones de su tiempo, es nula.

El dónde, pronombre interrogativo encargado del complemento circunstancial de lugar, nos da como taxemas imaginarios las regiones. Existen cartas geográficas destinadas a señalar las zonas en las cuales se habla la misma lengua; se llaman isoglosas. Teóricamente es posible la confección de cartas que registren las zonas donde se practique la misma literatura. Para esto, hará falta, desde luego, un conocimiento exahustivo del área que se vaya a estudiar.

Aparte ilusiones cartográficas o cartománcicas, los lugares donde han nacido quienes escriben, o donde escriben, marcan a la obra. En el caso de México, se ha dicho que la literatura de la costa suele ser vital, y que la del altiplano posee rasgos librescos. Montesquieu había utilizado ya este tipo de conceptos en El espíritu de las leyes, y llegó a conclusiones más amenas que verdaderas. Sin dejarnos sobornar por la imaginación, podemos comentar algo al respecto. Gabriel García Márquez aseveraba en una entrevista por televisión con María Luisa Mendoza, que un costeño es incapaz de una abstracción; evidentemente se excedió, pero sí es perceptible el color local en los escritos.

Si exageramos, parejamente podemos afirmar que un citadino no tiene aptitud para las concreciones.

Por otra parte, Europa puede ser un buen ejemplo para la aplicación de la "teoría de los climas". El norte tiende a lo frío; el Mediterráneo a lo cálido. El Mar del Norte es propicio a los fantasmas y a la fantasía; la niebla pasa naturalmente del bosque a las páginas. Florecen mundos interiores como los de Rembrandt y Hoffmann. En cambio, los estilos del Mediterráneo se hallan más ligados a lo clásico. El realismo español es transparente expresión diurna. Eugenio D'Ors decía que los Pirineos separan a España de Europa, al grado de incrustarla en África. Despojaba así de Don Quijote a Europa. Sin embargo Italia y Grecia son igualmente pueblos amantes de la actividad y la comunicación a voz en cuello. Sus suelos se cubren de tomillos, madroños y cítricos. Cervantes es tan africano como Homero y Virgilio.

Luego tendríamos el cómo, un circunstancial de modo cuyo cometido sería desentrañar los estilos, las transformaciones cualitativas que va sufriendo la literatura. En tanto fenómeno particular, el estilo es la dosis de vida que un autor ha logrado imprimirle a su obra. Frecuentemente se identifica con las estructuras canónicas que penetran el texto. También se habla, absurdo insoportable, de corrección de estilo, como si al árbol que se tuerce al crecer pudiera enderezársele. Buffon proclamaba: "El estilo es el hombre". Un poeta lo es en la medida en que se entrega. Y así como no existe más fórmula estilística que plasmarse a sí mismo, tampoco hay muchas recetas para indagar este tópico.

Menos impenetrables son las manifestaciones de los estilos colectivos: los movimientos y las tendencias. Los primeros son una suerte de estilos generacionales: el neoclasicismo, el costumbrismo, el criollismo, el cosmopolitismo, etcétera. Las segundas son más amplias y vagas; así tenemos, en Hispanoamérica, una tendencia social y otra estetizante detectables dentro de los cauces de la modernidad y sobre todo en la contemporaneidad.

En este marco de referencia la estilística podría lograr mejores resultados; los historiadores de la literatura que han trabajado con estas categorías sólo han conseguido hacerlas especialmente caóticas. Un intento valioso en esta dirección es el que Pedro Henríquez Ureña hizo a través de Las corrientes literarias en la América Hispánica; por desgracia se trata de un volumen pletórico de noticias que restan eficacia a la exposición de los movimientos.

El cuánto, llave del circunstancial de cantidad, nos proporciona herramientas como el índice que Gabriel Zaid armó para estudiar las antologías. La estadística puede ser valiosa si queremos apreciar la proporción, la intensidad, la fecundidad de los autores.

Por el cuánto deberíamos tener mayor estima. Las personas dedicadas al estudio de la literatura han creído devorar la esencia de cada pan literario descuidando la "burda materialidad": lo cuantitativo. Claro, no pretendemos que en las carreras de Administración Pública o Contaduría se abra una especialidad en literatura. Los profesores estadunidenses han convertido la estadística literaria en un deporte digno de mejores causas;

su sistema curricular se usa para repartir privilegios en las universidades, cuando podría destinarse a comprender mejor o disfrutar más la producción artística.

Con todo, sería interesante buscar la base numérica que rige las dimensiones de los géneros. (Por qué no puede haber novelas de cuarenta cuartillas.) Descubrir cuál es la matemática inconsciente que anima cada obra y detectar su simetría oculta para exponer su enjambre de relaciones musicales. Julio Estrada ha ejecutado una tentativa en esta dirección con la obra de Juan Rulfo. Todos estos hipotéticos estudios sin duda suenan a sacrilegio, pero no tienen por qué desvirtuar algo. La frivolidad y la manía interpretativa son reconocibles por sus frutos. En el caso de la poesía es mucho más notoria la presencia de lo cuantitativo; de hecho, hay algo llamado métrica, que se sustenta en el acto de medir, y las sílabas se cuentan -así sea de manera automática- al acoplarnos a determinado ritmo. Si nos introducimos en la literatura mesoamericana, el cuánto nos ayudará diciéndonos el número de textos que tenemos, separando las fuentes en directas e indirectas.

Para agotar este circuito, faltarían los pronombres interrogativos cúyo y cuál; el primero no será considerado aquí, pues significa de quién, combinación que abordaremos más adelante; el segundo tampoco debido a que cubre un área comprendida en buena parte por la pregunta qué.

El circuito de las combinaciones del quién podrá llamarse de los ámbitos, porque nos permite manejar los diferentes medios en los cuales se desenvuelve un autor. Traza una suerte de entorno humano que va dibujando ondas concéntricas cada vez más gran-

des en torno a la obra. Se emplean sólo seis de las combinaciones, porque el resto carece de interés medular. El según quién, una de las posibilidades que no se ha dejado rechazar por completo, podría señalar, dentro de un marco más amplio, las influencias pertenecientes al de quién, pero ya ese hecho de que dos taxemas compartan un territorio, resulta un poco inconsistente.

Al ámbito material lo señalan las influencias, detectables con el de quién, y los modelos, localizables mediante el a quién. Al escribir, un autor tiene ante sí un cúmulo de vivencias y una percepción de los grupos humanos y de los sujetos que hacen la historia; todo esto determina en cierto grado sus moldes literarios. También lleva en sí la huella de su contacto con la producción de otros autores, factor que hace posible observar en sus creaciones un terreno de influencias. La presencia que los individuos ejercen sobre los textos, a través del escritor, ha sido considerada en este ensayo como el ámbito de la obra.

De mayor amplitud goza el ámbito artístico, subdivisible en los grupos y los antagonistas; con quién y contra quién son las teclas mágicas que los despliegan. Aliados y enemigos libran y alcanzan, en medio de la literatura, una guerra y una paz que condicionan, dentro de ciertos límites, el prestigio de algunas realizaciones.

El circuito prescribe con el ámbito social, compuesto por quienes participan de la obra sin que sean, necesariamente, autores. El por quién desglosa el mundo de los promotores, y el para quién, el del público.

Dentro de las posibilidades que nos da este circuito, la primera demarcación le toca al a quién. Mediante él encontraría-

mos al sujeto real o a la clase de gente que sirvió de modelo para tal o cual ente ficticio, carácter, tipo, etcétera. Sabemos que los personajes de Juan Rulfo están inspirados en el campesino jalisciense. A veces los modelos surgen con extraordinaria precisión; así, en La sombra del Caudillo de Martín Luis Guzmán, Ignacio Aguirre es una mezcla de Adolfo de la Huerta y Francisco Serrano. Hilario Jiménez salió de ese tosco molde que es el Jefe Máximo de la Revolución: Plutarco Elías Calles; esto de las identificaciones se volvió una competencia desde la aparición misma de la novela; al respecto, uno de los mejores trabajos es "La sombra del Caudillo, roman à clef", publicado en 1952 por Luis Leal. Además, muchos de sus personajes están descritos implícitamente como gángsters. Sería interesante revisar cómo se cumplen en la novela los prototipos del hampa.

Los complementos de nombre se hacen transparentes utilizando el de quién. El precursor, el maestro, quien ejerce influencia, son algunas manifestaciones de este taxema imaginario. Cuando es preciso determinar la aportación de un autor, hay que distinguir los elementos aprendidos, aceptados o ya vistos en otros. No hace mucho, la influencia todavía era el metal que como gambusinos buscaban los críticos en las minas del arte. Se llegó a extremos insólitos; después de un juicio de ésos, resultaba que el pobre Durero era un archiplagiario incapaz de pintar algo propio. A pesar de los errores, la influencia no es un fenómeno desdeñable. El de quién podrá ayudarnos a establecer las escuelas artísticas y del pensamiento. Paradójicamente, nuestras nociones sobre la influencia son demasiado vagas; no se ha dado una obra de verdadera trascendencia, que lleve a

la lengua de todos los días los conceptos capaces de permitirnos diferenciar un plagio, un préstamo y todas sus variantes con la misma exactitud con que se distinguen los géneros. En el otro polo se concentran las operaciones del influido. No es lo mismo recoger una idea, un procedimiento o una escena para insertarla en una teoría, en un sistema técnico superior, en una cosmovisión poética, que vivir del talento y el tesón ajenos. De haber un influjo excesivo, hay que indagar si estamos ante una crisis, una etapa de aprendizaje o un periodo de esterilidad.

El complemento circunstancial de compañía se devela mediante el con quién. Algunos individuos comparten la creación de la obra. Pueden llamarse colaboradores, contertulios, correctores, coautores, condiscípulos, etcétera. En Inglaterra ciertas personalidades políticas, del espectáculo y de medios públicos suelen contratar escritores para que redacten sus ideas o sus experiencias sin que estos últimos reciban crédito ninguno. A eso se le llama ghost writer. Miguel de Cervantes lo fue, y calificaba de plumíferos a quienes le habían solicitado el trabajo. Si nos detenemos en los sistemas de coautoría, podemos abordar infinidad de problemas inéditos; estamos acostumbrados a leer dentro de cauces instituidos. En ocasiones se comenta favorablemente una obra por el simple hecho de haberse publicado en una editorial de prestigio. Además, no pocos autores han adquirido sus "estilos" al pasar por la corrección de gente con mucha experiencia. En el Fondo de Cultura Económica, Alí Chumacero es responsable de que nuestras letras no luzcan tan desaliñadas. Más seria resulta la incursión de Alfonso Reyes en algunos poemas de Guadalupe Amor. Legítimo creemos el acuerdo entre Lennon

y McCartney para hacer sus canciones, o entre Pauwels y Bergier para tramar secuencias novelísticas.

En un plano más amplio, el con quién tendría que ocuparse de los nexos políticos y artísticos entre el escritor y el grupo. Mariano Silva y Aceves y Mauricio Magdaleno pertenecen a la generación de los nacidos entre 1880 y 1909 (esa que vivió la Revolución), pero no militaban en el mismo grupo. Uno anduvo entre los ateneístas, y el otro con la segunda oleada de escritores que apoyaron el proyecto nacional puesto en marcha a partir de 1910.

El contra quién atraviesa el asunto de las polémicas; los pleitos, las guerras culturales. Respecto al tema conviene consultar Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica; ahí debaten José Joaquín Fernández de Lizardi y José María Lacunza; don José María Eguiara y Eguren y Fernando Martí... Al final, su autor, Luis Mario Schneider, distribuye en dos grupos a los antagonistas:

> Están por un lado los defensores de un idioma determinado por el lenguaje nacional, los sostenedores de la libertad respecto a todo canon preceptivista, los lamentadores por carencia de crítica rigurosa, por la falta de posibilidades editoriales, por la poca respuesta del medio, los que demuestran un anhelo por inscribir la estética nacionalista en el contexto universal...
>
> Por el otro están los academistas, los puristas idiomáticos que consideran la literatura como producto de una élite; los citadores de la antigüedad clásica; los subestimadores de la simbiosis cultura-pueblo; los que no viven solos porque se sienten acompañados de una herencia que les resguarda de prejuicios inviolables.[19]

Las polémicas despiertan agitación en vastos sectores intelectuales. De esta lucha depende muchas veces el que un grupo

19. pp. 192 y 193.

de escritores tenga dónde publicar, gane becas y distinciones, etcétera. En un plano más amplio, se involucra toda la sociedad. En los momentos de conflicto internacional, el contra quién actúa de manera casi fatal. La posición del escritor alemán Hermman Hesse durante las dos guerras mundiales, manifestada a través de libros y artículos periodísticos, fue decisiva para que en 1946 se le diese el premio Nobel de literatura. El contra quién, a veces llega a condicionar todo un discurso. En la sátira y en el ensayo político, el contra quién puede tener una importancia desmesurada.

El para quién, que también corresponde al objeto indirecto, señala al receptor de la obra: lector, público, destinatario. Este elemento ha sido revalorado por Umberto Eco. Dentro del circuito social de la obra, el lector es indispensable. Todo discurso dice "tú", porque expresa o sugiere a quién va dirigido el mensaje. El para quién se hace visible en esa persona que ha sido señalada por la dedicatoria. La novela, el drama, el poema, se completan en el lector; con él alcanzan su finalidad; por eso cuando el arte carece de espectador, no se ha consumado, y podemos decir que, socialmente, no existe. Es como si se lanzara una piedra al aire y ésta jamás cayese.

Cada lector encarna una serie de posibilidades única; por eso participa en la creación del texto. El azar, la subconciencia, la inconciencia, el significado de un hecho dentro de los perímetros locales y temporales, preñan a la obra de frutos que no siempre son adivinados por el autor. El reverso de la moneda son los efectos preconcebidos que nadie encuentra.

No obstante lo anterior, hay gente para la cual el concepto de lector, maldito lo que funciona, porque son muy exigentes, o aspiran a que los consuma un público equipado con radar y fotocelda, o escriben para sí mismos al punto de sólo descifrarse mediante su propia experiencia. En esas condiciones el lector ha de acoplarse a la obra. Como el mensaje no desciende hasta uno y elude a toda costa el hacer apelaciones, la decodificación se vive a la inversa; el destinatario habrá de esforzarse por penetrar en ese mundo, ascendiendo hasta convertirse en el para quién preciso, adecuándose en lugar de que la obra se empequeñezca.

El por quién, en morfosintaxis, es el accesit hacia el complemento agente, característico de la voz pasiva. Aquí, mediante la proyección del lenguaje sobre la realidad, caen el editor, el mecenas, el padrino, el publicista, el empresario, el promotor, el animador cultural; todos aquellos que contribuyen a encargar o encomiendan al creador equis tarea.

En la literatura hispanoamericana los más relevantes son el editor periodístico y el padrino político. El criterio del editor, que tiene sus vicarios en los jefes de redacción y en los directores de secciones y suplementos, llega a concentrar un poder inusitado porque a menudo quien promueve es socio o funcionario de la empresa, con lo que entran en juego fuerzas mercantiles y sociales. Esto ocasiona la proliferación de obras como servicio a causas políticas, pedagógicas, etcétera; además facilita la influencia del editor, quien cambia títulos de ensayos, introduce subtítulos en cuentos, y dota con estructura externa ciertos artículos, abriendo acápites o incisos. Además

el editor suele escribir. Hay quienes reconstruyen textos. Tampoco es raro que quien funja como promotor sea el Estado. En Hispanoamérica existe una literatura oficial que instrumenta el discurso del gobierno. Cada mandatario selecciona un grupo de intelectuales y los apoya a cambio de un discurso, si no favorable, sí condicionado.

El editor de libros le confiere un perfil a su catálogo. Las casas editoriales desvían levemente el curso de la literatura. Por falta de productores, Jorge Ibargüengoitia abandonó la dramaturgia; se quejaba de tener ocho piezas sin estrenar. La figura del emprendedor cultural todavía no emerge en nuestro país; nadie estudia para serlo. De hecho, es una de las tareas colaterales que le permiten subsistir a un autor. El por quién puede suministrarnos además el aparato necesario en el estudio de la política intelectual, a partir de quienes la gestan.

Otro circuito es el de las áreas objetivas, al que asimismo podemos denominar eje combinatorio del qué; consiste en el cúmulo de preguntas inherentes a los problemas objetivos y fácticos de la obra. En él vemos cortes cada vez menos reducidos de asuntos formales, que se impregnan de significación a medida que los motivos se van convirtiendo en móviles. En él, hemos omitido preguntas como el según qué, encargado de la cita, que caería en el de qué; pero la eliminación no obedece sólo a una búsqueda de la simetría, sino esencialmente a que la cita no arroja tanto espesor como los otros factores.

El área física la desempeñan las sustancias y los materiales; los primeros brotan de las semillas del a qué; los segundos surgen gracias al de qué. Con estas preguntas nos enfrentamos

a la parte más elemental del discurso, aquella que condiciona las características generales de las obras porque le sirve como soporte y base plástica.

El área operativa es producto de la complementación de dos taxemas imaginarios: los instrumentos y los obstáculos, que no se afianzan al plasma de los textos tanto como los anteriores; de hecho, parecería que jamás se mezclan y siempre están como suspendidos, funcionando, o promoviendo entuertos desde una dimensión en la que les es dado transformar sin ser transformados. Instrumentos y obstáculos no se causan mella notable sino al chocar entre sí.

Por qué y para qué, son las interrogantes que debemos hacernos para dibujar el área lógica, de cuyos extremos penden los frutos del árbol de Porfirio: los principios y los fines. Estas preguntas nos ayudan a dar con las fuerzas ideológicas que habitan la obra. El análisis de esta área nos dota de lo necesario para ensamblar al producto en su marco intelectual.

El qué sólo devela al predicado y, generalmente, se confunde con el a qué, útil para discernir el objeto directo. "Jorge pateó a la pelota", decimos. "¿A qué pateó?" "A la pelota"; pero solemos omitir esa a, confiándola a la estructura profunda. El a qué nos da la sustancia sobre la cual se opera, no la materia física, sino la histórica, emotiva o imaginaria. El a qué no se ocupa de la parte dinámica, sino de aquella sobre la cual recae la actividad del artista. Un narrador escribe, pero siempre lo hace sobre algo. El tema, pregonábamos en otra oportunidad, escapa del ámbito interno de la obra y se planta en la realidad. Escribir sobre el narcotráfico, el bracerismo, la soledad, la

placidez, el deterioro de las relaciones personales, es transformar esas sustancias con todo el poder del que dispone el autor como artista.

Las temáticas fluctúan, y aunque no condicionan la calidad de la obra, inciden en su significado. Después de leer Los de abajo de Mariano Azuela nuestra imagen de la Revolución Mexicana no puede ser la misma; esa obra es inconcebible sin el tema que toca. Las sustancias poéticas pueden ayudarnos a fijar los rumbos de toda una literatura. Los modernistas carecieron de la formación filosófica necesaria para desarrollar temas metafísicos, por los cuales sentían una irresistible atracción. Así que Hispanoamérica tuvo que aguardar el advenimiento de los vanguardistas de la siguiente generación, quienes trataron a profundidad con la muerte, el tiempo, Dios, etcétera.

El de qué no se atiene a una materia que se localice más allá de la obra. Si el tema casi viene siendo un contenido, la materia es el continente elemental: fonemas, morfemas, figuras; o es aquello de lo que está hecho ese continente, la materia prima, la carne constitutiva de las letras: el sonido ante todo. Una silla es un artefacto específico, pero su material puede ser la madera, la piedra o el metal.

El estudio de materiales directos es riquísimo en la plástica; pero una sonata o una égloga de Garcilaso son "materia" fugitiva, y aquí debemos usar nuestro taxema imaginario en sentido metafórico, porque las artes auditivas no son materiales, sino energéticas. Un concierto es energía; su de qué no se puede tener entre los dedos, pues carece de naturaleza táctil; se

desenvuelve en el tiempo, no en el espacio; va difuminándose a medida que se realiza.

En literatura hay además otros materiales que, sin llegar a ser instrumentos, pueden contribuir a crearlos. Es una zona difícil porque se trabaja con factores que no suelen darse puros. Sin embargo, es preciso hablar del material de los sueños; la imaginación, la ensoñación... Las emociones y las alucinaciones, que no llegan a ser tema ni tampoco instrumento, fungen como materia prima de caracteres, acontecimientos, etcétera. La historia incide sobre las artes y acarrea que muden sus materiales. Uno de los virajes más significativos en literatura es el paso de la forma oral a la escrita.

El con qué, puerta hacia el complemento circunstancial de instrumento, nos lleva al dominio de los recursos; para estudiarlos disponemos de la técnica. Las herramientas del escritor que compendian la lengua y la literatura van desde los fonemas y los morfemas hasta los más sofisticados géneros, pasando por las figuras y los medios de expresión.

Estas páginas son un breve examen del con qué. Sería agradable discurrir hasta los últimos rincones de este taxema imaginario; perpetrar un amplio catálogo de instrumentos, desde una vocal hasta una epopeya; cernirlo sobre una literatura específica. No está lejano el día en que cabalmente discriminemos el equipaje instrumental del neoclasicismo y el del romanticismo. Será factible postular que equis movimiento introdujo o rechazó el uso de tal o cual nexo en su expresión. Actualmente nos es dable deducirlo. Sabemos que el movimiento barroco buscó figuras en las que se fusionasen los contrarios, como la paradoja, el

oxímoron, la dilogía y la ironía; pero pronto, quizá valiéndonos de sistemas inteligentes electrónicos, sin incurrir en investigaciones monstruosas que nos orillen a malgastar nuestras vidas, corroboraremos inductivamente tales asertos. O se desecharán. También vamos a descubrir el ritmo de las obras y de las corrientes capitales:

> Toda obra lleva implícita una visión peculiar e intransferible del mundo, una atención especial para ciertos aspectos y unos modos especiales de enfoque y de traducción conceptual de esos aspectos seleccionados. Ahora bien, cada una de estas visiones del mundo lleva implicada también su propia fisiología respiratoria y su propia organización interna... La preocupación de Marcel Proust por la captura, por la eternización del tiempo puro, se traduce con invencible maestría en sus frases movidas por esa ansia que se alarga, traza cálidos golfos, sigue largas sinuosidades de médanos y se enriquece apasionadamente de todos los guijarros que en su camino encuentra.[20]

El contra qué toma la guerra literaria en su modalidad objetiva. Considera el reverso de los instrumentos, aquello que se erige en obstáculo. Las aristas de la lengua son presumiblemente su más simple manifestación. Por ejemplo, la prosa española tropieza con las terminaciones de los verbos en pretérito y en copretérito, lo que engendra infinidad de rimas en aba, ía, é y ó. A muchos autores no les incomoda. Gabriel García Márquez a veces las deja ir. José Revueltas, que cultivó una prosa intensa, casi verborreica, hizo hasta malabares fónicos con tal de eludir las sinuosidades de la conjugación.

Cuando redactamos, el hecho de adoptar un tema, nos obliga a repetir excesivamente las dicciones más habituales en esa zona. Para evitarlo se puede recurrir a la sinonimia o acrecer

20. José Luis Martínez, La técnica en literatura, pp. 27 y 28.

la puntualidad terminológica. El uso de conceptos afines y la búsqueda de la precisión en el uso de las palabras son artificios bastante conocidos; la repetición del léxico también; pero estos mecanismos siempre han sido estudiados como instrumentos, nunca como barreras. No hay disciplinas que nos coloquen frente a esta oscura región. No existe nada que haga las veces de la patología. Estos problemas no son un mal ni una enfermedad, pero sí requieren una perspectiva diferente. Además, no sabemos qué sorpresas asomarán cuando incursionemos en este taxema imaginario con mayor ímpetu.

El para qué, tecla cuya pulsación nos da el circunstancial de finalidad, nos allega justamente el fin. Exponíamos que el para quién completa la obra artística en el lector. El para qué la cierra en un objetivo, le da significación, la hace lógica dentro de cierta estructura. Hay textos que atesoran su para qué en sí mismos, como los pertenecientes al arte puro; mas existen otros con una finalidad trascendente, y son aquellos que se constituyen en creación aplicada:

> Todos admiten que la literatura es un ejercicio mental que se reduce a: a) una manera de expresar; b) asuntos de cierta índole. Sin cierta expresión no hay literatura, sino materiales para la literatura. Sin cierta índole de asuntos no hay literatura en pureza, sino literatura aplicada a asuntos ajenos, literatura como servicio o ancilar. En el primer caso -drama, novela o poema-, la expresión agota en sí misma su objeto. En el segundo -historia con aderezo retórico, ciencia en forma amena, filosofía en bombonera, sermón u homilía religiosa- la expresión literaria sirve de vehículo a un contenido y a un fin no literarios.[21]

El para qué debe responder cuáles son los motivos, los fines, las causas ideológicas y artísticas perseguidas a lo

21. Alfonso Reyes, El deslinde y Apuntes para la teoría literaria. Obras completas, T. XV, p. 40.

largo de las diversas épocas. Si lo aplicamos a la obra de un autor, obtendremos el corpus artístico que le da homogeneidad a su estilo, a su concepción. Cuando la obra encuentra su para qué en sí misma, sobreviene un desdoblamiento en el que primero ella es un objeto, después un medio, y por último el fruto obtenido; hay una enorme cantidad de creaciones comentadas por sí mismas, lo cual origina una multiplicidad de planos. Todo el arte es autorreferencial, y con mayor o menor brío se recoge en cada movimiento "esteticista". El para qué suele exceder al objeto artístico, vinculándolo al arte aplicado. Las concepciones sociológicas de amplio espectro han asimilado este propósito interior que defiende el arte puro y han descubierto fines externos en la producción que parecía dedicada sólo a sí misma. El para qué de la literatura es la finalidad global de sus discursos. La literatura tiende a determinados objetivos históricos y artísticos bastante nítidos dentro de un enfoque vasto.

El porqué, circunstancial de causa, se ubica en el otro extremo. Con él miramos lo que hay detrás: las causas; no nos informa hacia dónde va la literatura, sino por qué llegó ahí, o por qué no ha llegado a determinado punto. Nos explicaría los orígenes, el proceso histórico a que está sujeto el arte; tendrá que ir encadenando diferentes contextos, actitudes, obras, inspeccionar cómo han ido concatenándose. El porqué nos sirve para desmontar la máquina de la literatura. Podemos echar una ojeada rápida a la iberoamericana y ver que surge de la combinación de las tradiciones prehispánicas y las peninsulares. Actualmente seguimos teniendo literatura oral en náhuatl, mixe, ñhähñú (otomí) y otras lenguas; después del influjo ibérico,

la huella francesa, que comienza en el siglo XVIII con el ascenso al trono de España de la Casa de Borbón, logra predominar durante todo nuestro siglo XIX sin que a la fecha se haya extinguido. Guillermo Cabrera Infante anotaba que Alejo Carpentier era nuestro último novelista francés. Este respondía que Cabrera Infante ha sido el primero en usar la lengua inglesa para escribir. En el siglo XX la literatura iberoamericana tiene influencias diversas; de Inglaterra, Estados Unidos, la URSS. Sin embargo, la vecindad ha hecho que nuestras causas se normen siguiendo patrones estadunidenses. Por ejemplo, Gustavo Sáinz marcha tras la escuela de Sallinger; y el antintelectualismo de hoy es en buena medida una mercancía proveniente de Estados Unidos.

El porqué, en singular, explica los objetivos de una obra; pero antes que justificarla le da una razón de ser, la inserta en un proceso en el que hace falta, en el que dota de coherencia a las piezas que hay delante y detrás de ella en el tiempo. "Tuércele el cuello al cisne" de Enrique González Martínez no acaba con el modernismo, por el contrario, lo autentifica:

> González Martínez asume la originalidad mexicana del modernismo, esto es, lo convierte en una conciencia y lo enlaza a una tradición. Así, no es su negador, sino el único poeta realmente modernista que tuvo México...[22]

Desentrañemos esto por la vía rápida. El modernismo es la consumación del movimiento romántico hispanoamericano. Albert Béguin había vislumbrado el rasgo más sobresaliente del romanticismo europeo, al titular a uno de sus libros El alma romántica y el sueño. El modernismo que inauguró González Martínez es

22. Octavio Paz, Las peras del olmo, p. 24.

la síntesis de todas las corrientes nocturnas inclinadas a la ensoñación. Su mérito está en haber aniquilado los símbolos blancos, diurnos, que negaban -en ese momento- autenticidad a la poesía por lo que tienen de superficiales:

> Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
> que da su nota blanca al azul de la fuente;
> él pasea su gracia no más, pero no siente
> el alma de las cosas ni la voz del paisaje.[23]

Así, González Martínez cumple su misión como poeta, eslabonándose en la literatura de manera insustituible, constituyéndose en un porqué.

23. Francisco Montes de Oca, Ocho siglos de poesía en lengua española, p. 375.

II. En busca de las categorías

> Acabo siempre aludiendo al centro sin la menor garantía de saber lo que digo, cedo a la trampa fácil de la geometría con que pretende ordenarse nuestra vida de occidentales: Eje, centro, razón de ser, Omphalos, nombres de la nostalgia indoeuropea. Incluso esta existencia que a veces procuro describir, este París donde me muevo como una hoja seca, no serían visibles si detrás no latiera la ansiedad axial, el reencuentro con el fuste.
>
> Julio Cortázar

a) Un juego de oposiciones en la pintura

Aunque Heinrich Wölfflin veía en el barroco no una decadencia ni una superación del clásico, sino un estilo diferente, sus propuestas teóricas estaban muy influidas por el darwinismo; cada pintura seguía siendo observada como una criatura. Si bien Wölfflin no proyecta en sus elucubraciones el desove de la tortuga ni la muerte del tigre, sí apunta algo que evoca el lento cambio de los seres vivos:

> La evolución de lo lineal a lo pictórico significa el avance desde la comprensión táctil de las cosas que hay en el espacio, o una intuición que aprendió a confiar en la mera impresión de los ojos; o dicho con otras palabras: la renuncia a lo palpable en aras de la simple apariencia óptica.[24]

Dentro de la teoría del arte, pocas ideas han sido rechazadas con tanta vehemencia como las evolucionistas. En primer lugar, incomoda la posibilidad de que determinadas obras se sobreestimen por el simple hecho de haber sido creadas en épocas más recientes; En busca del tiempo perdido de Marcel Proust puede parecernos una pieza maestra, pero jamás será como un

24. Conceptos fundamentales en la historia del arte, p. 310.

lobo frente a un trilobite, si lo comparamos con el Rig Veda. Todo parangón se vuelve, en casos así, absurdo e inútil. El segundo problema es el modo de entender la transformación en el arte. Si se mira como un fenómeno paulatino, la creación, nacida para sorprender, divertir y hasta convulsionar (como habría dicho André Breton), se reduce a un mero trabajo de hormigas. Para nosotros el arte no es una cuenta de ahorros, o al menos no pasa de un estado a otro gracias al desplazamiento progresivo.

Wölfflin capta un cuadro rebosante de pintura blanca, el cual, a medida que pasa el tiempo, se vuelve gris, y disminuye su luz hasta tornarse negro. Su idea del universo artístico es a la concepción actual como Darwin a Cuvier (aunque el segundo sea anterior al primero); de la ruptura al devenir hay un trecho tan grande como el que existe entre los cataclismos y la evolución; o quizá debiéramos decir, para afinar la analogía, que el concepto actual del cambio artístico señala una especie de mutación en las obras, una alteración brusca y discontinua tan acentuada que hace pensar en la oposición dialéctica.

La actitud de Wölfflin es contemplativa: él mira pasar los trazos como si fueran nubes. La gran ventaja de su sistema es que no privilegia a ninguno de los movimientos que estudia. Goethe había llegado a la conclusión de que el romanticismo es enfermizo; al comparar ese movimiento con el neoclásico sólo había advertido los rasgos declinantes, y no los ascendentes.

Wölfflin condensa el tránsito de un arte a otro en cinco oposiciones; todas ellas formales; o entiende al estilo como una sección de la técnica o confunde ambos conceptos. Tal vez

la mejor prueba de que su modelo registra la gravitación de los instrumentos, sea la vastedad del mismo, ya que éste sirve para analizar casi cualquier pintura o dibujo. Mediante sus parámetros, toda la historia del arte puede resumirse en una permanente oscilación entre lo clásico y lo barroco. Sin embargo, suscita un leve desasosiego el hecho de subordinar el realismo al primero, y el romanticismo al segundo.

Las generalizaciones de Wölfflin logran sus mejores momentos cuando rasguean la cuerda del tiempo:

> Por mayor simplicidad hemos de tomarnos la libertad de hablar de los siglos XVI y XVII como si fuesen unidades de estilo, a pesar de que estas medidas temporales no significan producción homogénea y de que los rasgos fisonómicos del seiscientos comienzan ya a dibujarse antes del año 1600, así como por el otro extremo condicionan la fisonomía del XVIII.[25]

No es éste un trabajo sobre el estilo, pero consideramos casi una obligación ética, resaltar que ahí tenemos una prodigiosa síntesis de la Edad Moderna: el siglo XVI, clásico, luminoso, rebasa al "oscurantismo" medieval; el XVII funciona como una antítesis o una oposición reparadora; es oscuro, ingenioso, dinámico; del XVIII no habla, pero sabemos muy bien que es el de las luces y la vuelta a lo clásico.

Para que los esfuerzos de Wölfflin no hubiesen derivado tan violentamente hacia el marco del con qué, debió haber sido menos inductivo. Sus pesquisas, una vez situadas en el nivel adecuado de generalidad, requerían descender hacia los matices, buscando lo irrepetible en los estilos que escogió para su estudio.

Empero, sus esquemas son de una penetración excepcional; el físico mexicano Marcos Moshinsky ha recuperado la idea de

25. Op. cit., p. 18.

las simetrías ocultas; si tenemos el proyecto de un cuadro, nos percatamos de cómo usa el artista los patrones de composición; pero si la obra ya está realizada, hace falta una enorme agudeza perceptiva para reconocer esos patrones; la naturaleza esconde un plan latente, salvo que en ese caso es imposible conseguir el proyecto; Wölfflin nos ofrece sus hallazgos como si hubiera hecho los miles de bosquejos que dotan al clásico y al barroco de sendas simetrías (y asimetrías) subyacentes.

En Conceptos fundamentales en la historia del arte, se trabaja con un sistema de oposiciones y paralelismos. La distinción entre los estilos manejados, se basa en una contraposición de recursos que no se dan al interior de cada uno, sino de todo el arte, Wölfflin no convierte a la oposición en la base de la dinámica formal, pero es indudable que su bosquejo brega entre conceptos polares, a pesar de que hable de un cambio gradual en los procedimientos.

Los rasgos clásicos son lo lineal, lo superficial, la forma cerrada, lo múltiple y la claridad absoluta, dentro de otro esquema, los inherentes al día; los barrocos, lo pictórico, lo profundo, la forma abierta, lo unitario y la claridad relativa, los de carácter nocturno. Wölfflin enfrenta estas características una a una. He aquí el primer par:

> La evolución de lo lineal a lo pictórico, es decir, el desarrollo de la línea como cauce de la visión, y la paulatina desestima de la línea. Dicho en términos generales: la aprehensión de los cuerpos según el carácter táctil -en contornos y superficies-, por un lado, y del otro una interpretación capaz de entregarse a la mera apariencia óptica y de renunciar al dibujo "palpable". En la primera, el centro carga sobre el límite del objeto; en la segunda, el fenómeno se desborda en el campo de lo ilimitado. La visión plástica,

> perfilista, aísla las cosas; en cambio la retina pictórica maniobra su conjunción.[26]

Wölfflin entiende a la línea como contorno, en ningún momento ve en ella un recurso independiente de la figura. Aclarado esto, pasemos a la exégesis. De día contemplamos un mundo que se organiza linealmente, un sitio soleado es similar a un dibujo minucioso. Si a las doce del día nos asomamos a la ventana, lo más seguro es que encontremos un paisaje estrictamente delimitado; se distinguirán la textura de la corteza, las ramas y las hojas de los árboles; los edificios parecerán una maqueta. Quienes sufren miopía pueden entender perfectamente el carácter de la línea, porque cuando se ponen los lentes los objetos recuperan sus fronteras; así es la campiña de las obras clásicas; pero si uno abandona sus gafas, las letras salen del perímetro que las encierra y se invaden originando una ilusoria mancha gris.

La linealidad en la Escuela de Atenas de Rafael Sanzio es magistral; este fresco se encuentra en la Estancia de la Segnatura en el Vaticano. También es sublime el manejo de la línea en la Entrega de las llaves a San Pedro, realización de Pietro Vannucci, el Perugino; hay ahí un especial esmero en los pliegues que se forman en las túnicas y los mantos de Cristo y los apóstoles.

Lo lineal es a lo pictórico como el dibujo a la pintura. El dibujo nace de la definición; puede llevar sombra o color, pero el trazo le da su esencia. En cambio, cuando el color es la materia primordial, nos hallamos ante la pintura desnuda;

26. Ibid., pp. 14 y 15.

con ella no es indispensable delinear, sino poner plastas. El artista clásico suele construir el esbozo lineal para después colorearlo; pero en las obras de lo pictórico los procedimientos marchan las más de las veces en sentido inverso, ya que las plastas fungen como soportes, y la línea nace entonces de la divergencia cromática.

En pocos autores como en Rembrandt, pululan los paradigmas de lo pictórico: El apóstol San Pablo, San Anastasio leyendo, La cena de Emaús, La conspiración de los bátavos...

Lo lineal está enlazado consustancialmente a la integración geométrica; en literatura obtenemos el aislamiento de cada componente lingüístico y literario, mediante, por ejemplo, una puntuación rigurosa; las estrategias de lo clásico nos conducen a una retórica de lo invisible, en la que aparentemente no hay sentidos figurados y en la que se manejan los resortes escondidos con tal sabiduría que no hay indicio de su huella; se trata de un arte provisto de sinécdoques, metonimias y figuras diluidas en las que el linaje literario se calla; se evita lo dulce y se le destina un lugar a cada ente.

En la Egloga Primera de Garcilaso, a pesar del tema melancólico y el amplio expediente fáctico, hay mucho dibujo en la naturaleza y en la demarcación de la circunstancia:

> Con mi llorar las piedras enternecen
> su natural dureza y la quebrantan,
> los árboles parece que se inclinan;
> las aves que me escuchan, cuando cantan,
> con diferente voz se condolecen,
> y mi morir cantando me adivinan.
> Las fieras que reclinan
> su cuerpo fatigado,
> dejan el sosegado
> sueño por escuchar mi llanto triste.[27]

27. Poesías completas, p. 28.

Lo pictórico se incardina en las letras a través de fuertes sacudidas al sistema lineal; como hay mayor influencia del eje vertical, se rompe la consecusión escrupulosa, y los elementos que conforman el sintagma verbal empiezan a combinarse, adquiriendo una puntuación relajada; en el nivel narrativo, las historias distorsionan su cronología, y llegan a adoptar varios narradores; en el nivel poético las emociones se complejizan; las percepciones se amalgaman, originando metáforas sinestésicas. Pocos poemas vienen tan a cuento como el "Soneto amoroso definiendo el amor" de don Francisco de Quevedo, el Rembrandt de la pluma.

> Es hielo abrasador, es fuego helado,
> es herida que duele y no se siente,
> es un soñado bien, um mal presente,
> es un breve descanso muy cansado.
> Es un descuido que nos da cuidado,
> un cobarde, con nombre de valiente,
> un andar solitario entre la gente,
> un amar solamente ser amado.[28]

El segundo par de características se consagra a las dimensiones del plano y el cuerpo:

> La evolución de lo superficial a lo profundo. El arte clásico dispone en planos o capas las distintas partes que integran el conjunto formal, mientras que el barroco acentúa la relación sucesiva de fondo a prestancia o viceversa. El plano es el elemento propio de la línea; la yuxtaposición plana, la forma de mayor visualidad. Con la desvaloración del contorno viene la desvaloración del plano, y la vista organiza las cosas en el sentido de anteriores y posteriores.[29]

La primera pareja de conceptos enfrentaba lo unidimensional con lo bidimensional. La línea, al degenerarse, abre sus puntos y nos da sombras, o los agranda extraordinariamente produciendo franjas y plastas, que llegan a constituir una suerte de segunda dimensión. El siguiente par incide en otra bidimensionalidad,

28. Poesía amorosa, p. 62.
29. Ibid., p. 15.

la que gesta lo superficial, que antagoniza con lo profundo derivado de la yuxtaposición de planos, que es, en pintura, uno de los medios con los que se crea una ilusoria tercera dimensión. La profundidad es un camino distinto para acceder a la perspectiva. La perspectiva surgida de la línea, la encontrada por Giotto, es a menudo mecánica; la que diseñaron los seguidores del movimiento barroco depende mucho de la luz y la sombra; en el arte clásico la composición emana tan palmariamente de la línea, que es impracticable la perspectiva de sombras. En los cuadros dieciseisenos hay un paradójico efecto llano; las figuras, que se desenvuelven en ámbitos cuajados de vida, se deslizan sobre un lienzo impenetrable y rígido. Si esto lo aplicáramos más allá del perfil y fincásemos nuestra atención en el tema, nos daríamos cuenta de que éste también es superficial; se toca principalmente lo vivo, lo político, lo histórico, tópicos escasamente abstractos y difíciles de sujetar a esquemas canónicos. La superficialidad no opera por fuerza como una desventaja; casi siempre es la actitud que conviene ante realidades concretas. La técnica de lo clásico trafica con sustancias fácilmente inteligibles, pero cuyo manejo resulta desde un principio altamente comprometedor. En esas obras está lo que todos podemos entender, lo que a una comunidad le incumbe por igual.

En el barroco, al haber mayor cantidad de sombreados que de líneas, se engendra un cuadro con varios niveles. Al lado de una mancha, o detrás, aparece otra de mayor oscuridad, una que tiene el aire de los abismos. La imaginación colabora tenaz en completar los seres y los objetos que se desplazan en los planos hondos. Mientras el artista clásico pone todas las cartas sobre la mesa; el barroco juega siempre con más de una baraja.

El dominio de la superficialidad alcanza el virtuosismo en La Primavera de Botticelli; las flores de este cuadro han llamado la atención de los expertos en botánica; en general el arte clásico cumple muy bien con la parte de lenguaje predica-tivo que le corresponde, y esto se debe en buena medida a que se mantiene dentro de los contornos de la superficialidad.

España no cuenta con otro artífice de la profundidad como Diego Velázquez. Las Meninas, Venus del espejo, El Cristo del Sacramento, Cristo en la Cruz...

En literatura, lo superficial se patentiza en una exposición epidérmica de los motivos; hay significación inmediata y gran valor referencial en algunas modalidades del arte clásico y del realista; existe un obstinado apoyo en la acción, así como un escaso interés por emitir opiniones o analizar sentimientos; se prefiere que los hechos sean referidos en estilo directo; gracias a la búsqueda de la objetividad, en lugar de escribir que hacía frío, el relator se preocupa por ofrecer un ambiente que desate esa sensación en el lector.

La profundidad literaria se logra mediante la contigüidad de planos narrativos o la enunciación caótica de la historia; hay profundidad temática si se abordan cuestiones filosóficas, metafísicas, religiosas, etcétera. Lo profundo también deja su huella sobre la forma; un poema profundo suele portar un aparato sonoro agudo; las voces graves tejen una urdimbre fónica que no se acopla con las inspiraciones y expiraciones hondas. Los poemas de trémolos agudos dan la impresión de que describen una trayectoria larga; las obras profundas se construyen hacia dentro, escarban en su centro, hablan de sí mismas; esta interioridad las vuelve íntimas, por eso crean espacios furtivos; son como los pozos.

Cuando los textos se construyen hacia fuera actúan como "reflejo", y no como "creación"; su proceso mimético es mucho más intenso; hay una imitación de la naturaleza; así lo corroboramos en las crónicas del descubrimiento y la conquista hechas en el siglo XVI. La segunda carta de relación de Hernán Cortés abunda en descripciones -digámoslo a la española- de este jaez:

> Esta gran ciudad de Temixtitlan está fundada en esta laguna salada, y desde la tierra firme hasta el cuerpo de la dicha ciudad, por cualquiera parte que quisieran entrar a ella hay dos leguas. Tiene cuatro entradas, todas de calzada hecha a mano, tan ancha como dos lanzas jinetas. Es tan grande la ciudad como Sevilla y Córdoba. Son las calles de ella, digo las principales, muy anchas y muy derechas y algunas de éstas y todas las demás son la mitad de tierra y por la otra mitad es agua, por la cual andan en sus canoas, y todas las calles de trecho a trecho están abiertas por do atraviesa el agua de las unas a las otras, y en todas estas aberturas, que algunas son muy anchas, y muy grandes vigas, juntas y recias y bien labradas, y tales, que por muchas de ellas pueden pasar diez de a caballo juntos a la par.[30]

Aquí el texto se dilata y explota al igual que esas estrellas conocidas como supernovas. En cambio, las obras de lo profundo son estrellas que "implotan", estallan hacia su núcleo, dando lugar a un hoyo negro. La literatura barroca novohispana estuvo a la altura de los modelos peninsulares, por lo menos con Sor Juana Inés de la Cruz:

> así ella, sosegada, iba copiando
> las imágenes todas de las cosas,
> y el pincel invisible iba formando
> de mentales, sin luz, siempre vistosas
> colores, las figuras
> no sólo ya de todas las criaturas
> sublunares, mas aun también de aquéllas
> que intelectuales claras son estrellas,
> y en el modo posible
> que concebirse puede lo invisible,
> en sí mañosa las representaba
> y al Alma las mostraba.[31]

30. Hernán Cortés, Cartas de relación, p. 62.
31. Juana Inés de la Cruz (Sor), El Sueño, p. 20.

El Sueño, según José Gaos, es el poema filosófico capital de la literatura en lengua española. Su profundidad justifica la versión en prosa que hizo don Alfonso Méndez Plancarte.

La tercera pareja que nos ofrece Wölfflin se liga con la consistencia del mundo representado por las obras:

> La evolución de la forma cerrada a la forma abierta. Toda obra de arte ha de ser un conjunto cerrado, y ha de considerarse como un defecto el que no esté limitada en sí misma. Sólo que la interpretación de esta exigencia ha sido tan diferente en los siglos XVI y XVII, que frente a la forma suelta del barroco puede calificarse en términos generales la construcción clásica como arte de la forma cerrada.[32]

Hoy, tras estudios como Obra abierta de Umberto Eco, lo cerrado parece extraño. La verdad de las cosas es que si hacemos un poco de distancia entre nosotros y la época en la cual vivimos, reconoceremos que en ella campea la forma cerrada, como ya lo dijo Ortega y Gasset. Las obras clásicas tienden a agotarse, se cierran sobre sí mismas, no consideran al espectador; se dedican a un público fijo, que prefiere observar las cosas de frente; debido a esto los cuerpos siempre tienen un tamaño uniforme; las líneas predominantes son paralelas y, por lo general, cualquier quiebre o curva armonizan con otro quiebre y otra curva. El conjunto se mira contenido, no hay ademanes; es una realidad sin accidentes y con fuerza gravitacional. A veces, la pintura vuelve sobre sí a través del círculo. Los trazos que se disparan hacia el exterior regresan irremisiblemente. El régimen periódico y el cuidado de la proporción fabrican una solidez impecable. Es un mundo sereno, aun en medio de la lucha, medido, dominado por el metron, apoyado firmemente sobre la tierra. El Discóbolo de Mirón, a pesar de su ímpetu, no cae

ni vacila, pues se encuentra admirablemente arraigado en el mármol y en ciertos valores. La preconcepción exprime a la materia. El artista sólo nos entrega productos enteros.

La forma abierta se configura a partir de ángulos agudos y oblicuos, de líneas que rompen la simetría con el marco; el motivo se sale, se esparce, rompe propositivamente con sus lindes. Esto desata el movimiento y sitúa al creador y al espectador en una atmósfera activa y concreta; los puntos de vista elegidos se inclinan hacia lo excéntrico; desaparece el modelo que posa; se destruye el grupo jerárquico y todo vaga en torno a un foco que jamás es el centro ni tampoco los puntos diametrales; los objetos más próximos son mayores; la escena pierde su función de promedio y se viste de notas raras, únicas, anormales, extraordinarias; la divergencia espacial entre los objetos crece; el espíritu de las cosas y los seres es capturado en medio de su elusión. Todo esto abre intersticios para la subjetividad. A cada paso lo poroso de la textura revela la presencia del vacío; la superficie vibra para dar cabida a una oquedad. Brilla la forma abierta en el arte medieval; pese al hieratismo de la figura humana en la plástica. Las catedrales góticas representan un reto gravitacional. La superposición de columnas y arcos son el antecedente puntual de las plétoras ornamentales del barroco. Las líneas oblicuas de los arcos y de los remates en los campanarios así como las almenas en forma de pináculos señalan el cielo como destino ulterior de la vida humana; este concepto es tal vez el lugar común más frecuentado cuando de arquitectura se habla. Pese a ello no se había anudado este concepto con el de forma abierta. La concepción medieval alcanza

su punto culminante con el apogeo del gótico, dado entre los siglos XIII y XIV. Nunca como entonces se expresó la incompletez del hombre, su necesidad de integrarse en lo espiritual.

En la creación literaria, la determinación perfecta de los ciclos delineada por los factores, la exhaustividad y la ausencia de cabos sueltos, presiden la forma cerrada. Aunque no se entregue a la explicación agotadora, el texto se cierra sobre sí mismo y genera implícitamente su exégesis, sin dar pie a problemas interpretativos. El espectador se convierte en un elemento previsible.

Poéticamente, la forma cerrada carece de alardes; es expansiva, pero su peso referencial la libra, casi siempre, de la reiteración y lo baladí. El distanciamiento en las obras teatrales de Bertolt Brecht, persigue ante todo bloquear la celdilla emocional por la que el público pueda verse llevado hacia una actitud política subjetiva. Así, en Edipo Rey, el actor se quita la máscara en el clímax y vierte una explicación que evita la catarsis, entonces la tragedia deja de funcionar como género que lamenta la desaparición de una etapa anterior.

La forma abierta aflora cuando se pierden los confines, al desvanecerse la diversidad en el interior de la obra; los elementos se confunden, y la indistinción hace que el espectador viaje dentro del poema, la novela, el ensayo, sintiéndose asimilado.

La ambigüedad y la apertura de la obra coinciden. Las obras abiertas rechazan por lo general la enunciación de propuestas; prefieren ubicarse en el señalamiento de posibilidades, aportando un modelo para armar, y no una pieza acabada. El riesgo de la

forma abierta es la dispersión expresiva que no llega a ningún punto y nos deja al final tan vacíos como antes de tomar el aperitivo. El deseo de sugerir demasiado suele devenir en insignificancia.

Niebla de Miguel de Unamuno es una de las más altas muestras que puede ofrecernos la novela española de forma abierta. Desde el prólogo, tramado por Víctor Goti, uno de los personajes, estamos adentro, pues esa atmósfera indefinida que nos da la niebla ha hecho que las criaturas ficticias puedan estar afuera.

En el cuarto sitio, Wölfflin ha dejado:

> La evolución de lo múltiple a lo unitario. En el sistema del ensamble clásico cada componente defiende su autonomía a pesar de lo trabado del conjunto. No es la autonomía sin ducción del arte primitivo: lo particular está supeditado al conjunto sin perder por ello su ser propio. Para el observador presupone ello una articulación, un proceso de miembro a miembro, lo cual es algo muy diferente a la concepción como conjunto que emplea y exige el siglo XVII. En ambos estilos se busca la unidad... sólo que en un caso se alcanza la unidad mediante armonía de partes autónomas o libres, y en el otro mediante la concentración de partes en un motivo, o mediante la subordinación de los elementos bajo la hegemonía absoluta de uno.[33]

Heinrich Wölfflin, al igual que la gran mayoría de los teóricos de la cultura, repudia ser tajante, y sólo asienta que el mundo fijado por lo clásico nos parece múltiple cuando lo comparamos con la unidad que manifiesta el barroco.

Al predominar la categoría sintagmática, nos movemos en la unidad, y los elementos que se presentan dentro de ella, provocan que surja a cada paso lo diverso; las fuerzas en tensión buscan complementarse; las obras clásicas carecen de foco, porque su peso se reparte de manera equitativa, debido a eso siempre

33. Ibid., p. 16.

queda la sensación de que una pintura renacentista contiene bastantes detalles; podemos aislar partes de la pieza y creer que son obras independientes. Un fresco de los muralistas mexicanos acepta sin dificultad el corte, y en el noventa por ciento de los casos es preciso advertir que se trata de un fragmento, porque en una reproducción puede parecer que estamos ante una obra entera, y es que los factores se unen mediante la coordinación. La multiplicidad es consustancial a las tendencias del arte clásico.

El barroco busca lo unitario en el seno de la diversidad recibida. El tema casi siempre es explícito; la luz sólo cae donde le interesa al artista. La escultura emplea lo unitario mediante la reducción o el agrandamiento de algunos rasgos. El motivo situado bajo el foco funciona como principal; toda la circunstancia se divide en componentes subordinados, por eso resulta aventurado recortarlos; alguien que en medio de la penumbra mira con azoro, no puede parecer sino un detalle perteneciente a una obra mayor. Los dibujos de Zalce, Vlady, Cuevas y algunos otros artistas plásticos posteriores a la llamada Escuela Mexicana de Pintura, han creado una obra en la que se percibe cierto influjo surrealista, la restauración de la unidad a través del impulso creador.

Lo clásico cifra su unidad en todo el cuadro, y las partes que rodean al motivo principal van definiendo lo múltiple, aunque se introduzcan en segundos o terceros planos. La multiplicidad mana del equilibrio entre todos los puntos de la obra.

La variedad de personajes y situaciones hace efectiva la presencia de lo múltiple en las composiciones de corte clásico;

la producción folclorista de principios de siglo dispone de obras muy pobladas de caracteres. ¿Por quién doblan las campanas? de Ernest Hemingway y Manhattan Transfer de John Dos Passos, participan de ese flujo en el que la narrativa intenta la pintura social; a pesar del contacto con el surrealismo que tuvo la generación perdida, su simpatía por lo popular es evidente. Lo múltiple también se aprecia en la variedad temática y en el paso a través de diferentes geografías. El escritor que mayor atención ha puesto en este recurso ha sido Honoré de Balzac. Esta característica ha hecho que el realismo pueda ser tardo y prolijo, pleno de información pasajera.

En lo unitario el énfasis sobre un punto supedita a los otros; al organizarse jerárquicamente, nos hallamos frente a una estructura que tiende a lo vertical, orden marcado por la preponderancia de lo singular. Los textos unitarios se apoyan en las vivencias de una sola persona; la lírica es más abundante en los periodos de ascendencia barroca. Cuando se lamenta la pobreza creativa del siglo XVIII, se recuerda el impar universo diseñado por el genio y el ingenio poético diecisieteno. La experiencia individual, la de lo no vivido aunque imaginado, se cristaliza practicando firmes cortes sobre la realidad; atomizándola, empequeñeciéndola a través de abstracciones.

En los cuentos del Barón de Münchhaussen que han sido adaptados al cine, se acoge como tema el ocaso de la Edad de la Razón y el alborear del romanticismo, que lucha por transmitir la experiencia personal, única, ideal, humana.

La búsqueda de la unidad es totalmente nocturna, puede tomarse como un efecto del cansancio producido por el día, el

análisis, la brega con las cosas. Lo múltiple está cargado de energía y acepta grandes cantidades porque necesita desgastarse. Lo unitario acude al consumo de lo dulce porque ya no tiene más sustancias energéticas para resguardarse de los percances sufridos en la lucha; el tedio y el desencanto hacen que sus cultivadores seleccionen las cosas que valen la pena. Lo unitario surge al amparo del sueño y el olvido. Jean-Jacques Rousseau escribe Las ensoñaciones del paseante solitario y se topa con un arte nuevo, el romanticismo.

La última pareja de conceptos en la tabla de Wölfflin subraya:

> La claridad absoluta y la claridad relativa de los objetos. Se trata de un contraste por lo pronto afín de lo lineal y lo pictórico; la representación de las cosas como ellas son, tomadas separadamente y asequibles al sentido plástico del tacto, y la representación de las cosas según se presentan, vistas en globo, y sobre todo según sus cualidades no plásticas. Es muy particular advertir que la época clásica instituye un ideal de claridad perfecta que el siglo XV sólo vagamente vislumbró y que el XVII abandona voluntariamente... Ya no están la composición, la luz y el color al servicio de la forma de un modo absoluto, sino que tienen su vida propia. Hay casos en que una ofuscación parcial de la claridad absoluta se utiliza con el único fin de realzar el encanto; ahora bien: la claridad "relativa" no penetra en la historia del arte como forma de representación amplia y dominante hasta el momento en que se considera ya la realidad como un fenómeno de otra índole.[34]

De las caracterizaciones ofrecidas por Wölfflin, las más directamente afianzadas en el día y la noche son estas últimas. En la mayoría de los cuadros renacentistas prácticamente no hay sombras; todo se encuentra iluminado por el sol. Las cosas, la naturaleza, las vestiduras, aparecen cubiertas por gamas cálidas y brillantes; sin exageración, pues el dictado de la mesura evade la anomalía y se queda con la regla.

34. Ibid., p. 16.

Incluso podríamos aseverar que los demás rasgos parecen desgajarse de estos dos. La linealidad, lo superficial, la forma cerrada y lo múltiple sólo son perceptibles en grado óptimo si la iluminación es conveniente. De día se puede otear el horizonte, reconocer los detalles arquitectónicos en las fachadas de los edificios, discurrir sobre lo necesario y lo inmediato, captar una figura con todos sus pormenores, distinguir quién se aproxima, recorrer un camino poblado por infinidad de mercancías, seres vivientes y sucesos. La claridad relativa de la noche no permite apreciar los colores cálidos. Por los cables de secreta luz pasean gatos que van del pardo al morado. Para transmitir un programa televisivo en color hace falta mucha iluminación. Si hay demasiadas sombras, no se consigue transmitir, porque éstas tienden a entregarnos imágenes en blanco y negro. Nuestros ojos utilizan receptores nerviosos especializados: los conos descifran los colores; por el blanco, el negro y los grises responden los bastones.

Dentro de la pintura hispanoamericana, la corriente nacionalista que produjo la generación de Medio Siglo (nacidos entre 1820 y 1849), estampó incontables lienzos de un clasicismo riguroso. José María Velasco, autor que participó de este movimiento, nos ha dejado ejemplos de claridad absoluta en sus paisajes de la región que los conquistadores y/o Alfonso Reyes juzgaron más transparente.

La claridad absoluta de un texto se nota en la precisión de los adjetivos, la seguridad de las ideas, la abundancia de paisajes, la creación de atmósferas, etcétera. Una buena muestra se halla en los cuadros de tipos. Las páginas de los autores

costumbristas están colmadas de aire libre; en ellos andamos a campo traviesa, sentimos la dureza de la actividad y la animación de la aventura.

No de oscuridad, sino de claridad relativa tuvo que hablar Wölfflin, por enfrentarse a la pintura. Otras artes plásticas permiten lo oscuro. En música y poesía, esta propiedad suele traducirse como silencio.

Si analizamos los temas, nos percatamos de que son también como los de la noche; profundos, existenciales, menos anecdóticos, se rechaza lo cómico y se busca lo humorístico.

En Hispanoamérica el periodo que históricamente corresponde al Porfiriato fue dominado por la tradición noctívaga. En la Revista Moderna, que se empezó a editar en 1898, se recogieron obras de muchos fanáticos de la claridad relativa, de la iluminación oscura, lunar, tan extraña que ha sido identificada como la luz de los muertos. Numerosas creaciones de Julio Ruelas, algunas seriamente influidas por el naturalismo, nos hacen padecer una atmósfera terrible, más afín a la pesadilla que a la irritación. Son los años del art nouveau y el verso azul.

La literatura de claridad relativa tiende a ser críptica, "hermética", interiorista y artificiosa. Los espacios abiertos se prefieren durante las altas horas; los cerrados son el ámbito propicio. Floreces los bodegones y las naturalezas muertas. La poesía se transforma en un reto. La música busca acordes y arpegios de tono menor, el flujo nervioso de las notas se distiende produciendo un tiempo cada vez más amplio para el silencio, como en Sobre las olas de Juventino Rosas. La arquitectura adopta un aire sombrío. En la Plaza Manuel Tolsá de la

ciudad de México se localizan dos espléndidas casonas que contrastan técnica y estilísticamente. Situadas una frente a otra, dan al sitio la elegancia del claroscuro. La claridad va por cuenta del Palacio de Minería, casa de líneas rectas, escaleras amplias y numerosos patios rodeados por columnas. Ah, si los castillos, las catedrales y los palacios pudieran fabricarse en un instante, este de Tolsá habría sido hecho al mediodía. Su claridad es cenital. Enfrente, el Palacio de las Comunicaciones, luce lóbrego su férrea decoración. Todo ahí parece haberse concebido a las cuatro de la mañana. Hoy guarece al Museo Nacional de Arte. La escalinata se eleva como una espiral de humo; sus marmóreos bloques simulan las teclas de un piano. Los salones muestran el apogeo de nuestro espíritu francés. Todo vibra, todo es sensualidad. Por momentos nos sentimos caminando, no dentro de un edificio, sino en las entrañas de un ser agonizante. Aquí debió ser Minería; sus pasillos, aunque elegantes, tienen un algo de gruta. En cambio el edificio diseñado por Tolsá, debió servir al Ministerio de Comunicaciones, en él está lo directo.

Quién sabe hasta qué grado sea legítimo aceptar las resonancias guardadas en este capítulo. Deliberadamente hemos sacado las afirmaciones de Wölfflin no sólo de su estricta referencia a lo que él entiende por estilo, sino también de los perímetros pictóricos y modernos; las contaminaciones de variables generacionales, temporales, cuantitativas, son menos una invención que un encuentro casual.

Hemos hecho una trasposición directa de un esquema destinado a la pintura. Creemos que funciona aceptablemente en el arte

de las letras. Wölfflin abrió una veta gigantesca dentro del estudio de la técnica en el arte, pero no captó los detalles menudos ni algunas curiosas paradojas que implican sus ideas. El arte clásico busca la experiencia estética a través de la exposición de las cosas; para ello se vale en literatura del lenguaje recto, y en pintura, de figuras que poseen contorno. ¿Hasta qué punto es legítimo que Wölfflin hable de linealidad? ¿No debería hablar en ese caso de figuración o figurativismo? Hacemos estos cuestionamientos no porque estén mal los conceptos de Wölfflin, pero es posible que su lenguaje sí. No sería una audacia suponer que la base de su trabajo tenga raíces en algún teórico de la música o la poesía. Mas para demostrar eso sería necesario un estudio genealógico a la manera de Foucault. Mientras tanto como que la paradoja nos favorece. El arte barroco encuentra belleza en la elusión de las cosas; en literatura se sirve del lenguaje figurado, pero en la pintura opta por disolver las figuras, eso que Wölfflin llama, inexplicablemente, lo pictórico.

b) La dinámica oracional

La división en sujeto y predicado está intrínsecamente conectada con el esquema sujeto-objeto de la teoría del conocimiento. Algunas corrientes filosóficas le dan mayor importancia al sujeto; otras enfatizan la envergadura del objeto. Por supuesto, no ha faltado quien crea que los dos elementos son parejamente decisivos. Claro, para sostener esto sin incurrir en una proposi-

ción absurda, han debido hablar de que entre ambos existe una relación dialéctica, esto es, de diálogo, intercambio o rejuego, y aun así, han tenido que optar, en última instancia, por la supremacía de uno.

Las preguntas se polarizan en sujeto y predicado como si procediesen del esquema sujeto-objeto. Sin embargo, el sujeto absorbe únicamente unas cuantas interrogaciones, mientras el predicado se queda con la gran mayoría. No obstante, el sujeto es compatible con ciertas interrogantes que caen dentro del área del predicado. Tomemos sólo un caso. Los productores de obras del predicado prefieren el dónde sobre el cuándo porque se desplazan en un mundo múltiple y horizontal, en un ámbito donde predomina lo exterior. Los autores de piezas subjetivas se inclinan por el cuánto debido a que se mueven dentro de un orbe unitario y vertical, en una atmósfera en la que reina el interior.

Del estudio pormenorizado del esquema sujeto-objeto, el filósofo alemán Hans Hessen, obtuvo un mapa que registra los principales cambios en las concepciones filosóficas a lo largo de la historia. El nos señala un movimiento oscilatorio entre la preocupación por el macrocosmos y el interés por el microcosmos. El pensamiento socraticoplatónico se caracteriza por ser una concepción del espíritu, pues gira en torno al yo. Sócrates trueca el eje del pensamiento, al sacarlo del terreno de la física. Los manuales nos advierten que los presocráticos constituyeron un equipo cosmocéntrico preocupado por conocer el origen del mundo y su naturaleza. Sócrates y los sofistas abren el periodo antropocéntrico; la filosofía comienza a enfrentarse

a los problemas del hombre. "Conócete a ti mismo" será la divisa medular. Platón saldrá de Atenas a la muerte de su maestro y entrará en contacto con los egipcios y los alumnos de Pitágoras (quizá también con los hebreos); postulará una doctrina de las ideas y subestimará la experiencia como fuente del conocimiento.

En contraposición, la filosofía aristotélica restaura la preocupación objetiva y el interés por la ciencia. La Historia de los animales, Las partes de los animales, La generación de los animales, Sobre el sueño y la vigilia, Sobre el alma, la Física, etcétera:

> ... en la trayectoria de Aristóteles se distingue una evolución que, partiendo del idealismo socrático, llega, a través del tardío reconocimiento platónico de la importancia del conocimiento sensorial, a una completa restauración de los métodos de indagación científica que habían alcanzado su máximo con los jonios de la escuela hipocrática.[35]

También hay que recordar la influencia de Aristóteles en la vida política a través de la educación de Alejandro Magno.

Los epicúreos y los estoicos vuelven a pensar en el espíritu. En la Edad Media los nominalistas persiguen al macrocosmos; los realistas, al microcosmos. Según Hessen, Descartes, Spinoza y Leibniz se orientan hacia el conocimiento objetivo del mundo. Kant recupera la autorreflexión. Y así continúan alternándose las dos posibilidades.

En literatura ocurre algo similar. La épica, con Homero y Hesiodo, vive una fase del predicado. La guerra de Troya, las aventuras de Ulises en los caminos del mar, la historia de los dioses y del universo en la Teogonía y Los trabajos y los días. La épica se asienta en la tercera persona, describe la circunstancia, se llena de mundo y experiencia; se nutre

35. Benjamin Farrington, Ciencia y filosofía en la antigüedad, p. 117.

de incontables voces y se compendia en una. Después vienen los líricos, representados por Safo, Anacreonte y Píndaro. Ahí se manifiesta el primer gran salto hacia el sujeto. Emerge la personalidad, se expresan los sentimientos amorosos:

> Con sólo verte
> mi corazón late aceleradamente.
> Me falta la voz.
> Se seca mi lengua
> y un ardor sutil
> hormiguea bajo mi piel...[36]

Si estos versos de Safo estuvieran en tercera persona, carecerían de intensidad. La épica tiene "extensidad", cualidad que suele transmutarse en extensión. En la lírica se condensa la vivencia extraordinaria en lugar de la común.

El paso del mester de juglaría al de clerecía en los albores de la lengua castellana constituye un singular cambio de la preponderancia del predicado a la del sujeto. El Cantar del Mío Cid es un poema épico popular de evidente inspiración histórica:

> Mio Cid Roy Díaz por Burgos entróve,
> en sue conpaña sessaenta pendones;
> burgeses e burgesas, por las finiestras sone,
> plorando de los ojos, tanto avien el dolore.
> De las sus bocas todos dizían una razône:
> "¡Dios, qué buen vasallo, si oviesse buen señore!"[37]

Menéndez Pidal sólo pudo establecer que la redacción del poema se debió a un juglar de por Medinaceli, lo que lo hace más colectivo, pero aun cuando se tuviese el nombre y la biografía de dicho juglar, la obra seguiría transida de predicados.

36. Pablo de Ballester, Safo de Lesbos, p. 28. Safo, Poemas, Int., trad. directa y notas de Carlos Montemayor, p. 31. Rubén Ponifaz Nuño, Antología de la lírica griega, p. 109.
37. Poema de Mío Cid, p. 6.

En cambio en el mester de clerecía tenemos al primer poeta español de nombre conocido, quien en la Vida del glorioso confesor Santo Domingo de Silos nos explica que escribirá en castellano, pues no sabe hacerlo en latín:

> Quiero fer una prosa en román paladino,
> en qual suele el pueblo fablar á su vecino,
> ca non so tan letrado por fer otro latino:
> bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino.[38]

Un meteórico resumen diría que la literatura ha sido básicamente expresión de la vida en Homero, Virgilio, el Cantar del Mío Cid, la Canción de Rolando, El anillo de los nibelungos, Rabelais, Shakespeare, Voltaire, Balzac, Tolstoi y Joyce; mientras que en Safo de Lesbos, Ovidio, Dante, Cervantes, Góngora, Quevedo, Goethe, Hugo y Borges le ha servido como continente al espíritu. Si a William Shakespeare le corresponde configurar la quintaesencia del sentir del siglo XVI con su célebre "ser o no ser", que dicta la duda moderna; a Miguel de Cervantes le toca encarnar la inconformidad barroca, por lo menos a través de su novela principal. Los personajes que rodean al Quijote, le dirán que ha perdido el juicio porque no sabe quién es; él, oponiéndose a la indecisión metódica, manifestándose a la vez como una secuela de la Edad Media y como un anuncio del sueño barroco, dirá: Yo sí sé quién soy, yo no dudo, ustedes sí están locos porque no se indignan ante la injusticia.

Pero si este esquema funciona muy bien dentro de los márgenes occidentales, tan pronto se aplica a Oriente comienza a dar problemas. Y eso es absolutamente lógico porque el japonés, el chino y muchas otras lenguas asiáticas no siguen la forma

38. Gonzalo de Berceo, Milagros de Nuestra Señora, Vida de Santo Domingo de Silos..., p. 180.

oracional. Estamos acostumbrados a tratar de asimilar a Oriente como si fuese un colosal exponente de lo subjetivo; con todo lo "negativo" que esto pueda implicar: la debilidad, la irracionalidad, la exquisitez, lo femenino, lo delicado. Tal enfoque ha sido producto de las ventajas bélicas, tecnológicas y de control mercantil que Occidente ha gozado. En el seno de esas categorías, somos totalmente distintos. Ellos, cuando pelan una manzana, le dan vueltas a ésta y no al cuchillo. Incluso hay bromas que sugieren la dimensión del abismo que nos separa. Se dice que hacen falta mil chinos para cambiar un foco: uno para sostenerlo con la rosquilla metida en el socket, y los demás para darle vueltas a la casa.

Esto no quiere decir que sea del todo imposible la comprensión, y menos para los latinoamericanos que contamos con el sustrato prehispánico y con la lengua española, equipaje que nos dota para entender realidades como el "sentimiento japonés". Eso es muy difícil para los estadunidenses. Si existe una lengua superficial, práctica y ajena a las raíces, es el inglés que hablan ellos. Algo muy semejante ha declarado Norman Mailer.

Por supuesto, estas afirmaciones no implican que lengua sea igual a pensamiento. Si uno quiere, y puede, se sustrae a las categorías oracionales y logra lo que Martin Heidegger con El ser y el tiempo. Aun cuando se esté utilizando la lengua, es dable manejarla de tal manera que se piense formando cortes del universo no dados por nuestras categorías sintácticas. Cuando apareció El ser y el tiempo, Jean Paul Sartre hizo un comentario, pero Heidegger lo rechazó porque venía de un francés; dijo: los únicos que pueden comprenderlo son los japoneses. De esto

se enteró un sabio oriental y tradujo la obra, que de inmediato alcanzó éxito. Podemos leer a Heidegger creyendo comprenderlo, así como hemos soñado asimilar a Confucio, a las 22 dinastías chinas, a los ninjas, a los samurais y a las geishas.

Sin embargo la predicatividad aplicada a Occidente no es desafortunada, ya que nuestro arte tiene pasión por lo medido. La obra abierta, contra lo que creen algunos, no es tan frecuente. La cultura occidental, influida por Grecia, se apoya principalmente en el razonamiento. Eso ha fijado una suerte de distintivo. Por otra parte, la mayor gravedad del predicado ha venido derivando en abundancia. Los portadores de modos subjetivos de expresión han rechazado la popularidad y se han nutrido en culturas engendradas por pueblos remotos o antiquísimos: los persas, los chinos, los indostánicos, los escandinavos, etcétera. A pesar de su propagación, los movimientos desprendidos del predicado, han tenido que luchar más para darnos obras permanentes. Y es que el cumplimiento con otros principios suyos obstruye la trascendencia. El panfleto, el documento, poseen notas que pueden impedir la plena realización de lo estético. Desde luego, esta idea no deja de estar normada por el prejuicio occidental de que únicamente lo subjetivo tiene derecho al arte puro.

Además la oración puede autoanalizarse. En ella, como ya decíamos, el predicado es más amplio que el sujeto, hecho que influye para que la veamos como una estructura predominantemente cerrada.

Hay cuatro definiciones de oración que proceden de otros tantos terrenos de la gramática. Tradicionalmente esta disciplina se venía dividiendo en prosodia, analogía, sintaxis y ortografía.

Con la revolución vivida por la lingüística desde la aparición de los trabajos de Ferdinand de Saussure, las cuatro partes se convierten en niveles; la primera es hoy la fonología, que señala como límites de la oración la elevación del tono de la voz y su caída. La analogía, trocada en simple procedimiento de investigación, ha sido sustituida por la morfología, que, con la sintaxis, conformó la morfosintaxis, disciplina para la cual una oración es un enunciado bimembre. Antonio de Nebrija consideraba a la etimología en vez de la analogía; a la larga aquélla desapareció de los estudios sincrónicos y se fue recluyendo en obras de carácter histórico. La ortografía, aunque afectada seriamente en su carácter científico, entendida ahora como un área puramente normativa, nos dice que la oración comienza con mayúscula y termina en punto. La última de las partes incorporadas y que avanza más penosamente es la semántica o estudio de los significados. Ella ha absorbido una antigua definición que caía en la tierra de nadie: la oración expresa un pensamiento completo. Encontramos antecedentes de ella en el Arte de la gramática de Diomedes y en Institución del arte gramatical de Prisciano. Todas estas definiciones observan un patrón cíclico. La sucesión de mayúsculas y puntos, elevaciones y caídas de tono, así como de pensamientos enteros y estructuras dobles, marcan una evidente orientación hacia lo simétrico.

La más famosa de estas definiciones, la semántica, sostiene implícitamente que también hay pensamientos incompletos. Pero, ¿alguien puede pensar media idea o semipensar? Pues sí es viable, mas no en el sentido profundo, es decir, no hay pensamientos incompletos orgánicamente, y en el caso de que existan, la defi-

nición no se refiere a eso. Son incompletos sólo desde el punto de vista de la comunicación, ya que si decimos: "Miguel Hidalgo", nuestro interlocutor podrá replicarnos: ¿Miguel Hidalgo qué?, pues el intercambio de mensajes se desarrolla sobre una base predicativa. El qué, al crearse, siempre genera su propio sujeto, así sea tácito o impersonal. La completez, en cambio, no se alcanza automáticamente con el quién, taxema que encontramos por igual en la frase y en la oración.

En la definición sintáctica se realiza el ciclo de un modo diferente. La fonología y la ortografía nos marcan elementos no permutables; jamás tendremos una oración que empiece con punto y termine en mayúscula, y menos una que arranque con la caída de un tono y acabe en una elevación. Sin embargo el sujeto y el predicado sí intercambian sus posiciones, es decir, no se desempeñan permanentemente como dos engranes de la misma estructura, e incluso en la definición se les señala como miembros autónomos.

El número dos tiene que ver con la simetría, entre otras razones, debido a que pone en contacto al microcosmos con el macrocosmos. De hecho, esta simetría nace de la vinculación de opuestos. La cópula, el verbo, produce una identificación de los miembros ya no a nivel de igualdad, sino de complementaridad.

La definición fonológica y la ortográfica sólo se ajustan, tomándolas con un criterio amplio, a lo que es la oración. Se ensamblan mejor al concepto de enunciado, que comprende tanto a las oraciones como a las frases. Sin embargo, autores hay que consideran oración a toda frase, porque suponen la existencia

de un predicado en la estructura profunda. Así las cosas, todos los encabezados de los periódicos, títulos y letreros vendrían siendo oraciones. Ante este panorama la definición ortográfica tendría un caso especial, puesto que títulos y similares se inician con mayúscula cuando están escritos en altas y bajas, pero es frecuente que sólo se utilicen altas para ellos. Además no deben aparecer con punto. La presencia de éste suele ser interpretada como una falla.

Por otra parte, tomar a cada enunciado bimembre como la expresión de un pensamiento completo puede sonar no sólo como un problema extrasemántico, sino incluso extralingüístico. El excesivo contacto de la gramática con otras disciplinas, durante la Antigüedad y la Edad Media, debió producir cierta confusión entre los campos de estudio. El trivium estaba integrado por lógica, gramática y dialéctica. Ciertamente, la definición mencionada parece haber brotado de la lógica. Lo mismo algunas variantes en las cuales la palabra pensamiento es sustituida por juicio, y aquí las fronteras del conocimiento se diluyen y entra al juego la jurisprudencia. De esto también da constancia el hecho de que sentencia signifique oración en varias lenguas modernas. En español la voz sentencia se ha quedado para referirnos a determinado tipo de frases aforísticas con sabor popular y añejo. Estas contaminaciones e intercambios, todavía bastante notorios en la Gramática castellana de Andrés Bello y Rufino José Cuervo, han venido siendo desmontadas a partir del influjo de Ferdinand de Saussure. Esa definición parece conceder la supremacía al objeto; quienes tuvieron conciencia de esto, buscaron también el lado subjetivo:

> Centrémonos en las [oraciones] que gramaticalmente reciben el nombre de oración simple, es decir en las que tienen un solo nexus o relación sujeto-predicado. Hablaremos de oración simple siempre que entendamos un nexus con independencia gramatical y capaz de representar un pensamiento o una vivencia...[39]

Pero si el término vivencia alivia un poco el predominio objetivo que se da al hablar de pensamiento, no deja por eso de estar situado en un nivel externo a la lengua. Este problema se resolvió sustituyendo los términos pensamiento y vivencia por el de significado; se hacía con ello un franco homenaje al De Saussure que dividió al signo en imagen mental o significado e imagen acústica o significante. Sin embargo nuevamente hubo quien detectase cierta inclinación hacia la lógica, y se habló entonces de que la oración expresa un sentido completo. Sentido y significado se manejan casi siempre como sinónimos, no obstante se nota en el matiz que sigue cada una de estas palabras, ese campaneo entre lo subjetivo y lo objetivo. No es difícil que dentro de poco se encuentre un vocablo síntesis, el cual, a la postre, también tendrá mayor o menor carga subjetiva o predicativa.

Lope Blanch, en un comentario a las opiniones de Manuel Seco sobre las oraciones que dependen de otras, alude de paso y entre paréntesis a que la estructura sujeto-predicado es: "...expresiva de la relación conceptual existente entre un tema y una tesis."[40] El tema normalmente no se desarrolla; nos limitamos a referir cuál es, pues de haber tratamiento se desbarata la tesis y tenemos una gigantesca frase. En ella apuntamos nada más la existencia del tema, y si lo cubrimos de manera propositi-

39. César Hernández Alonso citado por: Juan M. Lope Blanch, El concepto de oración en la lingüística española, p. 10.
40. Juan M. Lope Blanch, Op. cit., p. 11.

va, la tesis consiste en que el carácter de tal o cual tema es el que estamos acotando. Los temas sólo en forma excepcional se agotan, pues en la relación aludida, la tesis es lo esencial. No es raro toparse con un tema tácito, eclipsado por una pronta inmersión en la propuesta y en sus detalles. La tesis sí ha de cubrirse por completo, así sea negativo su resultado. De otra manera no tiene sentido sostenerla. Esto es tan definitorio como definitivo. Las palabras tesis y oración comparten un sinónimo que las acerca de modo inusitado; nos referimos al vocablo proposición. Una tesis es básicamente una proposición, una sugerencia o sugestión. Se dice, por ejemplo, la lengua puede ser un método de investigación para la literatura, y entonces hay que formular una serie de argumentos para probarlo, un macropredicado.

Proposición, según el gramático en que nos apoyemos, puede ser oración u oración subordinada. Por la segunda opción se inclina Manuel Seco; por la primera optan Andrés Bello y Rufino José Cuervo:

> Tomemos una frase cualquiera sencilla, pero que haga sentido completo, v. gr.: el niño aprende, los árboles crecen. Podemos reconocer en cada una de estas dos frases dos partes diversas: la primera significa una cosa o porción de cosas, el niño, los árboles: la segunda da á conocer lo que acerca de ella ó ellas pensamos, aprende, crecen. Llámase la primera SUJETO ó SUPUESTO, y la segunda ATRIBUTO; denominaciones que se aplican igualmente á las palabras y á los conceptos que declaramos con ellas. El sujeto y el atributo unidos forman la PROPOSICION.[41]

Como acabamos de ver, atributo es otro nombre del predicado. Esa voz se ha venido quedando para designar al adjetivo. Contingencia reveladora en verdad, ya que el predicado algo tiene

41. Gramática castellana, p. 8.

de adjetivo, pues corta un tema, diciéndonos cómo es. Para Platón y Aristóteles el adjetivo formaba parte de la clase verbal porque lo consideraban un tipo de predicado.

Es cierto que proposición podría servirnos para las oraciones subordinadas, ya que dependen de otras, pues proponen un sentido que sólo se entiende en función de las oraciones independientes. A pesar de esto, creemos que esa palabra le conviene a la estructura bimembre independiente.

De acuerdo con sus relaciones de régimen las oraciones pueden ser coordinadas si cada una de ellas es inteligible sin ayuda de la otra. Como por ejemplo en: "Quisiera un balón, pero no tengo una sola moneda". En cambio en: "Me iré en el automóvil que compró mi papá", las últimas cuatro palabras están subordinadas a la voz automóvil, funcionan como un adjetivo especificativo. "Me iré en el automóvil" es la oración subordinante. Así pues, tenemos tres tipos de oraciones: las simples, con un enunciado bimembre independiente: "El niño aprende"; las complejas, cuando una subordina, y otra u otras se subordinan: "El niño aprende donde quiera"; y las compuestas, aquellas en las que dos o más oraciones se coordinan al mismo nivel: "El niño aprende y la niña juega".

Esta propuesta es de Helena Beristáin,[42] pero no la comparten otros gramáticos. Probablemente Juan M. de Lope Blanch vería en esta clasificación una mezcla de conceptos de naturaleza diferente. Para él la oración debe ser afrontada partiendo de la forma. Hablar de oración compuesta tal vez implique la invasión del área correspondiente a la cláusula, que es un concepto

42. Gramática estructural de la lengua española, p. 429.

no de índole formal, sino semántica o comunicativa.

Con todo, la jerarquización de las oraciones hecha por doña Helena nos sugirió en determinado momento que podría haber una correlación directa capaz de definir las líneas básicas de los géneros narrativos. Si comparamos la oración simple con la compleja, nos percatamos de que en la segunda, en vez de una frase, se ha usado como complemento circunstancial de lugar otra oración: "donde quiera". Así las cosas, una oración compleja tiende a convertirse en una oración de oraciones. Mientras que en la oración compuesta hay varias oraciones engarzadas. Tomando como base estas distinciones, podemos aseverar que un cuento casi siempre es un relato simple. En una novela corta, las secuencias están constituidas por historias subordinadas, y en una novela normal se coordinan varias historias. De ser verdad esto, habría una razón para considerar al relato y a la oración, estructuras preferentemente cerradas.

Para rematar esta argumentación, anotemos que, etimológicamente, oración es aquello que se dice, lo que se expresa del sujeto, y ahí está nuevamente su carácter predicativo. Es una voz que viene de oral; no ha sido cifrada a partir del sujeto.

Retomemos el esquema de sujeto-objeto, Hans Hessen, apoyándose en Wilhelm Dilthey, ha hecho una especificación de este esquema al poner de un lado el carácter racional, cognoscitivo, de la filosofía, y del otro, su orientación hacia la totalidad de los objetos. Con esto, Hessen se vuelve un eco del Coleridge que valiéndose de la antonomasia, delataba en cada hombre el influjo de Platón o Aristóteles.

Platón encarna la subjetividad; si recorremos la biografía de este pensador nos encontramos con que originalmente escribía

tragedias, las cuales fueron representadas y recibieron premios al lado de las de Eurípides. Como resultado de su contacto con Sócrates, Platón quemó su producción. Si la tuviéramos, merecería un lugar sobresaliente porque incluso como filósofo, Platón continúa siendo poeta. El ensayo es un género netamente moderno al que se le han buscado en vano precursores dentro de la Edad Media y la Antigüedad. Si entre los clásicos existe algún antecesor prominente de los ensayistas franceses e ingleses, ése viene siendo Platón, porque el ensayo es literatura de ideas, y con quién han sido más literatura los pensamientos, si no es con Platón, y cuándo aparecieron con mayor nitidez las ideas si no fue cuando él habló del cielo de los arquetipos. Platón se mueve en una topografía personal, concebida verticalmente:

> La dificultad para entender a Platón radica precisamente en esa mezcla tóxica de filosofía y poesía, de ciencia y arte. No siempre podemos decir en qué personaje del diálogo es el autor el que habla, o en qué forma lo hace: si quiere ser literal o emplea la metáfora, si bromea o encarece. Su gusto por la broma, la ironía y el mito nos deja muchas veces desconcertados. Casi podríamos decir de él que no enseñó más que en parábolas...[43]

Proviene de una familia ligada al poder político, y aunque soñó con realizar experimentos sociológicos, finalmente retuvo esa visión favorecedora de las minorías selectas. A la entrada de la Academia puso un letrero que decía: "No entre aquí ningún hombre que ignore la geometría". Despreció la tradición jónica, cuya base era la observación y nos condujo a través de los senderos del ensimismamiento. Platón es una voz del pasado en medio de la Hélade. A través de él, Grecia accede a la tradición hermética de los pitagóricos y al milenario conocimiento egipcio.

43. Will Durant, Historia de la filosofía, pp. 42 y 43.

Pero su labor no se limita a poner en contacto a los griegos con las antiquísimas maravillas que los rodeaban. Con él, varias concepciones orientales se vuelven clásicas, se incardinan en el logos.

En Aristóteles nos encontramos con el énfasis objetivo. Hijo del médico Nicómaco, será a la postre un filósofo científico. Veinte años al lado de Platón habrán de constituir su escuela. Aristóteles se desenvuelve en un mundo horizontal, anda en busca de la felicidad, la verdad y la justicia. Transita por en medio de las cosas y su mirada todo lo analiza, lo entiende, lo acepta. Le preocupa el movimiento de los astros, la práctica, el método. El le devolverá a los helenos la más genuina de sus aportaciones, el encuentro racional con los objetos. Aristóteles, como suele decirse, es el más diligente secretario que ha tenido la naturaleza, porque le llevaba las cuentas. Tantos animales de éstos y tantos de aquéllos. Tantas estrellas, tantos árboles. Sin embargo, la frase es modesta frente al tesón de este hombre nacido en Estagira, ciudad de la Calcídica. Aristóteles también estaba al pendiente de lo que hacían sus congéneres; podríamos decir, con Borges, que este griego fue todos los griegos, pues se buscó en los rostros de su pueblo; y también en fisonomías ajenas: reconstruyó el Zend Avesta, la gran obra de Zaratustra que habían incinerado soldados de Alejandro Magno para adueñarse de las piedras preciosas que la recamaban.[44] La creación del Liceo fundado en honor de Apolo Liquio, lo sitúa

44. Los datos biográficos de Sócrates, Platón y Aristóteles que manejamos aquí se apoyan básicamente en las conferencias de Pablo de Ballester. Algunos autores niegan la validez de ciertos datos. Cf. v. gr. Alfonso Reyes, La crítica en la Edad Ateniense, pp. 31-34.

junto a la luz y a la armonía. En el Liceo, Aristóteles recibía las rocas, las plantas, las bestias, las piezas arqueológicas, los papiros y muchos otros prodigios enviados por los sabios que acompañaban a Ishkander (Alejandro) en sus conquistas. Con todo eso, Aristóteles inventó el museo, el recinto de las musas, el lugar donde, por excelencia, se conserva el arte. Aristóteles diseña las leyes de Estagira, que no han convertido a esta ciudad en el paraíso terrenal, pero funcionan hasta el día de hoy, y sus habitantes tienen menos problemas que sus vecinos, son más felices y pacíficos, y todos los años celebran su Fiesta de Aristóteles.

Delante de la oposición entre estos filósofos hay un río de concepciones formado por dos impetuosas corrientes. Unos trescientos años antes que Samuel Taylor Coleridge, Rafael Sanzio pintó la Escuela de Atenas, fresco en el que se multiplica fantásticamente la contienda entre los dos titanes del pensamiento griego. Platón viste una túnica blanca con vivos verdes, y lo envuelve un manto rosáceo. Es un anciano de luenga barba; su frente se mira un poco despoblada. La mano derecha señala con firmeza hacia el cielo; la izquierda sostiene un libro en posición vertical, el Timeo. Sus pies, aunque caminan, no parecen dotados de movimiento, sino de un impulso elevador. Aristóteles se asienta firmemente sobre la tierra; no va descalzo, como su maestro; las sandalias le ciñen los pies con numerosas correas. La posición del cuerpo da cierto matiz de rechazo al gesto severo que parte del rostro y se completa en el desplazamiento horizontal de la diestra; todo armoniza con la Etica, libro que se apoya entre la mano y el muslo izquierdos. Su cabello,

ensortijado, tiene un algo de melena leonina. La túnica que viste es de un verde aceituna, y el manto, que lo envuelve como un torbellino, de un azul intenso. Ambas prendas tienen sus extremos señalados por encajes de oro. Los contrapuntos entre los dos colosos son de una riqueza rítmica que se acopla de manera sorprendente al entorno un tanto congelado por el exceso de simetría. El resto de los personajes repite incesante la lucha. Dos grupos forman un corredor por el cual transitan el maestro y el discípulo. En las escaleras Heráclito escribe; Diógenes lee. En la margen izquierda, Arquímedes traza con el compás mientras Euclides busca embelesado la perfección geométrica a través del pensamiento.

Este cuadro merecería una exégesis plasmada en decenas de páginas, porque sus modelos fueron enormes figuras del Renacimiento. Leonardo da Vinci es Platón. El retrato físico se logra; no el anímico. Leonardo es un avatar irrevocable de Aristóteles. El Heráclito de la pintura lleva la fisonomía de Miguel Angel. Y ahí el acuerdo nos parece un verdadero hallazgo. Los dos son dueños de una vitalidad y una proyección magníficas. Pero dejemos esta pintura no sin antes subrayar su manifiesto afán integrador.

Jorge Luis Borges, en "El ruiseñor de Keats", describe su propio boceto:

> El platónico sabe que el universo es de algún modo un cosmos, un orden; ese orden, para el aristotélico, puede ser un error o una ficción de nuestro conocimiento parcial. A través de las latitudes y de las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre: uno es Parménides, Platón, Spinoza, Kant, Francis Bradley; el otro, Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, William James.[45]

45. Otras inquisiciones, p. 118.

Heráclito y Parménides, más antiguos que Platón y Aristóteles, son el uno platónico y el otro aristotélico. La figura es muy borgesiana: cada autor crea sus precursores. Sin embargo la comparación retrospectiva ya latía en el mural de Rafael. En la Escuela de Atenas, Heráclito escribe apoyado sobre un denso bloque.

En México, Aristóteles se ha puesto los rostros de Hernán Cortés, Juan José de Eguiara y Eguren, Carlos María de Bustamante, Ignacio Ramírez, Martín Luis Guzmán, Rafael F. Muñoz, Juan de la Cabada, José Revueltas, Jaime Sabines... Platón ha usado los nombres de Juan Ruiz de Alarcón, Sor Juana Inés de la Cruz, José María Roa Bárcena, Manuel Gutiérrez Nájera, Efrén Rebolledo, José Gorostiza, Octavio Paz, Amparo Dávila, Sergio Pitol. Suena francamente sacrílego situar a los magos del pensamiento universal en una realidad tan cercana a nosotros. José Revueltas, si viviera, reiría al verse observado como una reencarnación de Aristóteles. Sin ofender a la gente mencionada, aclaremos que no estamos tomando en cuenta la calidad sino la dirección, que debimos haber dividido los grupos en exploradores del predicado e "imploradores" del sujeto, pero acudimos a la figuración rafaeliana para resaltar la energía que emana de cada polo literario.

El uso de figuras poéticas para tratar cuestiones descriptivas, teóricas o críticas, posee una tremenda fuerza sintética, pero también gesta imprecisiones. Al valernos de la antonomasia, el problema se ha trasladado del con qué al quién. Para continuar en nuestros territorios, hemos insistido en la predicatividad y en la subjetividad.

Con Hessen, incurrimos igualmente en otro desliz, porque sujeto y objeto no son instrumentos; de hecho más bien parecen fines. Esas variables se transforman, según la época y los individuos, en concepciones, pero Hessen va más allá del simple catálogo. Además de la escisión, apunta la regla esencial de su dinámica:

> Entre ambos elementos existe un peculiar antagonismo; ya resalta más el uno, ya más el otro. La historia de la filosofía se presenta finalmente como un movimiento pendular entre estos dos elementos. No se trata de una alternativa, o el uno o el otro; la filosofía es ambas cosas: una concepción del yo y una concepción del universo.[46]

En otros términos, podemos decir que se pone en juego el predominio. Es más, saliéndonos de la esquematización y acudiendo a la complejidad de lo real, cabría decir que nunca ningún hecho cultural es enteramente objetivo o subjetivo, que -ya en el esquema oracional- no existen ni la predicatividad ni la subjetividad puras, pues al clasificar a una obra dentro de cualquiera de los dos rubros, no estamos señalando sino un predominio.

De manera semejante, los autores nunca se mantienen absolutamente fieles a una técnica. Su relación con los instrumentos literarios y lingüísticos va siguiendo un largo y sinuoso camino; la necesidad de escapar a la monotonía, los fuerza, por lo menos, a ir ganando en intensidad, en pericia...

Al postular esta regla, Hessen ha traído nuevos factores al juego. El que resalte más alguna de las dos concepciones nos obliga a meter periodos, determinados precisamente por ese movimiento pendular entre los elementos. El movimiento oscilatorio abre camino para que las concepciones participen de una

46. p. 16.

dinámica, bajo la cuál éstas son justamente movimientos, ismos. Esto aproxima las cosmovisiones de las que Hessen habla, no tanto a las técnicas cuanto a los estilos. Pero hay en ambas dicotomías algo que supera el mero antagonismo; nos referimos a ese fenómeno conocido por los antiguos como síntesis de contrarios. La oposición entre los taxemas es la garantía de que se podrán ensamblar generando sintagmas.

La forma oracional podría considerarse un testimonio de que las concepciones predominantes en Occidente han sido dualistas, y no por casualidad, sino debido a que es la senda más simple; hay que revisar cómo a medida que pasa el tiempo los sistemas binarios se transforman en ternarios, cuaternarios, etcétera. Y claro, también hay momentos en los que las civilizaciones, las sociedades y los individuos se sienten empujados hacia la simplificación. El estructuralismo en Lévi-Strauss, Ferdinand de Saussure y Roland Barthes, se nos presenta como una concepción binaria. Sin embargo Pierce, Lacan y otros han disertado sobre la lengua usando modelos triádicos. Para Pierce, las relaciones binarias son degeneradas, imperfectas.

Los teóricos del siglo XVI resumieron en tres las grandes etapas de la historia: antigüedad, medioevo y modernidad. Se colocaron de esta manera en la cima del desarrollo histórico. Karl Marx, hijo del mundo contemporáneo posterior a la Revolución Francesa, aporta el cuarto elemento, basándose en los modos de producción; a la antigüedad la comprende bajo el esclavismo, al medioevo como feudalismo, a la modernidad la denomina capitalismo, y señala una cuarta etapa en la cual no habría división ni lucha de clases. Este sistema es binario en el fondo. Quién

no recuerda esa observación, según la cual los tres pasos del proceso dialéctico (tesis, antítesis y síntesis) se reducen a dos porque la última premisa funciona como un nuevo punto de arranque, así pues, a la síntesis no sucede una tesis, sino una antítesis, y el sistema ternario, visto dentro de una serie mayor, resulta binario, pues en él sólo se alternan tesis y antítesis. El número no es sino un indicador. No se debe elegir de antemano la cifra que dará la pauta de nuestras investigaciones. Es preferible proceder a la inversa; el tema exigirá su propia disposición. También interviene el factor ideológico; sin que el estudioso vaya detrás de cierto número, éste le es impuesto por las categorías que maneja, la perspectiva desde la cual se aprecian las mismas y el tejido de relaciones que se va hilvanando entre los factores en rotación.

La fórmula sujeto-objeto patentiza el gran desarraigo occidental entre el hombre y la naturaleza. De alguna manera reproduce la escisión hombre-mundo. Cuando Tales de Mileto dictamina que el universo es agua, y nuestro mundo sólo una burbuja, ha jalado el hilo de la actitud interpretativa ante la realidad; lo que ha hecho Occidente en los tres milenios posteriores ha sido convertir en madejas ese hilo.

En las concepciones orientales la integración a la naturaleza es superior. La gramática del uralo-dene trabaja de manera distinta a la del indoeuropeo. Tanto, que el término gramática, por significar etimológicamente lo relativo a la letra, viene siendo absolutamente inapropiado. El japonés y el chino, en la fallida clasificación morfológica de antaño, aparecían como lenguas aglutinantes, un grupo totalmente ajeno al de las lenguas

de flexión, las analíticas y sintéticas, cuya forma lingüística básica es la oracional. El chino se vale de ideogramas o Kanjis. Un mismo Kanji puede pronunciarse en chino o en japonés. Una máquina de escribir china tiene el avasallador aspecto de una fábrica; en las películas cinematográficas no se utilizan letreros para los diálogos porque haría falta otra pantalla, así que las cintas extranjeras se someten a doblaje. Pero si bien la escritura china es tan prolija, el habla resulta extraordinariamente económica. Por eso los dobladores orientales tienen que hacer más lenta la pronunciación y a veces incluir diálogos que son un invento chino o resignarse a que el personaje siga moviendo la boca sin decir nada. Los escritores japoneses usan un promedio de siete mil caracteres, pero la población que lee revistas y periódicos se comunica con poco más de dos mil. Todos los años se organizan concursos para proponer nuevas interpretaciones de los Kanjis, y a menudo se declara que se han descubierto otros.

El japonés y el chino son miembros de la familia uralodene, con el finés, el turco, el estonio, el carelio, el mongol, el tártaro, el manchú, el coreano y otras lenguas. Como puede verse, buena parte de lo que consideramos Oriente se expresa mediante esta familia lingüística.

Hemos estado manejando la oposición Oriente y Occidente con cierta insistencia y de manera casi paralela al esquema sujeto-predicado; pero el acoplamiento entre ambas dicotomías no es sólo parcial, sino además imperfecto. El indoeuropeo penetra también en los territorios de Oriente, sobre todo a través de las ramas baltoeslávica e indoirania; en la primera hay idio-

mas como el lituano, el ruso, el polaco, el esloveno; de la segunda se desprenden el sánscrito, el dardo, el persa, el zendo, etcétera. En este grupo también hay mucho de lo que llamamos Oriente. Y es que las culturas dominantes, por lo menos dentro de la tradición occidental, siempre se han concebido a sí mismas, cuando tienen la hegemonía, como predicativas, y esto por razones evidentes: el predicado está indisolublemente unido al dominio del mundo. Cuando se conquista a otros pueblos no hay necesidad de preocuparse por cuestiones subjetivas; se anda en medio de la brega diaria, se busca la acción. Occidente se consolida en la Edad Moderna, y a partir de entonces absorbe las manifestaciones de Oriente incrustándolas en un discurso subjetivo. Una prueba es que nuestros movimientos artísticos con técnica basada en el sujeto han asimilado dentro de sus repertorios el exotismo, que ha consistido fundamentalmente en preocuparse por Oriente. Así por ejemplo, nuestro modernismo cuenta con una vigorosa veta japonista, notable en Rubén Darío, José Juan Tablada y algunos otros.

Es necesario comentar la adscripción de América a Occidente. La mayoría de nuestros países son un crisol de culturas. La teoría más aceptada sobre el origen del hombre americano propone que vino de Asia; en último análisis parecería que nuestros ancestros son ascendientes de orientales, y nosotros los menos orientales de los orientales. Sin embargo la cultura que circula es la traída por españoles, portugueses, franceses, ingleses, etcétera. H. A. Murena decía que somos europeos desterrados y "nuestra tarea consiste en lograr que nuestra alma europea se haga con la nueva tierra."[47] De modo que también somos los

47. Citado por José Luis Martínez, Unidad y diversidad de la literatura latino americana, p. 18.

menos occidentales de los occidentales.

En resumen, cabe hacerse dos preguntas: ¿Tiene la oración posibilidades para acoger cualquier sistema? ¿Absorben nuestros pensamientos, al pasar por el tamiz de la lengua, las estructuras de ésta? Quizá las dos cosas, tal vez toda la literatura, la filosofía y la ciencia producidas por Occidente, han sido posibles porque la lengua se ha mostrado como un vaso capaz de contenerlas, posiblemente cualquier doctrina, sistema o técnica literaria creados con el indoeuropeo están sellados ineluctablemente por las categorías sintácticas.

c) Categorías de la composición

Para obtener un espectro cromático de mayor alcance será necesario valernos de categorías tan amplias como el sintagma y el paradigma. El primero se encarga de organizar elementos, atendiendo a su contigüidad; hace que aparezcan uno detrás de otro, los acomoda en el tiempo. El segundo los dispone según su parecido; por ejemplo, si juntamos varios verbos, habremos hecho un paradigma. Una serie de artículos, preposiciones o adjetivos difícilmente podría permitirnos construir una frase. Al hablar, encadenamos piezas de paradigmas diferentes; las vamos escogiendo y combinando para formar un sintagma. El paradigma se fabrica sobre un eje vertical; el sintagma describe una trayectoria horizontal:

> La selección se produce sobre la base de la equivalencia, la semejanza y desemejanza, la sinonimia y la antonimia, mientras que la combinación, la construcción de la secuencia se basa en la contigüidad.[48]

48. Roman Jakobson, Ensayos de lingüística general, p. 360.

Es muy conocido el ejemplo de la comida, usado para explicar la diferencia entre sintagma y paradigma. Nos presentan el menú y vemos en él que los platillos están dispuestos paradigmáticamente; las sopas aparecen juntas, igualmente los guisados, y lo mismo los postres; si estuviéramos comiendo con Juan José Arreola, él nos diría: "Sírvanme sólo bebidas; vino, agua y néctares de frutas", porque así es de radical la técnica paradigmática en él. Con base en esas listas, nos es dable pergeñar gran cantidad de sintagmas. V. gr.: "Quiero ensalada brasileña, arroz, carne asada, helado de nuez, agua fresca y un café".

Aquí no estamos interesados exclusivamente en el aspecto lingüístico. Para nosotros, esas estructuras determinan patrones constructivos, que, en el plano literario, se nos muestran como categorías de la composición. A partir de aquí nos tomaremos la libertad de referirnos a lo sintagmático y lo paradigmático sin señalar a cada paso que estamos hablando de categorías de la composición, y no de conceptos puramente lingüísticos.

Las obras paradigmáticas tienden a la figura; a través del tiempo alcanzan la espacialidad; en cambio las sintagmáticas logran la temporalidad mediante el espacio y prefieren la consecusión.

Estas categorías no son un sintagma y un paradigma gigantes, sino procedimientos que dan origen a obras específicas, y hablamos de categorías sin pensar en cartabones rígidos; no queremos fraguar una etiquetación simplista. No estamos diciendo que a la derecha tengamos lo paradigmático, y a la izquierda lo sintagmático. Afirmamos que cada uno posee factores concomitantes. Además, el sintagma y el paradigma siempre están presentes

en los textos. Estas categorías son fuentes de instrumentos, que el artista toma consciente o inconscientemente.

Los patrones lingüísticos de construcción vendrían siendo una variedad de los patrones semióticos, los cuales nos permitirán, una vez desarrollados, analizar instrumentalmente cualquier lenguaje. En un estudio semiótico, habría que considerar el instrumento de comunicación en sí para conseguir los patrones constructivos de cada lenguaje. Ya dijimos que el paradigma organiza las palabras en atención a su similaridad; las coloca en grupos de acuerdo con su equivalencia; se dedica, pues, a los elementos in absentia. Cuando vamos a construir un discurso, el paradigma se baraja en nuestra cabeza, andamos buscando la dicción adecuada, las opciones de que disponemos. De hecho, cuando nuestro vocabulario es pobre, recurrimos a un libro escrito verticalmente, el diccionario.

El paradigma se localiza buscando la diversidad dentro de la unidad, y nos remite con mayor fuerza a la lengua que al habla; una palabra que también puede ser entendida como ejemplo o modelo. Los paradigmas son como las escaleras; nos llevan a diferentes niveles. En español, el paradigma de las vocales cuenta con cinco posibilidades; en francés, con siete; en latín, con diez.

Se ha dicho que los textos barrocos -el barroquismo es un estilo de técnica paradigmática- revelan los misterios de su composición. El paradigma busca la imagen, la figura. El concepto de paradigma organiza todo por grupos, así tenemos la familia de palabras: cristal, cristalazo, cristalería, etcétera. Al ver el conjunto, el lector descubre la fórmula sobre

la cual se crea la variedad (el factor inmutable y las mutaciones). Un deseo de los autores de lo paradigmático es lograr la participación del lector. Es común que lejos de transmitir una visión sobre la vida, se glose una actitud ante el mismo texto. El paradigma también está dotado de cierto grado de linealidad, pero es mínimo y se halla absolutamente regulado. La simple circunstancia de que en una familia de palabras difieran paja y pajar, abre una vereda hacia la horizontalidad. El paradigma, entendido como patrón de construcción, se comporta cual heredero lejano de la idea; roza lo abstracto, se mueve sobre un plano ligado al pensamiento, a lo profundo, a lo intelectual. En el sintagma tiene una suerte de vehículo el paradigma; a partir del primero notamos que el segundo sirve a la evocación. En los textos nunca pescamos al paradigma; siempre fluye ante nuestras miradas el sintagma, que distribuye el arrumaje en atención a sus posibilidades combinatorias, para lo cual ha de ser diverso. No basta con que surja consecutivamente.

El sistema sirve de eje horizontal; sus estructuras siempre se hallan <u>in praesentia</u>. Se acoge a la recta; el paradigma, a la figura. El sintagma se descubre aprehendiendo la unidad dentro de la diversidad. Sintagmas se les denomina a las unidades ordinales, al grupo sustantivo y al verbal. La linealidad de las lenguas es lo que posibilita el sintagma; por eso se apoya en la extensión. El arte del sintagma suele ser extenso; el del paradigma, intenso. La temporalidad de los sonidos vuelve relativa y metafórica la sintagmaticidad de la lengua; pero ésta siempre es más importante que la asociatividad. Sin el proceso de asociación sería imposible distinguir un sintagma;

tendríamos un conjunto inagotablemente diverso, un bazar. Dentro del sintagma hay una línea lógica que fabrica relaciones de concordancia, régimen o antecedencia entre elementos no contiguos

Los patrones de construcción guardan, como ya lo sugerimos al hablar del esquema oracional, alguna relación con la geografía. El norte de Europa es frío; la gente vive encerrada, lee mucho y a menudo tiene una gran preparación intelectual; realiza arte de interiores, de calor personal. A un mundo así le conviene el paradigma. En el sur de Europa las temperaturas son más elevadas; los hombres no pasan tanto tiempo encerrados con sus mujeres, sino que forman grupos de amigos que se reúnen a departir en espacios abiertos; su inteligencia es la que se desarrolla gracias al diálogo; en civilizaciones como la griega, es posible la plaza pública. En este marco se mueven hombres dueños de concepciones sintagmáticas; transitan sobre el horizonte, miran atrás o al frente. En cambio los hombres septentrionales dirigen la vista hacia arriba o hacia abajo porque están en sus casas; buscan por dentro; no sólo pintan el interior de sus habitaciones, sino también el de sí mismos.

> Las [lenguas] del Mediodía debieron ser vivas, sonoras, acentuadas, elocuentes y a menudo oscuras por su energía; las del norte debieron ser sordas, rudas, articuladas, desentonadas, monótonas, claras a fuerza de palabras antes que por una buena construcción. Cien veces mezcladas y refundidas, las lenguas modernas guardan todavía algo de esas diferencias: el francés, el inglés, el alemán son el lenguaje privado de hombres que se ayudan entre sí, que razonan a sangre fría entre ellos mismos, o de gente exaltada que se enoja; pero los ministros de Dios al enunciar los misterios sagrados, los sabios al dar leyes a su pueblo, los jefes al arrastrar a la multitud tienen que hablar árabe o persa.[49]

49. Jean-Jacques Rousseau, Ensayo sobre el origen de las lenguas, p. 58.

El arte del norte de Europa hace mayor uso de la imaginación. Por eso Borges ha construido su literatura asimilando la tradición germánica. Quizá esa distancia espiritual ha provocado sus comentarios negativos sobre la literatura española. Argentina es blanca y gris como la plata. En México son más abundantes los pintores de gran colorido, como Diego Rivera, y eso no significa que aquí no se cultive dignamente la técnica en blanco y negro; Julio Ruelas y Xavier Villaurrutia han hecho dibujos al carbón y nocturnos silenciosos.

En un texto compuesto sintagmáticamente menudean las vocales, que tienden a conservarse en la costa, en las regiones tropicales. Así, participios como regalado pierden fácilmente la consonante final, pero nunca sus vocales. Y todavía dentro de ellas, hay predilección por las fuertes. Así en "Deseos" de Carlos Pellicer:

> Trópico, ¿para qué me diste
> las manos llenas de color?
> Todo lo que yo toque
> se llenará de sol.[50]

De entre las consonantes, el sintagma prefiere las sonoras, es decir, aquellas en las que vibran las cuerdas vocales: /b/, /m/, /n/, /z/, /l/, /j/, etcétera; y busca también la acentuación grave y las palabras cortas; se distingue por el empleo del verbo y del adverbio; utiliza conjunciones en abundancia y un vocabulario popular; recoge rusticismos y formas coloquiales; hay más diálogo y representación; fluyen los textos en tercera persona y pretérito simple.

50. Carlos González Peña, Curso de literatura y El jardín de las letras, p. 610.

Lo sintagmático se forma dando más peso al predicado; se vale de las pausas cortas, con lo que adquiere un ritmo vertiginoso; emplea oraciones simples para obtener mayor claridad; se apoya mucho en las perífrasis verbales; explora en forma constante el modo indicativo; acepta fácilmente los gerundios, así como las oraciones coordinadas disyuntivas.

Los textos de factura sintagmática suelen tener mayor número de sustantivos concretos, como pan, mesa, campo, árbol; de sustantivos propios, pues manejan personajes de carne y hueso; las criaturas de Juan Rulfo se llaman: Fulgor Sedano, Terencio Lubianes, Pedro Páramo, Anacleto Morones, Susana San Juan, Matilde Arcángeles. Los nombres derivados así como los aumentativos y los diminutivos confieren sabor a los textos sintagmáticos. En algunos casos, desde luego, producen efectos ramplones.

La técnica sintagmática desarrolla el conflicto en sus historias; procura conformar personajes redondos, es decir, rechaza los tipos; festeja las contradicciones inherentes al carácter; aborda sus asuntos mediante la exposición objetiva, con un narrador "vivo", "humano", que no sabe todo lo ocurrido en los destinos de sus personajes; se recurre a nudos desenlazables, emanados de principios simétricos; los remates lógicos e históricos cierran, detonan.

Los escenarios de las creaciones sintagmáticas suelen ser naturales; más que problemas se tienen soluciones; campean los procedimientos deductivos, demostrativos, críticos; se acude a la tesis, la disertación, la monografía, el estudio. Las narraciones de ambiente, argumento e historia atraen como un imán a los instrumentos sintagmáticos. El terror, lo criminológico,

la ficción científica, el relato, la facecia o apólogo moderno, la variación, la carta, la noticia, la máxima, el proverbio, el cuento, la prosa, el ensayo científico, son algunas formas afines al patrón sintagmático. Lo maravilloso, lo extraño, lo real, la literatura oral, la epopeya, la comedia, la farsa, el relato de costumbres, el discurso político, los debates públicos y muchos otros géneros y subgéneros similares cuajan mejor en moldes sintagmáticos.

Además, esta categoría de la composición recibe determinado tipo de ingredientes psicológicos, sociales, filosóficos, etcétera. Las percepciones auditivas, gustativas, lo próximo, el color, lo ancho, el sonido, el ruido, los aromas intensos, lo amargo, lo pastoso, lo caliente, lo rugoso, tienden a ser depositados en recipientes de lo sintagmático. Todo este mundo sensual se logra prodigiosamente en "La suave patria" de Ramón López Velarde:

> Tu barro suena a plata, y en tu puño
> su sonora miseria es alcancía;
> y por las madrugadas del terruño,
> en calles como espejos, se vacía,
> el santo olor de la panadería.[51]

Desde luego, el gran poeta de la Revolución absorbe rasgos distintivos que matizan su técnica; se acoge a la suavidad, lo novedoso, la ligereza.

> Navegaré por las olas civiles
> con remos que no pesan, porque van
> como los brazos del correo chuan
> que remaba la Mancha con fusiles.[52]

Boga en el mar de la polis elegantemente; él seguía la exquisita partitura del íntimo decoro y de pronto da un vuelco y se convierte en el fundador de la poesía criolla.

51. La suave patria. Edición facsimilar, p. 9.
52. Ibid, p. 6.

Pueden trazar un vago mapa de las recurrencias sintagmáticas la sensación de lucidez, de seguridad, de placer; la atracción, el valor, la audacia, la gravedad, el tema de la vida, la vigilia, el vicio, el odio, la solidaridad, la guerra, la venganza.

La justicia, la verdad, el poder, la duda, la fatalidad, la igualdad, la miseria y el dolor, son valores, actitudes y realidades constantes dentro del universo sintagmático.

Hasta aquí hemos enunciado en forma sumarísima lo predominantemente sintagmático dentro de lo retórico y lo real, pero lo sintagmático también penetra en los terrenos de lo poético y lo ficticio, es decir, selecciona ciertos factores de la categoría de la composición paradigmática.

La rima cruzada, la asonante, los ritmos puros, el troqueo, la versificación cuantitativa, los versos libres, la sinéresis, la aliteración, el palíndromo, el anagrama, el arcaísmo, el rusticismo, el anacoluto, la similicadencia, los versos de arte menor, el encabalgamiento, la silepsis, el polisíndeton, la concatenación, la reconversión, el pleonasmo, la simetría, la progresión, el símil, la metonimia, la dilogía, la hipérbole, la concesión, la execración, la alusión, la oralización de lo gráfico, son operaciones poéticas cercanas a lo sintagmático. Este aprovechamiento seco de la poética puede verse en "Poema del desprecio" de Efraín Huerta:

> De la esencia del alma, una mañana de espléndido
> verano brotó una flor de hielo,
> y en esa flor de hielo, un sentimiento,
> y con el sentimiento, la desdicha, el negro pan del
> ansia, la gris manzana, la potencia del odio,
> pero ese odio que es como un río manso, traidor, con
> animales de verde espuma en el cuerpo.[53]

53. Efraín Huerta, Poesía, 1935-1968, p. 106.

La canción, la estrofa, la cuarteta, el sexteto, las coplas castellanas, las coplas reales, el soneto tradicional, la oda, la canción de vela, el romance, el villancico moderno, la silva, etcétera, constituyen formas poéticas asiduas a lo sintagmático.

La visión utópica, las enseñaciones, las ilusiones auditivas y gustativas, las alucinaciones de somnolencia, la excitación, la alegría, la desesperación, la dicha, el orgullo, la seguridad, la comunicación, el presentimiento, la gratitud, la misantropía y la crueldad, son ciertos fenómenos psicológicos en los que pueden llegar a sumergirse los textos de lo sintagmático.

Por último, conviene mencionar rápidamente aquellos temas de lo poético a los que acude el patrón sintagmático: la escritura, la creación, el descubrimiento, la fecundidad, la determinación, la evolución, el distanciamiento, la fatalidad, el cosmos, etcétera. La nómina puede ser un tanto imprecisa, pero señala al menos el follaje de los textos a los que nos referimos.

El patrón paradigmático utiliza la rima abrazada y la consonante; la melodía; los ritmos mixtos; el dáctilo; la versificación paralelística y los versos blancos; la diéresis, el anagrama, el lipograma, el neologismo, la invención o jitanjáfora, el préstamo, la ultracorrección, la similidesinencia y la paradiástole; los versos de arte mayor, el esquema métrico, el zeugma, la adjunción, la concordancia formal, el asíndeton, la supresión de la puntuación, la enumeración caótica, como la tenemos en Vallejo y Neruda; este último cambia de técnica sobre todo a partir de "Alturas de Macchu Picchu", sin embargo conserva esta singular forma de enumerar:

> Aguila sideral, viña de bruma.
> Bastión perdido, cimitarra ciega.

Cinturón estrellado, pan solemne.
Escala torrencial, párpado inmenso.
Túnica triangular, polen de piedra.
Lámpara de granito, pan de piedra.
Serpiente mineral, rosa de piedra.
Nave enterrada, manantial de piedra.
Caballo de luna, luz de piedra.
Escuadra equinoccial, vapor de piedra.
Geometría final, libro de piedra.[54]

La conversión, la elipsis, la asimetría, la digresión, la metáfora, la homonimia, la litote, el hipálage, el oxímoron, la gradación descendente, la anticipación o prolepsis, la optación, la prosopopeya, la elusión, la etopeya, la cronografía y el símbolo son algunas de las figuras poéticas que se dan mejor en moldes paradigmáticos.

La redondilla, el cuarteto endecasílabo, la sexta rima, la copla de arte mayor, el soneto moderno, la elegía, la canción de cuna, el romancillo, la canción de amigo, la balada y muchos otros poemas estróficos son idóneos para vaciar la técnica paradigmática. En "La balada de la vuelta del juglar" de Luis G. Urbina, cuya producción oscila ente los dos patrones, la balanza se inclina del lado paradigmático:

- Dolor: ¡qué callado vienes!
¿Serás el mismo que un día
se fué y me dejó en rehenes
un joyel de poesía?
¿Por qué la queja retienes?
¿Por qué tu melancolía
no trae ornadas las sienes
de rosas de Alejandría?
¿Qué te pasa? Ya no tienes
romances de "yoglería",
trovas de amor y desdenes,
cuentos de milagrería?
Dolor: tan callado vienes
que ya no te conocía...[55]

La visión apocalíptica es más paradigmática, así como ciertos fenómenos psicológicos; las ilusiones imposibles o quimeras;

54. Pablo Neruda, sel. y nota de Efraín Bartolomé, pp. 28 y 29.
55. Francisco Montes de Oca, Ocho siglos de poesía en lengua española, pp. 366 y 367.

las ilusiones visuales, las olfativas; las alucinaciones visuales, las de duermevela, que se dan porque el soñador no puede o no quiere salir del sueño. Arreola tiene un famoso texto breve titulado justamente "Duermevela"; no llega a ser dominado por la alucinación, pero queda el esbozo y ese predominio del sueño, que acaba imponiendo el patrón paradigmático.

La depresión, la paciencia, la angustia, la inocencia, la melancolía, la abulia, la indiferencia, la tristeza, la esperanza, la desdicha, la vergüenza, el miedo, la soledad, la nostalgia, la ingratitud, el amor, la piedad y otros sentimientos y pasiones atraen, como el imán a la limadura, la técnica paradigmática.

Hay también una serie de temas y actitudes que suelen ser mejor transportados por el equipo paradigmático: el principal es la propia literatura, lo que convierte a la obra en metaliteratura, el caso más notable, es el del nouveau roman francés.

Margo Glantz clasificó a principios de los setenta, a escritores de generaciones diversas en cultivadores de la "onda" y de la "escritura". Respecto a la segunda corriente dice:

> La novela como experimentación del lenguaje se efectúa en un territorio distinto al de la poesía y plantea una estética novelística que se erige en el cuerpo mismo de lo narrado, o en la materia narrativa misma, en la "escritura". Por otra parte, la novela se vuelve averiguación no psicológica..., averiguación sobre su íntimo significado y sobre lo narrado para despojarse, en muchos casos, de lo que considere ajeno para indagar o cuestionar sobre lo que le es propio.[56]

La destrucción, la invención, la esterilidad, la producción, el descanso, la permanencia, la indeterminación, la liberación, deben formar parte de la fuente paradigmática. En las artes

56. "Estudio preliminar", Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33, p. 32.

plásticas, "ruptura" es la etiqueta que se ha venido quedando para referirse al equivalente de la "escritura".

La aproximación, el caos, el azar y la anticipación -hay un cuento de Juan García Ponce que se llama precisamente así: "La anticipación", y es el ejemplo más marcado del aprovechamiento de la técnica paradigmática en la obra de este autor- constituyen los temas que completan el cuadro de instrumentos afines a la poética.

Pero el patrón paradigmático abreva también en las fuentes de lo retórico y lo real, espigando aquellas estructuras que no disuenen con su orientación. Su composición fonética es ante todo consonántica; las consonantes tienden a permanecer en las ciudades, en los altiplanos, en las regiones frías. Se ha dicho que el habla de la ciudad de México pierde más fácilmente las vocales que las consonantes gracias al sustrato náhuatl; los fonetistas han detectado que algunos hablantes capitalinos, al pronunciar palabras como quinientos o paletas, desvanecen la última vocal de estas palabras.

Las vocales débiles son típicas en los textos de patrón paradigmático. El hondureño Rafael Heliodoro Valle no presenta una técnica constante ni fácil de ubicar a lo largo de su obra; no obstante, el poema "Ultramarina" es una linda muestra de los efectos susurrantes que producen las vocales cerradas:

Una nube blanca,
una nube azul,
en la nube un sueño,
y en el sueño tú.

Gaviotas del norte,
luceros del sur,
sobre el mar el cielo,
y en el cielo tú.

Música de errantes
cítaras de luz,
y luz en el alma,
y en el alma tú.

Las ondas me traen
cartas del Perú,
y en las cartas besos,
y en los besos tú.

Tú en la noche blanca,
tú en la noche azul,
y en lo misterioso,
dulcemente tú.[57]

Las consonantes sordas proliferan en los textos de corte paradigmático. Predominan los acentos agudos y esdrújulos, se impone la variedad tonal, lo que se nota en el uso constante de interrogaciones y admiraciones; las consonantes elegidas tienen puntos de articulación en los que se involucran los labios y los dientes.

Por otro lado se recurre incansablemente al sustantivo y al adjetivo. Artemio de Valle-Arizpe, cuya filiación técnica es muy semejante a la de Rafael Heliodoro Valle, era excepcional usando frases adjetivas; ahí están dos títulos suyos: De otra edad que es esta edad y Amor que cayó en castigo; en el primero hay que oír la exquisita sucesión de las vocales e y a, y en el centro la triple e; al segundo hay que verle sobre todo los juegos entre la a y la o; entre amor y castigo se siente fonéticamente la caída. Jorge Ibargüengoitia es uno de nuestros mejores novelistas de instrumental sintagmático, mas, como rasgo distintivo, tuvo siempre una deliciosa manera de colocar los modificadores indirectos; en Los pasos de López oímos cómo camina éste gracias al juego de consonantes; en Los relámpagos de agosto

57. Poesía hispanoamericana contemporánea. Breve antología, pról. Antonio Acevedo y Escobedo, p. 49.

tenemos la luz intermitente dada por la reverberación de aes y oes y la certeza de que no pueden ser sino de ese mes. En el adjetivo especificativo, el amo es Borges: "una lenta gota de sangre", "la alta noche", "la luna tenía el color de la infinita arena". Estos adjetivos reinventan al sustantivo. Como ha dicho Ricardo Garibay, está muy bien observada la lentitud con que se hincha la gota. En los adjetivos explicativos López Velarde es insuperable: la "gota categórica", "ojos inusitados de sulfato de cobre", "un encono de hormigas en mis venas voraces"; en este último ejemplo florece además el hipálage porque voraces son las hormigas, no las venas.

El modelo paradigmático es rico en proposiciones, cuenta con un lenguaje personal, adopta el estilo indirecto, la primera persona, el tiempo futuro, las pausas largas, las oraciones compuestas, los predicados nominales... Es fácil hallar complementos circunstanciales de modo y de tiempo, verbos en modo subjuntivo, participios, sustantivos abstractos; adjetivos posesivos, indefinidos; pronombres interrogativos, personales; adverbios calificativos, etcétera.

El desarrollo de los caracteres dramáticos, los personajes planos, los tipos, la exposición subjetiva y la omnisciente, el punto de vista único, el principio asimétrico, el conflicto irresoluble, los finales flotantes; los escenarios evocados, los procedimientos inductivos, los interpretativos, los teóricos, la refutación, la divagación, el tratado y el estudio, son materiales procedentes de la zona de la retórica que sirve a lo paradigmático.

En el renglón de los géneros, es compatible con narraciones de época, trama, personaje; con el suspenso, lo policiaco, la

ficción filosófica, la novela corta, la microficción, el juego de palabras, la adivinanza, el diario, el editorial, la descripción, el monólogo, el aforismo, la novela, el verso, el ensayo filosófico, la crítica literaria, la poesía en prosa, lo maravilloso, lo fantástico, la tragedia, la leyenda, la estampa, en fin.

Cuando lo paradigmático acoge instrumentos extraliterarios propios del patrón sintagmático, elige percepciones como las visuales y las olfativas; escoge olores suaves o ambientes sin aroma; percibe lo dulce; lo acuoso, lo frío, lo liso, el embotamiento, la angustia, el dolor, la repulsión, el pasmo, el terror; también convierte en herramienta a la timidez, el hastío, la cordialidad, la fatiga, la calma, la frescura, la ligereza y la profundidad; temáticamente se puede alimentar de la muerte, el sueño, la virtud, el amor, la soledad, la paz, el perdón, la bondad, la belleza, la impotencia, la fe, el azar, la libertad, la opulencia, el placer y muchos otros tópicos que van definiendo una posibilidad técnica precisa.

Emmanuel Carballo escindía las tendencias literarias de la generación de Medio Siglo (la del XX), en realista y fantástica, y tomaba como representantes a Juan Rulfo y Juan José Arreola respectivamente. Al caracterizar el cuento de estos señores lo hizo con numerosas alusiones al factor instrumental:

> Arreola universaliza sus vivencias, sus experiencias; Rulfo introduce, deformados, matices personales en sus temas colectivos. Arreola plantea problemas que pueden suceder en cualquier lugar; Rulfo, partiendo de un sitio determinado y calando hasta su médula, llega a lo ecuménico por lo nacional y aun por lo regional. Arreola es fabulista en amplia parte de su producción; Rulfo, en todos sus cuentos se concreta a presentar personajes y acciones sin ulterior moraleja...

> Arreola es la corrección y la fiesta del lenguaje; Rulfo, la muerte del lenguaje elegantemente construida, el motín y el triunfo del pueblo. Arreola plantea sutiles casos de conciencia, intrincados problemas intelectuales; Rulfo, en oposición, patentes problemas del diario subsistir elementales y hondos. A Arreola le preocupan la teología, el infinito, en general los problemas metafísicos; a Rulfo, el pan y el agua, la anarquía, los abusos de los que detentan el poder, la superstición.[58]

Brillante esquematización, sin duda; de haber escrito realismo donde dice Rulfo, y literatura fantástica en vez de Arreola, el texto gozaría de mayor vigencia. La historia de la literatura nunca se comportó tan caprichosamente como en el caso de Juan Rulfo, a quien le fijó un estilo y una técnica mixtos; su narrativa es tan real como fantástica o maravillosa, tan sintagmática como paradigmática.

La red de las categorías de la composición es muy amplia. Atrapa con facilidad a todos los peces que navegan en las literaturas hispánicas. Permite incidir sobre toda la literatura mexicana, excepto sobre la escrita en lengua indígena. Un texto de Octavio Paz, uno del padre Landívar, son asequibles técnicamente gracias a nuestras coordenadas. Digámoslo ya, cualquier texto escrito en alguna de las lenguas indoeuropeas es catalogable mediante este pequeño esquema, que también tiene la ventaja de estar vinculado a conceptos como la división en estudios diacrónicos y sincrónicos. Los primeros se desenvuelven en el tiempo: analizan un discurso de acuerdo con su estado en la historia. Los sincrónicos detienen a la obra, la estudian como si fuese material eterno; crean una suerte de laboratorio imaginario. Así, los estudios sincrónicos están más ligados a la lengua, y los diacrónicos al habla.

58. Cuentistas mexicanos modernos, t. I, p. VIII.

> En una lengua se pueden efectivamente distinguir estos dos aspectos: el sistema en un momento dado y el sistema en su desarrollo, aunque, en cierto sentido (si se tiene en cuenta el carácter parcialmente innovador de todo acto lingüístico), sólo existe el aspecto diacrónico, es decir, el continuo desarrollo, mientras que el otro aspecto, el sincrónico, para una lengua considerada en su totalidad, constituye más bien una abstracción científica necesaria para estudiar el modo como la lengua funciona y los rasgos que, entre los momentos de su desarrollo, permanecen constantes.[59]

Paradigma y sincronía tienen puntos de contacto. El paradigma congela a la obra de arte, la convierte en figura; está más ligado a la plástica, a la descripción. Sintagma y diacronía se hilvanan; trabajan con el documento, con la historia; son menos abstractos. No obstante, paradigma y sintagma dependen, en un plano muy amplio, con una perspectiva añosa, de la visión histórica. Las lenguas indoeuropeas tienen cierta edad; no han existido desde el principio de los tiempos y, por lo tanto, están sujetas a corrientes de ideas vigorosísimas.

El comentario que hemos hecho puede hacer pensar que lo sintagmático es completamente ajeno al arte; y más con la división en arte puro y ancilar que nos ha dejado Alfonso Reyes. Hay arte de gran calidad que se rige por patrones sintagmáticos; la descripción aquí formulada no posee carácter valorativo, sino descriptivo; únicamente proporciona un soporte para ulteriores juicios. Además, no debemos olvidar, ¡oh, profunda paradoja!, que el arte por excelencia, el clásico, es sintagmático. Los griegos regían sus manifestaciones expresivas por la medida, el metron; su mundo aspiraba a lo organizado, lo sencillo, lo verdadero, lo justo; el autor clásico jamás dice lo que es el arte; e incluso puede ser una virtud el invisibilizar sus proce-

59. Eugenio Coseriu, Introducción a la lingüística, p. 59.

dimientos técnicos. En atención a la idea de la unidad, el arte paradigmático habla de sí mismo, se agrupa en torno a su propia contemplación. El arte sintagmático, obedeciendo a la diversidad, siempre se ocupa de otras cosas; es trascendente; en él fin y medio no se identifican con tanta frecuencia. Hay textos sintagmáticos que permanecen en lo anecdótico, y no crean un verdadero lenguaje artístico, no rebasan la simple referencia con fuerza expresiva a ciertas cosas que permanecen en el documento o en el testimonio. Lo sintagmático, desde un punto de vista valorativo, no es más completo que lo paradigmático; son categorías que no se dejan enjuiciar en bloque; no podemos decir tan fácilmente que lo paradigmático y lo sintagmático no sirven; a menos que despreciemos alguno de los procedimientos a partir de su base, pensando que es nocivo acomodar palabras favoreciendo la diversidad.

El defecto principal de las propuestas que versan sobre el tema consiste precisamente en privilegiar determinada literatura. Una teoría debe servir a la comprensión, antes que a la crítica. En nuestro trabajo no existe ningún intento de proclamar la supremacía de tal o cual técnica. Los patrones constructivos siempre se están dando; a veces en un mismo autor, se detecta la excursión hacia la propia personalidad. Es inconcebible la existencia de un solo tipo de arte; hay quienes aseguran que cuando desaparezcan los problemas sociales, sólo tendremos un arte de técnica paradigmática; sin embargo, nosotros creemos que nunca van a desaparecer las posibilidades de remitirse a estos cartabones; siempre van a estar dándole movimiento a la literatura, haciéndola un proceso dinámico. Hablamos por supuesto

de arte occidental o en lenguas del indoeuropeo. Sólo saliéndonos de esta familia lingüística, podría ocurrir que estas categorías tuvieran la engañosa aplicabilidad de nuestros estudios sobre Oriente. En determinados periodos emergen corrientes eclécticas tan poderosas, que los artistas pueden ciucelar un texto pasando de un patrón a otro. Esto no afecta en nada nuestro esquema, al contrario, nos permite determinar mejor la significación de la obra de cada autor; si alguien está saltando con desenfado de una técnica a otra, debe ser porque profesa una concepción muy particular o debido a que no ha dado aún con su técnica. Ahora bien, esta organización de los textos en paradigmáticos y sintagmáticos, se limita a los perímetros que sus principios le imponen; se mueve estrictamente en el área del con qué. Si queremos referirnos a problemas capaces de rebasar el aspecto técnico de la obra, necesitamos introducir otras variables.

III. Los dominios del instrumento

> "Stylistik order Rhetorik", dirá Novalis en el siglo pasado, inventando el término de "estilística", de que se sirvió luego el lingüista ginebrino Charles Bally para designar a una ciencia nueva que es destinada a estudiar los medios expresivos del lenguaje hablado y su aspecto afectivo como distinto del lógico, de que siempre se había ocupado la gramática. Por esta elección desafortunada un término derivado de "estilo", que sugiere al escritor y a la literatura, se aplicó entonces a los fenómenos más opuestos, los de la expresividad del habla.

a) La técnica de la expresión

Se le llama técnica a la aplicación del conocimiento con fines de inmediata utilidad, y tiene dos aspectos: primero, el carácter práctico o aplicación; segundo, la teoría o conocimiento implicados. El factor que hemos mencionado en primer lugar es, sin duda, el decisivo, y, tratándose de arte, no falta quien la considere exclusivamente práctica. Pero este factor activo es más artesanal que artístico, porque la técnica debe ser repetible. Una vez descubierta, pierde su encanto; en eso se parece a los trucos. A pesar de todo, su valor persiste; viene haciendo las veces de la combinación para la caja fuerte. Mientras nadie la tiene, todo es curiosidad; cuando ha sido revelada, cualquiera puede hacer uso de ella. Sin embargo, olvidarla equivaldría a no haberla conocido. Ya no existirá la inquietud de la expectación, pero sí la pesadumbre de quien no alcanza el tren.

Independientemente de que se le formule o no, la técnica es un principio activo; la van develando el sentido común y la intuición. En esas circunstancias, cuando no es conocimiento acabado, basta con una leve inmersión en la materia gris para

adueñarse de la clave. Si bien la técnica no siempre posee el aspecto de un recetario, en la mayoría de los casos es reductible a sólo eso, a una serie de preceptos o formas fijas.

Los procedimientos técnicos, así hayan sido registrados, son anteriores a los conceptos que procuran ceñirlos, y más cuando éstos no poseen naturaleza normativa, sino teórica. Así pues, se involucra un factor más, con lo que son tres los factores en interacción: la técnica en tanto práctica, como guía, y el estudio de la misma. En otros términos, contamos con el piano, la partitura y la explicación del secreto que le permite fabricar música. Este trabajo procura moverse dentro de la última entidad, añora dilucidar los enigmas del maridaje entre lengua y literatura y para lograrlo de modo comprensible tiene que acudir una y otra vez a las pautas que han marcado los escritores. Nuestro piano no es otro que la lengua, a la cual ha sido indispensable referirnos tanto en conjunto como al señalar cada una de sus partes.

José Luis Martínez, autor de una de las obras que con más intención analítica abordan el tema, al disertar sobre la técnica y la visión del mundo, dice:

> Un vicioso crecimiento de las estructuras -pero desatendiendo su categoría en la creación literaria- ha originado en nuestro tiempo obras que no son sino un esqueleto sin justificación interna al que se ha revestido de una serie de situaciones vitales...
>
> Es quizá difícil sorprender la justa dimensión y consistencia de ese esqueleto, pero si estrictamente no hay ninguna posibilidad de prescindir de él..., no queda sino buscarlo. Las obras maestras que son el testimonio de nuestra dignidad, lo son por haber logrado ese acuerdo superior, esa conjunta nobleza de su carne y sus huesos.[60]

60. Op. cit., p. 29.

Uno podría creer que la técnica es equiparable a la anatomía de la obra, pero no hay tal, porque el cuerpo de un texto es, en buena medida, el efecto del ejercicio técnico. El metabolismo, la fecundación y la higiene, como la técnica, son procesos. La anatomía, aunque se define como la observación a través del corte, es menos un conjunto de habilidades o de funciones, que el estudio de una serie de estructuras. La técnica nutre a la obra, puede contribuir a gestarla a favorecer su desarrollo. El cuidado de la salud, la prevención de las enfermedades, el acondicionamiento físico, equivalen un poco a la misión de la técnica; que es el desarrollo de algunas técnicas encaminadas a variar o proteger la forma. La alimentación, en el caso del texto, vendría siendo una suerte de asimilación de recursos ajenos. Cuando un escritor lee a otro, ha dicho Gabriel García Márquez, lo hace para desarmar el mecanismo de la obra. William Faulkner resulta bastante educativo al respecto. Sin embargo, en un célebre libro de entrevistas, Faulkner y Stein Vanden Heuvel traban el siguiente diálogo:

> — ¿Qué técnica utiliza usted para cumplir su norma?
> —Si el escritor está interesado en la técnica, más le vale dedicarse a la cirugía o a colocar ladrillos. Para escribir una obra no hay ningún recurso mecánico, ningún atajo. El escritor joven que siga una teoría es un tonto. Uno tiene que enseñarse por medio de sus propios errores; la gente sólo aprende a través del error. El buen artista cree que nadie sabe lo bastante para darle consejos...
> — ¿Entonces usted niega la validez de la técnica?
> — De ninguna manera. Algunas veces la técnica arremete y se apodera del sueño antes de que el propio escritor pueda aprehenderlo. Eso es un *tour de force* y la obra terminada es simplemente cuestión de juntar bien los ladrillos. Pero cuando la técnica no interviene, escribir es también más fácil en otro sentido. Porque en mi caso siempre hay un punto en que los propios personajes se levantan y toman el mando y completan el trabajo.[61]

61. *El oficio de escritor*, pp. 174 y 175.

La técnica de la que habla Faulkner es menos general. El se refiere ante todo al oficio, se circunscribe al recetario y declara lo que se ha dado por hecho desde la antigüedad: la imposibilidad de enseñar cómo se generan los contenidos esenciales de la literatura.

El oficio, así entendido, viene siendo la forma previa de la técnica. Seguir una teoría para convertirse en escritor constituye una equivocación flagrante de caminos. El hombre que se orienta mediante esa divisa transforma a la técnica en un placebo que simula los efectos medicinales del estilo, talismán intransferible que cada generación y cada autor han de crear.

El oficio se puede aprender en universidades, talleres literarios, tertulias y academias. Esa encomienda ha tenido lugar primordialmente a través de la práctica de la retórica.

La técnica de la que aquí hablamos abarca todos los procedimientos instrumentales de la lengua y la literatura. Está presente en todas y cada una de las páginas escritas en cualquier lengua indoeuropea, arde en nuestros pensamientos y comunicaciones cotidianas. Hasta la frase más insulsa debe ser labrada con instrumentos que exigen una experiencia obtenida en el seno de la sociedad. Esa experiencia debe ser común al menos en su base, pues de otro modo dejaría de llevar a cabo sus fines:

> A fuerza de obvias, a fuerza de implacablemente imprescindibles, no le ocurriría a ninguno abominar de las convenciones formales del lenguaje. Porque para expresar las inconformidades con el uso de las letras que significan los sonidos, con el agrupamiento de letras que forman y significan las palabras o los conceptos y con la unión de estas palabras que integran las oraciones, sería preciso servirse de las mismas fórmulas y técnicas expresivas que se pretendía abominar.[62]

62. José Luis Martínez, La técnica en literatura, p. 5.

El oficio, en cambio, se reduce a lo artesanal. Como parte de la técnica, es también una serie de procedimientos. Los generales se encargan de producir los elementos lingüísticos y literarios; los específicos inciden en los detalles de la composición la corrección, el pulimento, etcétera. El oficio de escritor es como el de carpintero, si no que lo diga el maestro Juan José Arreola. Por eso es enseñable y no se esfuerza sino en propiciar el trato con las palabras.

La voz oficio nos muestra la cúpula de ese iceberg al que nombramos técnica. Voces como oficial, oficioso, entrañan los suspiros del afán, los gajes del oficio, pues nos muestran en relieve los rasgos estáticos, ligados a lo establecido, inherentes a los aparatos nacidos de la convención. La parte que sólo cambia el viento de los milenios, la heredad legítima de la lengua, es el vaso comunicante. En cambio, lo que fluye, la sangre fugitiva, es mester de ioglaría y de clerecía, es oficio de poetas. No se aprende porque consiste en alterar la historia. La creación exige originalidad. Y para alcanzarla, como ha dicho Lanza del Vasto, no es obligatorio el encuentro con lo novedoso, pues original significa: lo-que-conserva-el-gusto-de-la-fuente.

Pero hablemos del oficio. El oficio visible es traicionero las más de las veces, delata a quienes no saben sino el menester, a los gambusinos de términos. En la composición, las palabras aparecen solas, no se da el acoso deliberado; no se pone tanto la mirada en ellas cuanto en las geografías que invocan. Sin embargo, en la composición paradigmática se camina por un bosque de símbolos que observan al poeta con miradas familiares. Los signos que hablan de signos, la metacreación, no es necesariamente rebuscada, aunque lo haya sido durante el barroco o el gótico.

La técnica se parece a la intriga, a tal grado que el verbo maquinar se tiende como un puente entre estos sustantivos. Quien maquina, según el tropo, trama con una máquina, con un instrumento complejo. La zona más cálida dentro de las selvas de la técnica es aquella en la cual se localizan las máquinas literarias, los géneros. Hacer un ensayo o una novela es como operar una imprenta o conducir un trasatlántico. Francisco J. Hombravella, en unas páginas donde consigna las penurias por las que pasa el estudioso de los géneros, ofrece como ruta forzosa la del con qué:

> La dificultad de aprehender, de captar la significación vitalísima o la vigencia actual de unas determinadas obras, obliga al investigador literario a recurrir a una especie de taxonomía, de sistemática, que le permita clasificar instrumentalmente los textos literarios que ha de contemplar y, acaso, juzgar desde un punto de vista crítico.[63]

Toda obra, por el hecho de pertenecer a un género, contiene ya un cúmulo de condicionantes del significado. Así como un avión sería impropio para recorrer la Autopista del Sur de Francia, así como es imposible navegar en los fiordos escandinavos valiéndose de un tren, de igual manera, quien siente el alma sacudida por impulsos amorosos aborda las embarcaciones de la lírica porque ellas portan los enseres, el arrumaje, el velamen, los mástiles y toda la parafernalia que se requerirá -como decían los vates de antaño- en los piélagos de la pasión.

Cada género determina también un mensaje que se mueve dentro de un marco referencial cuya magnitud se mide en eras. La epopeya tiene el ritmo y las actitudes de las épocas que la utilizaron. En este fin de siglo, tan semejante al periodo helenístico del orbe griego, tan afecto a los contrastes, puede parecer anacro-

63. ¿Qué es la literatura?, p. 52.

nismo supino aceptar dictámenes y sentencias sobre los géneros. Es verdad que florece una literatura de arenas movedizas, como ha discurrido Octavio Paz; pero los géneros, sea cual fuere la ascendencia del vendaval que hoy los somete a una fase de transición, persistirán porque emergen del recurso mismo. Muchas de las piezas que integran el rompecabezas de la lengua y la literatura, al amplificarse adquieren el tremendo aspecto de los animales superiores o de las modernas criaturas engendradas por la cibernética. Quién no se ha sentido entre las garras de una pantera al escuchar un cuento de Edgar Allan Poe. Quién no ha vivido el embeleso que producen las computadoras, al leer novelas como 62: Modelo para armar de Julio Cortázar. Aquí hemos pensado en textos contundentes, pero todo género, no importa la obra que transporte, es de por sí una suerte de milagroso organismo, una obra colectiva urdida por cuarenta, cincuenta o más generaciones. La tragedia, el soneto, la silva, constituyen un acopio magnífico de recursos, un sistema lógico y expresivo de grandes alcances históricos y culturales.

La técnica se comporta como un medio de origen instrumental; viene siendo como un inmenso estero; en ella se mezclan el salobre sabor del mar de los géneros y la dulzura proveniente de los ríos donde nadan los elementos y las figuras.

El recurso técnico es patrimonio de la humanidad; a él se acude sin ser plagiario. Suele darse por combinaciones de figuras o por formación de cardúmenes de elementos lingüísticos. Es a través de los recursos que la técnica permite la gestación de la obra. De hecho, éstos hacen las veces de los órganos reproductores. Si pensamos en el ser humano como obra, encontramos

en los mecanismos de continuidad de la especie el mejor parangón con la técnica. El estilo, en cambio, es algo tan intangible y complejo como la personalidad. El alma, o lo que llamamos espíritu, la psique, no es sólo la analogía óptima del estilo, sino la base de la que se desprende. Sin embargo, no toca a la técnica la otra parte del binomio cuerpo y alma, porque sólo tiene que ver con la anatomía, en lo que concierne a la reposición de los seres, algo fácilmente confundible con el proceso creativo. Cuántos padres no se sienten demiurgos por haber incrementado el número de habitantes del planeta. Cuántos grafómanos no se consideran creadores por haber cometido una abundante colección de palabras rimadas.

A pesar de todo, dentro de ciertos márgenes, la técnica puede sufrir la gravitación del estilo. El traer nuevas herramientas o el perfeccionarlas puede ser la contribución de un escritor. Por eso, el novelista francés Paul Mauriac declara:

> Cada novelista debe inventar su propia técnica, ésa es la pura verdad, toda novela digna de llamarse tal, es igual que otro planeta grande o pequeño que tiene sus propias leyes; así como sus propias flora y fauna, así, por ejemplo, la técnica de Faulkner es indudablemente la mejor para presentar el mundo de Faulkner, y la pesadilla de Kafka ha producido sus propios mitos que la hacen incomunicable. Benjamin Constant, Sthendal, Rouger Fromentin, Jack Ruviert, Radiget usaron todos ellos técnicas diferentes, se tomaron diferentes libertades y se propusieron diferentes tareas.[64]

Los instrumentos producen la acción técnica, que se manifiesta en formas de conducción y puede ir de lo imprescindible (las convenciones de la lengua) a lo formulable (las galas literarias). La técnica aparece bajo el aspecto de un circunstancial

64. El oficio de escritor, p. 24.

de modo imaginario, pero siempre está supeditada a un con qué. Mientras el cómo del estilo emana de cualidades y resulta genuinamente adverbial o adjetivo, el cómo de la técnica se incrusta en los hechos. Recordemos la confusión entre los complementos circunstanciales de modo e instrumento; cuando preguntamos cómo lo hizo, una de las respuestas viables es: con un lapicero; a lo cual se nos puede replicar que no se preguntó con qué, sino cómo: mal, dulcemente, en forma rápida, bonito, etcétera. Desde ahí arranca no nada más el problema de la distinción entre técnica y estilo, sino también la riqueza de sus relaciones.

La técnica, en el caso de la literatura, se haya admirablemente asimilada a un instrumento, tanto que sin ella la lengua se destruye o deja de ser la misma. Esto se debe a que la técnica consiste en una serie de convenciones formales que hacen posible la comunicación. Cuando un autor modifica excesivamente los signos lingüísticos, pasa a los terrenos de la semiótica y la semióptica, acaba con las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas, y penetra en el valle de la gráfica, en el de la música o dentro de algún otro. La técnica es tan determinante, que las artes cambian de nombre al trocar su instrumento. No significa esto que la técnica sea escasa en matices. Existen dentro de ella dos tipos de lenguaje: el figurado y el recto.

Así pues, las afinidades con las categorías de la composición se darían de la siguiente manera: el lenguaje recto se vería ligado a lo sintagmático, y el figurado, a lo paradigmático. La técnica del lenguaje recto, por más poético que sea un texto, nunca está ausente. La literatura viene siendo como el piso superior de un edificio; en sus cimientos no es sino lengua

que puede conseguir el nivel artístico. Si lo adquiere no será exclusivamente gracias al proceso figurativo, sino también por la singular eficacia de la expresión como lenguaje recto.

La sujeción a moldes equivale en cierto modo a la producción en serie; de ahí la posibilidad de la comunicación; pero estos moldes pueden ser utilizados más allá de los marcos puramente lingüísticos. Toda obra literaria posee un código que en buena medida ha sido fraguado por el contrato social. No solemos percatarnos del que rige nuestra producción escrita porque casi siempre estamos enfrentándonos a obras confeccionadas en lenguas oracionales.

Hay un mínimo de técnica indispensable para entenderse, una manera precisa que depende del instrumento usado. En pintura, el óleo, ya de suyo, dice algo. No han faltado teóricos que lo relacionen con el afán de posesión vivido por el hombre a partir del inicio de la Edad Moderna.

Cada lengua requiere su propia técnica; ésta siempre es particular y, aunque puede generalizarse, se encuentra arraigada en tales o cuales instrumentos. No basta con saber qué signos contiene un idioma; para aprenderlo es necesario desentrañar su base combinatoria.

La técnica, incluso en sus aspectos más rigurosos, tiene normas que se pueden romper en beneficio del estilo. Diríase que todos sus caminos llevan acotamientos y señales y que uno arma su viaje prescindiendo de ciertas carreteras, rebasando en ocasiones las márgenes, olvidando a veces las indicaciones. Se puede hasta cortar por una brecha. En los periodos paradigmáticos no es raro que aflore la preocupación por los instrumentos.

Aunque, por ejemplo, el neoclasicismo, fase de claro perfil sintagmático, arrastraba más herramientas que una ferretería, y el romanticismo, cima de la composición paradigmática, luchó por abolir los mecanismos como nunca se había hecho en la historia. Hay, no obstante, fases en las que los artistas se sienten investidos de un poder superior a todo sistema, entonces no sólo se respetan sin dificultad los obstáculos habituales, sino que éstos tienden a multiplicarse, favoreciendo la forja de nuevos instrumentos. El barroco vivió como pocos estilos la explosión de la técnica. En esa corriente se aprecia hasta lo indecible la estilización de los parámetros composicionales. El adorno que se superpone a otro; la multiplicación de juegos plásticos: los retruécanos, los versos jánicos; el surgimiento de subgéneros: los centones, los poemas de laberinto; cuanta ociosidad es concebible.

Lo curioso es que la ruptura con los dictados de la técnica suele estar asociada a la renovación de la misma. Además, son autores dotados de una gran pericia lingüística, quienes transgreden con mejor suerte lo establecido. Y es que lo hacen en aras de un nuevo orden instrumental, que ellos llevan embrionariamente, y lo han amasado a partir del sedimento nacido de su trato con la lengua y la literatura.

Sin embargo, obras hay de por sí exageradas, que no rompen los preceptos técnicos guiadas por un impulso renovador. En ellas las argucias se exacerban hasta llegar a lo que nuestros mayores llamaban el ingenio, tan dulce, tan azucarero, que también es conocido como industria. La literatura labrada con ese sino, revela su aparato, busca desentrañar la clave que le ha

dado origen. Es semejante a las instalaciones eléctricas externas, las cuales son una lección en materia de cableado. Claro que en ellas la lección no considera en absoluto a la estética.

Respecto a la revelación que encierra la inmensa mayoría de las urdimbres paradigmáticas, Jorge Luis Borges ha dicho, tomando como eje una sola corriente:

> Yo diría que barroco es aquel estilo que deliberadamente agota (o quiere agotar) sus posibilidades y que linda con su propia caricatura... Barroco (Baroco) es el nombre de uno de los modos del silogismo; el siglo XVIII lo aplicó a determinados abusos de la arquitectura y de la pintura del XVII; yo diría que es barroca la etapa final de todo arte, cuando éste exhibe y dilapida sus medios. El barroquismo es intelectual y Bernard Shaw ha declarado que toda labor intelectual es humorística. Este humorismo es involuntario en la obra de Baltasar Gracián; voluntario o consentido en la de John Donne.[65]

Observaciones apresuradas han hecho suponer que la transgresión y la deformación son la base de la técnica y el estilo:

> Una de las última tentativas del campo de la estilística, una tentativa muy seria, inteligente e interesante, es la que se desarrolla en torno a un investigador de origen francés, Riffaterre. Se trata de una estilística que postula la existencia de un tipo de lengua -por ejemplo, la lengua francesa- normal, corriente, que sería el modelo, el patrón. A partir de éste se valorarían las distorsiones impuestas por cada autor al modelo en cuestión. En este punto podría definirse la estilística como la ciencia de las desviaciones. Sin embargo, esta concepción es actualmente muy discutida por razones de índole filosófica, puesto que no puede otorgarse una función preeminente a lo que habla la mayoría. Esto no es un criterio suficiente desde un punto de vista científico.[66]

Riffaterre incurre, desde su punto de partida en el error de confundir técnica y estilo; él y sus seguidores no han hecho sino estudiar la primera y además exclusivamente en lo que con-

65. "Prólogo a la edición de 1954" de Historia universal de la infamia, pp. 9 y 10.
66. Roland Barthes, entrevistado en ¿Qué es la literatura?, pp. 12 y 14.

cierne a sus procedimientos deformativos. Hay junto a ellos muchas otras operaciones que son posibles sin recurrir a la distorsión. Todas estas afirmaciones harán que nos preguntemos dónde queda entonces el objeto de estudio de la estilística. No debe ir en este trabajo la respuesta, pero contestemos en unas cuantas palabras; así como se encarga de los instrumentos la técnica, llámense elementos lingüísticos, figuras, estrategias o géneros, la estilística se avoca a las formas particulares de cada autor, grupo o época; aborda las leyes que rigen el universo de cada obra, así como las que caracterizan a los ismos y las tendencias.

La técnica es una tarea en favor de los otros, es producción de efectos destinados a provocar placer estético, sin que por ello hablemos de efectismo. Incluso cuando se escribe para sí, al visualizar la obra en conjunto, al recordarla, el autor se convierte en espectador, se desdobla, desempeñando un papel diferente, y esto se da gracias a que la técnica le muestra lo que él mismo ha engendrado. Sin las convenciones de la lengua sería prácticamente imposible concebir una obra literaria de verdaderos alcances.

La técnica necesaria para hablar la lengua materna no es sentida como algo mecánico, porque se adquiere en sociedad. En cambio, sí notamos sus resortes cuando aprendemos un idioma extranjero, y es que la falta de familiaridad con sus instrumentos nos hace tropezar paso a paso.

La sujeción a reglas que nos impone la técnica nunca es exageradamente estricta; nuestras comunicaciones siempre portan una severa dosis de caos, incluso las mejor logradas. Si pensamos

en el lado azaroso de la creación, nos daremos cuenta de que es inmensamente superior al determinado. Cuando se escribe algo, se ponen en rotación palabras que intentan comunicar en una dirección no sólo precisa sino también escasa. La connotación abre posibilidades inconmensurables, y a ella hay que agregar las posibilidades interpretativas fuera de toda aduana. En estas condiciones, sujetarse al orden íntegro, no se parece en nada al hecho de meterse en camisa de once varas; por el contrario, exigir la total significación se vuelve una lucha en la que es difícil concentrar todos los puntos. No hay nada más subversivo que el orden. Por eso resultan tan sorprendentes las obras en las que cada voz está elegida con precisión, en las que todo se concerta y resuena a todos los niveles. Así se nos ofrecen los textos de Martín Luis Guzmán, Charles Baudelaire, Jorge Luis Borges, Edgar Allan Poe; cosmos literales en los que la abolición de la casualidad logra vuelos inauditos.

De esto se sigue la importancia de garantizar el acuerdo entre la imagen mental o vivencial y el texto creado, misión primera que ha de cumplir la técnica. El estilo enlaza el océano de los signos con la vida. La técnica procura la eficacia en la comunicación, la constitución integral de los signos.

b) Un territorio para la retórica

La retórica fue definida por los clásicos como el arte de persuadir: era un arma ideal, pero contaba con una finalidad política y práctica. Según la leyenda, Córax y Tisias la inventaron para protestar contra la prohibición de hablar dictada por Hierón de Siracusa. La retórica siempre ha tenido ese papel en la histo-

ria, y cuando se le negó fue a través de otras formas retóricas.

Retórica era el conjunto de procedimientos que constituían el arte de hablar bien o de la elocuencia. Esta disciplina se veía bastante influida por la idea de lo correcto. Su definición implicaba un juicio; frente a ese "hablar bien" tenía que existir un modo improcedente. Sus dos orientaciones se nos presentan como antagónicas; por un lado, es un arma de protesta; por otro, se le otorga un rumbo científico y se omite su filiación ideológica. Los hombres y las generaciones la han utilizado para satisfacer sus intereses. El concepto actual de norma la vulneró seriamente, al considerar que: 1) el cambio lingüístico casi siempre se origina en el habla popular; 2) los "errores" idiomáticos obedecen a los mismos procesos psicológicos que rigen los modos "correctos" de expresarse, y 3) las correcciones de una época consagran a las incorrecciones de la etapa anterior.[67]

Así las cosas, un arte cuyo instituto era el bien hablar, tuvo serios problemas para sostener la supremacía de ciertos modos a los que privilegiaba, y es que, al desenvolverse sobre los caminos de la práctica, se distrajo de su misión menos perecedera: estudiar las posibilidades expresivas de la lengua.

Los latinos la habían considerado un *ars*, el *ars bene dicendi*; para los griegos fue una *tekné*, algo eminentemente práctico; desde entonces le atañe el discurso. En el modelo medieval se diluyó un poco su condición activa; la retórica, por ser una de las artes liberales, estaba destinada a formar al hombre libre; en las artes mecánicas se dejaron aquellas que -según los sabios- no recurrían a la mente. Como parte del *trivium*

67. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, pp. 151 y 152.

(la acompañaban la gramática y la dialéctica), era una ciencia humana, e iba en medio porque parecía una combinación de las otras dos. Fue en aquel entonces conocimiento detentado exclusivamente por las élites. Dentro de las artes mecánicas, figuraba la pintura; para el sistema feudal, no tuvo ésta el papel verdaderamente relevante que logró en el Renacimiento. Hasta la fecha, muchos problemas de retórica invaden un poco las parcelas vecinas; las paradojas, los sofismas, que la lógica asimila como problemas, llegan a ser bastante divertidos en la retórica; el empleo de la inferencia, al desentrañar un crimen dentro de una historia policiaca, puede llegar a realizarse con genuina capacidad dialéctica. Las conexiones con la gramática eran más amplias, tanto que sus definiciones coincidían en algún punto. Por gramática se ha entendido el arte de hablar y escribir correctamente un idioma.

Más que rastrear las conexiones entre gramática y retórica, nuestra obligación es distinguir las peculiaridades, y la central radica en que los componentes simples de la gramática, son recursos para la retórica. La ortografía dice que una coma separa categorías o taxemas iguales: "Yo vivo, leo, pienso." Para la retórica, una coma vale porque suspende el sonido: es la más breve de las pausas. En un texto literario hace las veces del silencio musical; un mayor uso de la coma frente al punto suele proporcionar una lectura veloz.

La retórica también se desacreditó en los últimos tiempos por su marcada tendencia clasificatoria adquirida durante el siglo XVIII, época de botánicos y enciclopedistas. Los teóricos se preocupaban más por construir un catálogo de instrumentos,

que por establecer conceptos rectores. El auge de las retóricas dieciochescas coincide con la esterilidad de los ingenios. Los autores dejan de crear y se dedican preferentemente a estudiar la literatura y sus recursos; la crítica se presenta como una puerta para fugarse y dejar de lado la invención. La literatura del XVIII en España es bastante mala. Como dictaminó Benito Jerónimo de Feijoo, no es una época de poetas, y en haberse dado cuenta de eso se cifra parte de su mérito; él siguió por el camino que le correspondía. El romanticismo desvía saludablemente la preocupación técnica hacia el interés por el estilo, lo cual trae cierto desdén por las formas rígidas y una gran admiración hacia los contenidos. En su búsqueda libertaria, este movimiento se despoja de las reglas, pero sigue preocupado por la forma y experimenta con ella; de hecho, abre una nueva etapa en la historia de la literatura, al dar fin a la Edad Moderna e inicio a la Contemporánea.

La eclosión de las ciencias sociales en los siglos XIX y XX favoreció a los estudios diacrónicos, en detrimento de los sincrónicos. La corriente posterior a Ferdinand de Saussure ha impedido sin mucho éxito la devastación de la retórica, la cual pierde su estructura canónica y obtiene una forma más susceptible a los vientos de cada época. El siglo XX poco a poco ha recuperado la reflexión sobre el lenguaje a la manera de la gente del XVIII, retomando esa actitud catalográfica sin perder el énfasis interpretativo que trajeron los movimientos literarios del ochocientos. Se ha señalado que los seguidores de Ferdinand de Saussure impidieron el desarrollo de la retórica, pero esto es un error de apreciación. A la larga todo lo que hicieron

ha servido para que volvamos los ojos hacia esa materia, porque nunca se dio la posibilidad de tener una retórica tan precisa como la que hoy es dable edificar. Paulatinamente, la vieja retórica dejó de ser el arte de persuadir y condujo sus baterías hacia el aspecto técnico del discurso. Este deterioro aparente ha servido en el fondo para depurar sus contenidos. El problema verdadero de las antiguas definiciones era su exagerado interés en problemas tales como la elocuencia.

En síntesis, hay que recuperar el encuadre aristotélico sin caer en el interior de la filosofía, fortaleciéndolo con la orientación instrumental:

> ... las obras retóricas y lógicas de Aristóteles despliegan un enfoque coherentemente filosófico de los problemas de la comunicación. A más de esto, sus obras lógicas muestran igualmente un sentido de la interconexión de la retórica y la lógica... Le interesan más los principios del arte que su técnica... Según Aristóteles, la retórica es una contrapartida de la dialéctica, que opera, como ésta, en el campo de las pruebas no demostrativas o no apodícticas. No es como lo consideraría su contemporáneo Isócrates, una rama de la política.[68]

Es preciso despojarla de todo nexo que la sujete a la manipulación política y vertirle elementos lo suficientemente discretos como para lograr un análisis político serio, ideológico.

Entre los conceptos aportados por la antigua retórica, pocos son tan cruciales como la división en cinco partes; se puede documentar en fuentes sumamente remotas. El De inventione que escribió Cicerón la presenta así:

> 1. La invención (inventio) o descubrimiento de argumentos válidos que hagan parecer probables los pensamientos de uno...
> 2. La disposición (dispositio). La distribución de los argumentos así encontrados en su orden apropiado...

68. James J. Murphy, La retórica en la Edad Media..., p. 21.

3. La expresión (elocutio) o la adecuación del lenguaje a la materia encontrada...
4. La memoria (memoria) o la firme percepción mental del tema y las palabras...
5. La pronunciación (pronuntiatio) o control de la voz y el cuerpo, de modo adecuado a la dignidad de la materia y el estilo...[69]

Dentro de la invención se daba una tópica o cartografía destinada a proporcionar la materia y los argumentos discursivos. Era una especie de fórmula para elaborar fórmulas, un inventario de lugares comunes que facilitaba el enfrentarse a los discursos concretos. Extraña ciencia sin duda. ¡Quién lo hubiera creído! Los antiguos trataron de establecer mediante una metáfora un mapa en el que registraban los principales destinos a los que se podía dirigir un discurso. El resultado, lejos de ser un cómodo libro de magia para cincelar textos, se ubicó en los sectores más intrincados de la lógica.

Aristóteles determinó temas argumentales de cuatro órdenes: 1) definición, 2) propiedad, 3) género, 4) accidente, 5) lugar, 6) tiempo, 7) posición, 8) estado, 9) actividad, y 10) pasividad.

Cicerón, quien quiso armar una exégesis de todo esto, terminó construyendo su propia cartografía. Dentro de sus "tópicos intrínsecos" mencionó la definición del todo, pero le seguían: la enumeración de las partes, la etimología o significado de las palabras y las circunstancias íntimamente relacionadas con el asunto; estas últimas se subdividían en catorce: términos conjugados, género, especie, similitud, diferencia, semejanza, contrarios, anexos o corolarios, antecedentes, consecuentes, contradicciones, causa, efecto y grado o comparación.

A estas alturas el lector no aficionado a la retórica ya debe estarse preguntando qué ocurrió aquí, porque habrá detectado

69. Extractado por James J. Murphy, Op. cit., p. 24.

algunas similitudes entre estos conceptos aristotélico-ciceronianos y el cuestionamiento global. Y sí, tendrá razón; sin entenderlo por completo, cuando iniciamos este trabajo andábamos en busca de las categorías perdidas y las replanteamos, sólo que con una base menos filosófica, más estrecha, limitada a las preguntas que nos da la lengua española. El ánimo de nuestros tiempos, tan lleno de amor por lo especializado, tal vez acepte como un mérito el que hayamos fincado esta disertación dentro de los perímetros de la lengua, y es que para nosotros la parte más importante de la invención es aquella que no prescribe, la encargada de reconocer los factores necesarios para integrar un discurso; porque si de alguna manera quisiéramos nombrar en la actualidad a la invención, le pondríamos morfología de unidades superiores aplicada. Así, porque lo que nos dan los supertaxemas es una supergramática, y para poder seguir llevando el nombre de retórica necesita aplicarse a la literatura. En síntesis, la invención viene siendo lo que Alfonso Reyes tal vez habría llamado: morfología superior ancilar.

La disposición vigilaba el orden de las unidades mayores; era, en consecuencia, complementaria de la primera parte, una sintaxis superior aplicada. Se hallaba en condiciones menos drásticas que la invención para liberarse del lastre preceptivo; por ello es más frecuente que los lingüistas y los teóricos literarios retomen el término. Sin embargo, si hacemos a un lado el ángulo no interpretativo de la invención, tenemos con estos dos sectores, invención y disposición, la base para fundar ya no digamos la morfosintaxis superior aplicada, sino nada más la morfosintaxis superior, como parte de la gramática inde-

pendiente de la literatura. La disposición, como la sintaxis, es análoga a la fisiología, detecta sistemas invisibles y se orienta mediante los estímulos y las respuestas de aparatos diseminados a lo largo del cuerpo textual. La anatomía, ciencia paralela de la invención, siempre ha sido más fácil por objetiva.

También tuvo suerte la elocución; como término y concepto se le retoma seguido. Para algunos es lo único dentro de la retórica que puede salvarse, y esto se debe a que, como vigilaba las unidades menores y se constituía sobre la distinción entre lenguaje recto y figurado, ha servido de cimientos a lo que hoy se nos presenta bajo el nombre de estilística o poética. A la primera de estas dos disciplinas no pertenece la elocución sino cuando estamos ante obras prodigiosas en las cuales la técnica se estiliza. A la segunda sólo le incumbe a medias, en todo aquello que concierne al lenguaje figurado.

La elocución, si permanece dentro de nuestro esbozo retórico, tendrá que dedicarse a la técnica del lenguaje recto, porque se nos presenta esencialmente bajo la forma de morfosintaxis de unidades menores aplicada. Contaría ya con el equipo instrumental acumulado por los lingüistas y su misión simplemente sería darnos la literariedad de todo ese lenguaje recto, de orientación sintagmática.

Todo esto confirma los nexos entre gramática y retórica. Elio Donato fue el primero que los percibió intensamente. En el libro III de su Ars grammatica (Ars maior) analiza los schemata y los tropi. Donato define al barbarismo como metaplasmo u operación sobre la forma. Al solecismo, falla dentro de la prosa, lo llama esquema. Así se convierte en el precursor de

la teoría que concibe al estilo como una deformación. La práctica seguida por Donato halla un continuador en Antonio de Nebrija.

La memoria es el sector más distante de las exigencias que en la actualidad se imponen a las disciplinas lingüísticas y literarias. Establecía los métodos de conservación del discurso. Daba reglas que hoy se pierden en oscuros tratados de mnemotecnia y lectura veloz, y que, en el mejor de los casos, han ido a parar a los linderos de la pedagogía y la psicología. Lo más rescatable de esa parte puede ser la generación de claves que recuperaban un texto a través de operaciones simbólicas. Que se apareciese la memoria en estos tratados tenía desde luego un fin inmediato y modesto, consistente en que los actores y los oradores recordaran sus parlamentos; pero estas prácticas contribuyeron a la exploración de las relaciones intratextuales y dotaron de profundidad al conocimiento de la lengua; pronto debió comprenderse la ventaja de enriquecer el texto, tomando en cuenta no sólo el eje sintagmático, sino también el paradigmático. La memoria ejectua una especie de salto al enfrentarse a la continuidad; constituye una visión retrospectiva, una especie de cuarta dimensión que nos permite vincular factores no sucesivos, y desplazarnos de adentro hacia afuera del texto, o a la inversa; con lo que hace posible un gran dominio del lenguaje.

La pronunciación siempre ha sido de particular interés para los actores y los políticos; la semiología absorbió algunos problemas de la prosodia retórica con genuino interés científico, pues las condiciones de ejecución de un discurso a través de los medios electrónicos influyen poderosamente en el acto comunicativo.

Antiguamente, la pronunciación era conocimiento indispensable:

> El retor no olvidaba un solo detalle: tenía algo de poeta y de actor, de abogado y de músico, de petimetre y de profesor de urbanidad. Preveía los gestos más insignificantes y los discutía a fondo. Sabía, por ejemplo, hasta dónde debe levantarse el brazo en el exordio y cómo debe tenderse la mano en la argumentación. Graves polémicas se enardecían así sobre trivialidades para nosotros despreciables. Plinio, el viejo, aconsejaba, por ejemplo, que el orador que transpira y se seca la frente debe tener mucho cuidado en desarreglar su cabellera. Grave error, replicaba Quintiliano; un poco de desorden en la cabellera y en la toga no sienta mal al orador emocionado.[70]

Hay que comprender que los políticos de entonces no tenían los medios propagandísticos de los que hoy se dispone.

Muchos cambios en las sociedades concurrieron para desvanecer los capítulos de la memoria y la pronunciación. En México, todavía a principios del siglo XX, la oratoria, madre política de la retórica, ocupaba un lugar prominente dentro de la cultura. Personalidades como Alejandro Gómez Arias, Antonio Caso y Jesús Urueta son en buena medida producto de ella. Aunque la oratoria se extinguió casi por completo, la retórica continuó adelante, liberándose de la elocuente imagen que le había fabricado aquélla.

Después de casi doscientos años de críticas feroces, la retórica sigue vigente, al menos en la práctica. En los talleres literarios, en los medios masivos de comunicación y en las escuelas, esas referencias a la realización de textos, mantienen su leve existencia teórica; eso sin contar que pervive bajo los nuevos nombres que ha recibido el estudio técnico de los discursos.

70. Aníbal Ponce, Educación y lucha de clases, p. 79.

Está claro que en los residuos de esta ciencia casi ha desaparecido el plan sistemático; hoy se le deja más libertad a la persona que recibe el mensaje. Se advierte a menudo: "Yo trabajo así, ustedes escriban como quieran"; pero desde luego, incluso eso resulta fácil de sujetar a un conjunto de leyes, a una cierta organización, al establecimiento de un criterio sustentado en normas precisas y hasta "científicas".

Muchos intentos académicos recientes se esfuerzan por pasar de la retórica a la poética, disciplina cuyo capítulo central sería el dedicado a las figuras: la metáfora, la sinécdoque, la rima... Este planteamiento, sin embargo, destierra la posibilidad de analizar instrumentalmente el lenguaje no literario. Se quiere prescindir del término retórica porque nos parece anticuado; ya nadie lo utiliza sin algunas reservas, incluso ha cobrado un matiz peyorativo, pues retórico se ha convertido en sinónimo de falso. En cuanto al plan de limitarse a la figuración, habría que inspeccionar si es el único tema. Con los estudios "poéticos" se penetra en el aspecto que desarrolla funciones exclusivamente "poéticas". Digamos que se analiza en forma conveniente la técnica literaria, la del lenguaje artístico; pero se dejan de lado los recursos de la lengua en sí; llamar poética al estudio de la técnica del lenguaje literario es legítimo; pero usar el mismo nombre para todo lo relacionado con la técnica del discurso, es un error. Sin embargo, Roman Jakobson ha justificado ese punto de vista:

> Cuando en 1919 y el Círculo Lingüístico de Moscú buscaba cómo definir y delimitar el alcance de los <u>epitheta ornatia</u>, el poeta Majakovskij nos apostrofó diciendo que para él, cualquier adjetivo, y no sólo en poesía, era un epíteto poético, incluso el "mayor" de "la Osa Mayor"... En otras palabras, la poeticidad no

> consiste en añadir una ornamentación retórica al discurso, sino en una revalorización total del discurso y de cualesquiera de sus componentes.
>
> Un misionero censuraba a su grey en una tribu africana por andar desnudos. "¿Y tú qué?", le espetaron señalando su rostro. "No estás tú también desnudo de aquí?" "Bueno, pero esto es la cara". "Pues para nosotros todo es cara", le contestaron los nativos. Así pues, todo elemento verbal se convierte, en poesía, en figura del discurso poético.[71]

Si aceptamos esta propuesta, terminamos concediendo linaje poético a discursos carentes de él; que pueden poseer efectos expresivos, pero que en esencia no son parte de la poética. Con ese término, Aristóteles se refería a problemas literarios, dejando fuera lo no artístico.

El olvido absoluto de la retórica vendría a generar problemas en cuanto a la distribución de las áreas de estudio. Si bien es verdad que nunca se diferenció suficientemente el territorio de la retórica y el de la poética, también es cierto que sus asuntos aparecieron contemplados simultáneamente dentro de una disciplina más general a la que se le designó preceptiva literaria. La idea de precepto luce mucho más anquilosada que la de retórica, porque nos remite al consejo, y si algo se aborrece en estos tiempos es justamente el afán didáctico. Se menosprecia la enseñanza, y se le da mayor relieve al aprendizaje.

La índole preceptiva de la retórica es resistida por Quintiliano, quien recomienda al gramático no desbordar los cauces de su arte y evitar los consejos prescriptivos. Esto encuentra base en la teoría de la inspiración. Platón la pone en boca de Sócrates:

> No es mediante el arte, sino por el entusiasmo y la inspiración, que los buenos poetas épicos componen sus bellos poemas. Lo mismo sucede con los poetas líricos... el poeta es un ser alado, ligero y sagrado,

71. Ensayos de lingüística general, p. 394.

> incapaz de producir mientras el entusiasmo no le arrastra y le hace salir de sí mismo. Hasta el momento de la inspiración todo hombre es impotente para hacer versos y pronunciar oráculos. Como los poetas no componen, merced al arte, sino por una inspiración divina, y dicen sobre diversos objetos muchas cosas y muy bellas... cada uno de ellos sólo puede sobresalir en la clase de composición a que le arrastra la musa.[72]

En la actualidad, bien por no contradecir la doctrina de la inspiración, bien porque resulta difícil tratar el tema, todos los dictados en materia de arte son vistos, por lo general, con desconfianza. Sin embargo, cuando el comentario lo hace un gran realizador, se le toma como un fragmento más de su obra, y lo dicho se transforma en fuente de inspiración.

La preceptiva englobó a la retórica y a la poética sólo en el terreno práctico, no en el científico. Las aplicaciones directas quizá tendrían algún valor; podría ser benéfico escribir retóricas y poéticas para ayudar a quienes estén interesados en desarrollar su técnica; pero, además, de que esto se ha venido dejando de hacer y ha quedado en el país de Juan sin Tierra, estas disciplinas deben ser más amplias, y tienen que ir más allá del inventario de recursos para comprender los conceptos necesarios en la interpretación de la literatura.

Otra disciplina propuesta para acabar con la retórica es el análisis del discurso, pero éste, más que una ciencia, es un aspecto concreto, que se limita a ejecutar operaciones deductivas, y la verdad es que retórica y poética dan para más; incluso podrían abarcar funciones predictivas. Al admitir el análisis del discurso cancelaríamos en primer lugar los componentes prácticos y luego las posibilidades de síntesis, y así sucesivamente. A la postre, el análisis del discurso se encargaría solamente

72. "Ion o de la poesía", Platón, Diálogos, p. 98.

de un segmento del factor interpretativo. Desde un ángulo diferente, el término análisis resulta demasiado amplio, pues asume un área que escapa a la poética y a la retórica. El análisis del discurso está equipado para suministrarnos algo más que la interrelación de elementos de su objeto de estudio; mediante él podemos averiguar factores que escapan al aspecto instrumental, como son los inherentes al estilo, la ideología, la genealogía de los textos, etcétera. Además, el análisis del discurso corta verticalmente a la retórica y a la poética; no es que esté mal que se concentren en determinada zona todos los conocimientos que nos sirven para analizar el discurso, pero, si queremos ser consecuentes con esta manera de organizarnos, tendremos que hablar de una síntesis de los fonemas; de un análisis de la oración, en fin. Tzvetan Todorov registra en el Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje las posibilidades de esta sustitución:

> ... es posible imaginar un dominio diferente, que sería exclusivo de la estilística, si postulamos que en todo enunciado lingüístico se observa un determinado número de relaciones, de leyes, de obligaciones que no pueden explicarse por el mecanismo de la lengua sino únicamente por el del discurso. En ese momento se encontraría lugar para un análisis del discurso que reemplazaría la antigua retórica como ciencia general de los discursos. Esta ciencia tendría subdivisiones "verticales" -como la poética, que se ocupa de un solo tipo de discurso, el literario- y subdivisiones "horizontales" -como la estilística, cuyo objeto ya no serían todos los problemas relativos a un tipo de discurso, sino un tipo de problemas relativos a todos los discursos.[73]

Todorov lo señala como una ventaja, pero en realidad esto complica las cosas porque los parámetros horizontales terminan

73. Oswald Ducrot y Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, p. 96.

encontrándose con los verticales dentro del plano y produciendo duplicidades, redundancias y algunas otras anomalías.

La nueva retórica tendrá que dar menor importancia al objetivo práctico y deberá avocarse fundamentalmente a la interpretación. En resumen, lo que hace falta es corregir el concepto. Esto siempre pasa con las ciencias y las humanidades; algunas llegan a mudar de nombre, pero la gran mayoría actualiza sus contenidos y reconoce sus equivocaciones. Como no ha sido posible echar abajo las bases de la retórica, debemos reactivar, con ayuda de lo aportado por la revolución en las ciencias de la comunicación, el cúmulo de conocimientos que nos suministra.

La ciencia general que agrupara retórica y poética -así fuera con otras materias- podría ser el estudio del discurso, y no sólo su análisis; es posible que además hubiera otras ciencias encargadas de sus aspectos no instrumentales, sino locales, psicológicos, estadísticos, etcétera. La transformación del discurso a lo largo del tiempo, también tendría cabida ahí. Incluso podemos pensar en paquetes de nociones relacionadas con la distribución del discurso, según la clase social a la que pertenezca, la fecha en el seno de la generación dentro de la cual se haya nacido, etcétera, lo que haría sin duda una auténtica ciencia del discurso.

c) Linderos interiores del mensaje

En la actualidad, la discusión sobre el destino de la retórica y la poética ha cobrado intensidad. Sin embargo, la primera va perdiendo la partida. Sólo la respalda su amplísima trayectoria. La poética no lleva a cuestas una historia de yerros; sus posibilidades como territorio virgen la hacen atractiva.

La poética contemporánea se manifiesta básicamente como una teoría de las figuras. Así, lo que fue el venero de la elocución le ha sido expropiado a la retórica mediante argumentaciones apoyadas en la lingüística.

No obstante, un convencido de la retórica, J. Dubois, ha erigido uno de los mejores catálogos instrumentales. Consideradas como operaciones sobre el lenguaje, las figuras o metábolas pueden actuar sobre la morfología (son los antiguos metaplasmos: el ritmo, la aliteración, la rima, la síncopa, el apócope, la epéntesis, la diéresis, la sinonimia, el arcaísmo, el neologismo, la invención o jitanjáfora, el préstamo, el anagrama, el palíndromo, etcétera); sobre la sintaxis (han recibido el nombre técnico de metataxas, y son: el metro, el encabalgamiento, la elipsis, la digresión, la enumeración, la anáfora, el estribillo, la simetría, la silepsis o concordancia ad sensum, el hipérbaton, el quiasmo y muchos más); sobre la semántica (son los metasememas: la comparación, también llamada símil o metáfora imperfecta, la metáfora, la prosopopeya, la sinécdoque, la metonimia, el hipálage, el oxímoron y algunos otros); en el nivel lógico (se cuentan los metalogismos: litote, reticencia, hipérbole, gradación, pleonasmo, antítesis, alegoría, ironía, paradoja, dilogía y varios más). Como se puede vislumbrar, estos últimos se parecen a los géneros.

Respecto a las relaciones entre figura y género conviene recordar este comentario de Tzvetan Todorov:

> Quintiliano escribe que: "una metáfora continua se desarrolla en alegoría". En otras palabras, una metáfora aislada no indica más que una manera figurada de hablar; pero si la metáfora es continua, ininterrumpida, revela la intención cierta de hablar también de algo más que del objeto primero del enunciado. Esta

> definición es valiosa porque es formal: indica el medio por el cual es posible identificar la alegoría. Si, por ejemplo, se habla del Estado como de una nave, y luego del jefe de ese Estado llamándolo capitán, podríamos decir que la imaginería marítima ofrece una alegoría del Estado.[74]

Existe otro caso, el de la prosopopeya, que personifica seres humanos. Dice Franciso Hernández: "no hay un pájaro/ el árbol canta". Si hacemos hablar a un ave y la dotamos de alma y la introducimos en una historia, quizá obtengamos una fábula, pero también puede suceder que nuestro relato carezca de intención moral y que simplemente sea un cuento. Cabrá entonces preguntar: 1) si la prosopopeya continua nos está dando un género más elemental que hace posible la fábula; 2) si nos hallamos ante una figura u otro instrumento. En realidad, parece repetirse el fenómeno que detectó Quintiliano. Sin embargo, la prosopopeya no es el mejor ejemplo, porque esta operación ha sido vista como una forma especial de metáfora e incluso de alegoría. En otras palabras, corremos el riesgo de estar descubriendo directamente lo mismo que Quintiliano, que hay una comparación exhaustiva entre dos mundos; en este caso el humano y el animal. A pesar de todo, el factor de la personificación parece tener más ángulos que los puramente comparativos.

Estaría también el caso de la parodia; en ella se combinan hipérboles y litotes continuas de sentido humorístico. En una parodia de Don Juan Tenorio, por efecto de la hipérbole, el personaje, que es un tipo lujurioso, se transforma en un maniático sexual; por efecto de la litote -todos sabemos que es buen mozo-, se convierte en una reencarnación de Quasimodo. Desde luego, una parodia encierra más que la acción continua de esas dos figuras.

74. Introducción a la literatura fantástica, p. 74.

Estos pobres datos nos sugieren una tesis llena de audacia y quizá también de ingenuidad. Las figuras, mediante una serie de procesos -de los cuales únicamente podemos señalar la continuidad- dan lugar a géneros. Todo género poético es, formalmente, el resultado de la interacción de elementos mayores cuya índole es figurativa. Además, los géneros poéticos puros son figuras continuas. En menudo problema nos hemos metido, porque para corroborar nuestro aserto necesitamos, en primer lugar, establecer una tabla periódica de las figuras, sometida a las leyes de la forma. Después, otra de los géneros, elaborada a partir de su composición. Y, por último, o enmedio de los otros dos pasos, fijar uno como aparato circulatorio que fabrique los vínculos entre género y figura.

Cada una de esas tareas implica una labor titánica, porque si queremos asignarle una casilla al bromo, la plata o el nitrógeno, necesitamos el número atómico, y la verdad es que las investigaciones en materia de poética no se hallan tan avanzadas como para que sepamos cuántos electrones giran en torno al núcleo de una metáfora, una dilogía o una hipálage. La segunda tabla, la de los géneros, es, por el momento, más quimérica. Sin embargo, así como con las metábolas Dubois ha hecho las primeras tentativas contemporáneas de clasificación conjunta; en materia de géneros, Northrop Frye ha horneado algo que lleva el sabor de los manjares. A partir de cómo se concibe al héroe, ha determinado cinco modos de ficción: cuando es superior por su condición al lector y a las leyes de la naturaleza, hay leyenda o cuento; si supera en grado al lector, pero no a las leyes de la naturaleza, estamos ante el género mimético elevado; si es

igual en relación con el lector y las leyes de la naturaleza, tenemos el género mimético bajo; cuando es inferior al lector, nos hallamos ante la ironía. Pese a esto, la sencillez y la exhaustividad que requiere una visión global apenas se columbra. Respecto al tercer paso, habría que empezar por someter las figuras conocidas a los mecanismos de la continuidad, para ver si así obtenemos géneros, y habría que hacerlo, desde luego, a partir de una constelación de figuras organizadas como sistema.

Más que esbozar un cálculo o un proyecto, nos interesa dejar enclavados a los géneros figurativos al lado de las figuras, en el seno de la poética. Los dos conjuntos harían las veces de niveles porque, a final de cuentas, eso serían: el mismo tipo de elementos con una diferencia que residiría esencialmente en el grado. Desde luego, esto no significa que debamos despojar a los géneros de su contenido sociohistórico, el cual es imprescindible en la tragedia, la epopeya, la novela. De lo que sí se trata es de asirlos al terreno de los estudios literarios que les corresponde.

La unión de estos dos bloques hará confluir la poética de nuestros días con la que nos entregaron los griegos a través de Aristóteles en El arte poética, pues casi no toma el estagirita más asuntos que los relacionados con la teoría de los géneros. Son raras las ocasiones en que se aparta de su tema. Por cierto, en una de ellas, mezcla cuestiones gramaticales con otras que nosotros pondríamos dentro de la retórica y con algunas concernientes a la teoría de las figuras. Hacia el final del capítulo III nos ofrece como partes de toda suerte de habla el elemento, la sílaba, la conjunción, el nombre, el verbo, el artículo,

el caso y la palabra. En otro parágrafo anota que la perfección del estilo consiste en la claridad y la elevación, además nos explica que el estilo compuesto por palabras comunes, es sin duda clarísimo, pero bajo. También advierte que todo nombre es propio, forastero, metáfora, gala, formado de nuevo, alargado, acortado o extendido. He ahí la primera piedra de la teoría de las figuras. Por otra parte, esta indistinción entre estructuras gramaticales y figuras quizá haya sido el antecedente que sirvió de base para que Elio Donato incluyese en su Ars grammatica su análisis de los schemata y los tropi. Y esto nos hace sospechar que la concepción del "estilo" como una falta permitida, tiene su origen en la indiscriminación de terrenos. Pero hay que tener presente que Aristóteles no concibe a la figuración como el proceso central de la poética ni la ve como su nivel inferior, sino simplemente como uno más de los aspectos que debe tratar; para él la actividad poética se realiza a través de la mímesis, la imitación, que es un proceso figurativo sólo en la medida en que no viene siendo la realidad misma. A la mímesis la sustenta la sintagmaticidad; antitéticamente se ha colocado frente a ella la poiesis o creación, de base paradigmática.

Falta por aclarar si la teoría de los géneros es o debe ser en su totalidad el nivel superior de la poética. Los géneros son entidades mucho más complejas que las figuras, no sólo debido a que operan como armas de alto calibre, sino también porque cualquier tipo específico de discurso suele ser llamado género. La gramática superior del texto, el estudio del discurso, no es todavía una disciplina que haya hecho reconocibles a primera

vista los componentes de su objeto de estudio. Le falta recorrer ese camino en el que se descubre cuál es el equipaje propio. Muchos de los que llamamos géneros deben pertenecer a ella, y los menos a los campos de la retórica y la poética.

A engrandecer esta confusión parece contribuir el peculiar vínculo sostenido a lo largo de la historia por la lengua y la literatura. Sus límites son como la orilla del mar, ni agua ni arena. Su movible definición nace del instante en que se le percibe. Hay momentos de intenso oleaje en los cuales crecen admirablemente las dimensiones de un arte que mar adentro se llama simplemente poesía. Es entonces cuando hasta la ciencia dicta su parecer en verso. Mas también hay mareas bajas, fases en las que el océano se empequeñece. Entonces, los testimonios, el periodismo, la historia, la crítica, la autobiografía, vuelven a ser nada más que documentos, sustancia erosionable. Sin embargo, en lo profundo, más allá de las plataformas continentales, el tiburón y el delfín siguen siendo de familias diferentes.

Fue sin duda un cambio del lecho marino lo que dejó convertidos en literatura a vastos sectores de la prosa. Todavía hablamos del relato, sin tomar en cuenta que el número de ejemplos no literarios es infinitamente mayor. Además, si reducimos a su mínima expresión un relato no hallamos figuras, sino estructuras lingüísticas. El relato tal vez emana del verbo, de su voz activa, pues la secuencia, el acto, el conflicto, son la piedra de toque en los modelos sugeridos por narradores y teóricos.

El sujeto continuo nos da como género directo el retrato, que parece elemento decisivo de la novela, pues ésta actúa como

si de él obtuviese su condición de especie adscrita al género del relato. El cuento se sumerge en los matices de la especie a través del predicado; por eso debe ser económico, intenso, recto como el camino que sigue una saeta impulsada fuertemente por un arco. La novela es extensa, porque deberá apelar al paradigma, cuando vaya construyendo los caracteres de sus personajes:

> El cuento participa de las mismas características de la novela, y será novela, a menos que le falte, que no actúe, el elemento básico de la personalidad acabada; del estilo de vida tridimensionalmente retratado...
>
> Cuento es una narración, pero una narración en que los hechos predominan y los personajes están subordinados a ellos. Novela es una narración, pero una narración en que los personajes predominan y los hechos son los subordinados.[75]

Todo esto nos ha llevado a pensar que la retórica y la poética pueden construir sin dificultades insalvables sus respectivos grupos de géneros.

Si hemos deslindado convenientemente las áreas de la retórica y la poética y si nuestras hipótesis son correctas, entonces queda justificada la continua intromisión de divagaciones acerca del relato en este libro. Hemos partido de conectar los factores medulares de ese género con las preguntas que revelan a los taxemas. Creíamos cargar con dos asuntos diferentes. No sabíamos que nos enfrentábamos a los niveles de la retórica (el de los géneros "sintagmáticos" y el de las estructuras lingüísticas menores aplicadas) y a los niveles de la gramática (el de los tipos de discurso y el habitual).

En consecuencia, que las estructuras sintácticas respondan con tal precisión por los factores del relato, se transforma

75. Alfonso Toral Moreno, La novela y el cuento como problema metafísico, pp. 25 y 29.

en un argumento más a favor de la integración de los objetos de estudio que hemos replanteado para la retórica, la poética y tal vez hasta para la gramática.

Alfonso Reyes había deducido de las fuentes griegas un esquema semejante:

> Los géneros en que operan el instrumento retórico y el instrumento poético integran la literatura. La retórica entiende de la literatura en impureza, o vehículo de aplicaciones prácticas más o menos acentuadas; la poética, de la literatura en pureza o consagrada al deleite teórico. La historia, como forma, quedó absorbida en la retórica, si como asunto fue poco a poco sometiéndose a las disciplinas de observación, descripción y causación.[76]

A pesar de esto, en el esquema esbozado por Reyes hay diferencias evidentes. El consideraba que retórica y poética hubieran podido ser la teoría y arte de la prosa, si no lo hubiera evitado la presencia de la oratoria jurídica.

Este libro ha querido sujetar intuiciones análogas a los afanes de la lingüística, y al parecer encontramos la base justa en el con qué.

Nos hemos empeñado en destacar los contenidos más ricos, aquellos que se han venido jugando, pero sin duda hay otros. Quizá la gramática superior no debería tratar con géneros, sino con tipos de discurso. Queda también sin considerar el no discurso, el habla carente de unidad. Cabría indagar así mismo si junto a la figuración existen otras posibilidades para el lenguaje poético, o si se sabe de elementos en los que se yuxtapongan la estructura lingüística aplicada y la figura.

La poética triunfa en la actualidad gracias al sólido sustento científico que le han proporcionado autores con formación

76. La crítica en la Edad Ateniense y La antigua retórica, Obras completas, T. XIII, p. 368.

lingüística. El rigor al que en determinado momento aspiraron parece retroceder. Hubo un periodo en el que ya no se podía opinar en materia de literatura si no se hacía valiéndose del arsenal de neologismos traído principalmente por los estructuralistas. Hoy, otros enfoques vuelven por sus fueros, pero lo hacen con una experiencia más amplia que la vivida por la crítica y la teoría llamadas impresionistas. Para nosotros, los nexos entre lengua y literatura son modestos, pero sumamente significativos; si se quiere pueden ser "cientifizables", e incluso tienen el poder de contribuir a la formación de un escritor, pero nunca serán la medida que permita establecer la estatura de los artistas. Homero, Dante, Shakespeare, no son reductibles a lo poético, quizá debiéramos decir a lo poemático, para no invadir el significado antiguo de esa palabra. Pese a todo, sus obras son inconcebibles sin lo poético, sin su aparato instrumental. La lengua es para la literatura como la llave de una casa que sólo es casa si se abre con esa llave. Meterse por la azotea, echar abajo la puerta, son modos de entrar que desvanecen el interior o nos conducen a otra parte.

Que la poética recibiera un lugar dentro del circuito de la comunicación ha servido para hacerla participar del presente.

> La orientación (Einstellung) hacia el MENSAJE, como tal, el mensaje por el mensaje, es la función POETICA del lenguaje. Esta función no puede estudiarse de modo eficaz fuera de los problemas generales del lenguaje, y, por otra parte, la indagación del lenguaje requiere una consideración global de su función poética... La función poética no es la única función del arte verbal, sino sólo su función dominante, determinante... Esta función, al promocionar la patentización de los signos, profundiza la dicotomía fundamental de signos y objetos. De ahí que, al estudiar la función poética, la lingüística no pueda limitarse al campo de la poesía.[77]

77. Roman Jabokson, Op. cit., p. 358.

Jakobson utiliza un circuito de la comunicación integrado por seis factores: el destinador -que otros llaman emisor-, el destinatario -también conocido como receptor-, el contexto -designado por otra terminología con el nombre de referente- el mensaje, el contacto -llamado canal en algunos textos-, y el código. Cada uno de ellos determina una función del lenguaje. El destinador, la emotiva o expresiva, representada por las interjecciones; el destinatario, la conativa o apelativa, cuya expresión gramatical de mayor pureza son el caso vocativo y el modo imperativo; el contexto, la referencial, "denotativa" o "cognoscitiva", que se encarga de conducir varios mensajes; el mensaje, la poética, manifiesta en las figuras; el contacto, la fática, patente en las fórmulas ritualizadas relativas al acuerdo de establecer o no una comunicación; el código, la metalingüística, distinguible en toda frase alusiva a la lengua misma.

Veámoslo esquematizado. Cada factor aparecerá con su función entre paréntesis:

CONTEXTO
(REFERENCIAL)

DESTINADOR (EMOTIVA) — MENSAJE (POETICA) — DESTINATARIO (CONATIVA)

.....

CONTACTO
(FATICA)

CODIGO
(METALINGÜISTICA)

Para una mejor identificación de los factores, veamos a qué preguntas responden. El destinador, emisor o remitente equivale a la primera persona, es quien habla, y por lo tanto le toca el quién. El destinatario o receptor viene siendo la segunda

persona de la conjugación verbal, aquella a que se habla, por eso surge del a quién. El referente o contexto es de lo que se habla, así pues, resulta análogo de la tercera persona y puede ser hallado mediante el de qué o el de quién. El modelo tradicional del lenguaje, diseñado por K. Bühler dependía de esos tres elementos. Posteriormente se añadió el mensaje, el cual brota de un con qué.

Los análisis recientes han agregado un par de elementos que reflejan a los últimos dos; el canal o contacto se encarga de garantizar la posibilidad de la comunicación, es decir, abre el paso a un con qué desplegado sobre la realidad. Esto nos arroja una nueva luz para observar al referente, que también adopta la apariencia de un gran qué, pues, sencillamente, podemos preguntarnos qué le está diciendo uno al otro. Esto sería avalado por el hecho de que el contacto también responde a un qué y se desenvuelve como un "metarreferente" y, hasta con más precisión, como un "metacontexto". En cierto modo nos entrega un contexto que no se halla inmerso en el lenguaje, sino que nos otorga la posibilidad real de la comunicación.

El código es la imagen reflejada del mensaje, un con qué de alto calibre en el cual permanecen guardadas las reglas que rigen a éste; no por nada su función se denomina metalingüística. Para que este circuito funcionara estrictamente como un espejo, nos veríamos obligados a señalar un mensaje frente a un metamensaje, y, en honor a la verdad, el terminajo no suena tan mal como sustituto de código. Además, la consecuencia inmediata es sorprendente; la función poética, situada frente a la metalingüística, sería rebautizada por nosotros como lingüística. Sí, antes que poética, la función del mensaje es instrumental o

lingüística. Sin embargo queda la incomodidad de nombrar de un modo que evoca incontables abstracciones, a una función tan concreta. Pero ya nos hemos sumergido en los esteros del reacondicionamiento, ya que hasta aquí nos arrastró el río, seamos consecuentes y nombremos comunicativa a la función poética. Con ese cambio será suficiente. No hay tanto problema en que la otra se siga llamando metalingüística.

Y a muchos posiblemente les parezca que comunicativa tampoco es la voz adecuada, pero nuestra propuesta no es sólo el resultado de especular. Hace falta tener un concepto más amplio de esa función, de la cual únicamente serían sectores: la poética, la retórica y esa otra de la lengua hablada que no sabemos si es conveniente promover como reina del discurso llano, reina de la gramática mayor o reina de la lengua y nada menos. A la postre lo sencillo y lo directo es lo que permanece. ¿Por qué darle apellido a este sector?, que sea gramatical y punto. Después de todo, hemos pedido para la retórica y la poética niveles inferiores y superiores.

Introduzcamos estos cambios al circuito de la comunicación:

CONTEXTO
QUE
(REFERENCIAL)

DESTINADOR QUIEN (EMOTIVA)	MENSAJE CON QUE (COMUNICATIVA, subdivisible en GRAMATICAL, RETORICA Y POETICA)	DESTINATARIO A QUIEN (CONATIVA)

.....

CONTACTO
O METACONTEXTO
QUE
(FATICA O METARREFERENCIAL)

CODIGO
O METAMENSAJE
CON QUE
(METALINGÜISTICA)

Para señalar las repercusiones de estos cambios, será necesario remontarnos a la distinción entre lenguaje recto y lenguaje figurado, la cual pretendía fijar, aunque en forma rudimentaria, una gramática para el habla y otra para la literatura. Desafortunadamente las confusiones que ha traído superan a los aportes. Hoy, no circula esta dicotomía dentro de los libros "serios". A pesar de lo anterior, los conceptos de figura y figuración avanzan vendaval en popa.

El lenguaje figurado se ubicaba en la retórica, y, como hemos deseado probar, tal conexión implica varias y muy graves incoherencias. El lenguaje recto era dejado en su totalidad a la gramática; en él se identificaban la prosa y el habla. Los problemas principales de esta pareja de términos han surgido de su mal tino.

Ubicaciones aparte, lo valioso era el modo en que se definían, y no en vano la denotación y la connotación, lo sintagmático y lo paradigmático son, guardada toda proporción, versiones actuales del lenguaje recto y el figurado.

La palabra figura es una metáfora integrada a la terminología de los literatos, una voz automática, lexicalizada, semantizada diríamos con Pierre Giraud. En ella, como en toda metáfora, según la entendían los manuales de antaño, hay dos elementos: el recurso literario de base paradigmática por un lado, y el motivo geométrico por el otro. Con eso, se rompe lo que, mediante otra metáfora, calificamos de lenguaje lineal. Una línea pertenece a la primera dimensión; tiene dos puntos cardinales; puede ir hacia atrás o hacia adelante. En la lengua, en aquella que es como la nuestra, se marcha siempre hacia adelante, de izquier-

da a derecha. Se ocupa menos que una dimensión espacial, una semidimensión. Pero somos víctimas de un espejismo, porque esa lengua es la escrita, un sistema de signos muy parecido a la verdadera lengua, aquella que se despliega en el tiempo.

La expresión lenguaje figurado nos transmite un fenómeno bidimensional, poblado por cuadros, triángulos, óvalos, icoságonos, estrellas, trapecios, en fin. La metáfora no es injusta, porque el lenguaje del poema es parecido al del sueño, irradia de bosques de símbolos, nos transmite un discurso ilustrado por sí mismo. Se agregan destinos a la rosa náutica, fragtales de dimensión que transforman al lenguaje en imágenes, que lo distribuyen sobre un atlas.

En la expresión lenguaje recto la metáfora persiste, y adquiere una significación más estricta que en el giro "lenguaje lineal". La línea puede curvarse, dar vuelta en u, cortarse a sí misma, quebrarse, hacerse un ovillo; la recta es severa, no consigue ser más fiel a su condición unidimensional. Línea, rezan los prontuarios de geometría, es una sucesión de puntos. La línea de la lectura sólo subvierte su sino de ir de izquierda a derecha si se tiene delante un palíndromo. En el lenguaje oral, para retroceder, habría que marchar contra el tiempo, y formaríamos una secuencia incomprensible, azarosa como el plan que rige los hilos que forman dibujos en el reverso del tapete.

El lenguaje recto lo es en la medida en que se sujeta a lo sintagmático, a la sucesión obtenida mediante oposiciones; el figurado se cristaliza tanto como dependa de lo paradigmático, del paralelismo que se origina en la semejanza. Fue Roman Jakob-

son quien escribió: "La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación."[78] Este proceso sacude violentamente la linealidad, la temporalidad de la cadena hablada, porque mezcla el eje horizontal y el vertical, dando lugar a una cruz; se asciende así a las cuatro esquinas de los mapas, a la pantalla en la que se desplazan las figuras.

La palabra figura también entraña la coincidencia de dos momentos diferentes, la espacialización del tiempo que recupera el sentido original del concepto de la perspectiva; cuando se unen en el símil o en el neologismo dos entidades o instantes de diversa naturaleza, los captamos en forma simultánea, como dos planos superpuestos, como una pintura. Tenemos perspectiva por obra de la figuración, pero ésta sigue enclavada en el fugitivo tiempo de la lengua. La simultaneidad de dos realidades no coetáneas, anula el factor tiempo, y el nuevo ser se denomina pegaso, épica u holograma; se ubica en dos espacios conexos. El acontecer se espacializa y depende entonces, como la verdadera perspectiva, de un punto de observación en el espacio, y no en el tiempo.

En figuras perfectas -deberíamos decir extremas-, como la metáfora, el poder de la sustitución ha sido llevado a sus últimas consecuencias. El aparato de la figura se borra, el rectángulo se cierra, pero no sobre la línea horizontal del sintagma, sino en la vertical del paradigma. No hay que recurrir a la memoria, el plano evidente ha sido borrado. "Ramillete con alas", le decían los culteranos al ave. Hoy, más de un escri-

78. Ibid., p. 360.

tor exigiría que se le respetase su insólita criatura, que no se viese en su texto lo que no está en él.

El lenguaje recto no debería ser designado como una metáfora espacial, cosa tolerable tratándose del lenguaje figurado. En atención a su tónica progresiva debió llamarse temporal.

La figura se bidimensionaliza en el área del significado, y nunca en la del significante, porque ahí todo es sucesivo. Pero si el significado no existiera, como ha consignado F. R. Palmer que es posible concluir, el lenguaje paradigmático pasaría a la segunda dimensión en el plano de las convenciones del lenguaje. Leonardo da Vinci atacó con crueldad candorosa la irrevocable fluencia de la lengua:

> ... la pintura imitada suple, en gran medida, al original, lo que no podrá el poeta en su discreción, aun queriéndose equiparar al pintor, si acepta que, cuando sus palabras describen las partes de la tal belleza, el tiempo distancia unas de otras, dando cabida al olvido y averiando las proporciones que él no puede nombrar sin gran prolijidad; y no pudiéndolas nombrar, no podrá componerlas según armónica relación de divinas proporciones.[79]

Leonardo pasa por alto que la lengua escrita empezó siendo pintura, que su mérito se aloja precisamente en haberse despojado del mundo material. Si el Tratado de pintura circulara bajo la forma de una colección de cromos, serían válidos muchos de los juicios que Leonardo emite contra la lengua.

Destacada la fortuna de las expresiones lenguaje recto y lenguaje figurado, se impone un ajuste en nuestras elucubraciones. El segundo queda para los dominios de la poética. De esta manera, el tradicional adjetivo retórica, que especifica a las figuras, se torna improcedente, pues la retórica se cumple en

79. Tratado de pintura, p. 58.

la sintagmaticidad técnica. "Figuras poéticas" tendrá que ser el giro que las diferencie de las que abriga la geometría plana.

El lenguaje recto tendría que dividirse en literario y coloquial. La gramática se atendría al habla, y la retórica, a la prosa. Fernando Vallejo ha escrito un casi diccionario ideológico en el que concurren temas de retórica y poética. Se titula Logoi. Una gramática del lenguaje literario. Este compendio se ha negado a las exploraciones sistemáticas, a despecho de los aciertos con los que cuenta su "Introducción". Vallejo nos da una caracterización de la prosa a través de múltiples recursos, de los cuales no pocos pertenecen a la poética.

Por definición, la prosa se mueve hacia adelante, rechaza lo figurativo. Por eso elude las repeticiones, las rimas y las galas. El verso también indica per se su ámbito. Lo es en la medida en que regresa, en que es fiel a su vocación de ola. Si el estilo no fuera tan vital en el arte de la palabra; si el afán de topar con lo extraño, lo original; si el gusto por sacudir los estanques de la lengua hasta insuflarles lo divino, lo propio, lo personal...; si la suma de estas instancias, decimos, no fuera tan decisiva, podríamos proclamar sin posibilidad de error que la poética es, simplemente, el estudio del verso en tanto verso. En lugar de escribir, como lo hemos hecho, que aborda los recursos de base paradigmática.

El estilo también es el responsable de que le asignemos a la retórica los recursos de base sintagmática, cuando sería tan fácil asentar que la retórica se ciñe a la prosa en tanto prosa. Como el estilo no influye de manera ostensible en el lenguaje coloquial, aseguramos, sin tanta aclaración, que la gramática trata los problemas técnicos del habla.

Este modelo: verso-poética, prosa-retórica y habla-gramática tendría la fantástica virtud de enderezar los entuertos del esquema dentro del cual se desenvuelven el lenguaje recto y el lenguaje figurado, en el cual quizá lo más lamentable sea la confusión entre prosa y habla; el modo indiscriminado de referirse al lenguaje oral y al escrito:

> ... las dos formas de la lengua común se oponen por su finalidad y por las condiciones de su empleo. El lenguaje oral, esencialmente práctico, busca la comunicación inmediata; vive en las frases dispersas de varios interlocutores: llamadas de atención, preguntas, respuestas, órdenes, exclamaciones, lamentos -oraciones interrumpidas y elípticas en que la situación suple lo no dicho o en que el tono de la voz da tantas veces la clave del sentido-. El lenguaje literario, en cambio, por mínima que sea la pretensión artística del autor, fluye en un continuo de oraciones, periodos y párrafos estructurados en la totalidad de un texto. A los fines prácticos e inmediatos del habla se opone la intención ordenadora y estética de la literatura; a los múltiples interlocutores, el autor único; a los infinitos matices de la voz, el silencio uniforme de lo escrito; a las largas pausas de la vida, la continuidad de la prosa o del poema.[80]

En conclusión, darle a la retórica la prosa, a la poética el verso y a la gramática el habla, es viable a condición de que consideremos estos términos con rigor técnico.

Obtenemos así parte de la respuesta al enigma que Sócrates no pudo resolver en su diálogo con el rápsoda Ion. ¿Cuáles son los objetos que debe conocer alguien que habla sobre poesía? Ion era sin duda un mal conversador; fue un exégeta de Homero competente pero inconsciente. El diálogo está lleno de intervenciones en las que Sócrates cita fragmentos del poeta ciego en los cuales el filósofo destaca **lo que se dice**. Ion no tiene los suficientes elementos para responder que él es experto en todo lo dicho por Homero porque capta intuitivamente **cómo** trans-

80. Fernando Vallejo, Logoi. Una gramática del lenguaje literario, p. 11.

mite éste su asunto. Ha recibido el don de percibir, en esa manera de expresarse, lo inviolable -el estilo-, aunque no lo común de los poetas -la técnica-. Aquí, nos hemos abocado a los matices del con qué. Hablamos de una enciclopedia secreta, de una clave oculta en la lengua española. Confiamos en ella como sistema de esa galaxia que es el indoeuropeo. Todo está evocado en ella; a nosotros nos toca completar su impulso mediante la equivocación y la invocación. Este libro se ha cerrado sobre sí mismo. Abusamos de la benevolencia del lector, valiéndonos constantemente de la función metalingüística, usando a cada rato una llave que nos pertenece a quienes hemos nacido, ¡así sea parcialmente!, occidentales. La novedad vivida por quien ha compuesto o perpetrado este trabajo la debe menos al esfuerzo y a la curiosidad que a la prestancia de esas llaves. Una de ellas, aplicada a la puerta que comunica los salones de la lengua y la literatura, nos ha mostrado un dintel lleno de clichés, tópicos, y lugares comunes. Recogemos esta última expresión sin ningún desprecio. Al contrario, los lugares comunes son espacios cálidos en los que nos reconocemos. Con el estilo plasmamos lo intransferible de nuestras vidas. La técnica literaria, en sus vertientes retórica y poética, no es inferior, no equivale a la muerte ni al agua estancada. En una perspectiva de milenios, con los ojos del inmortal que es ese hombre integrado por la suma de los hombres, lo que poseemos en común quienes hemos participado de este flujo inasible al que llamamos lengua española, se verá como una obra personal. El español, junto al portugués, al inglés, al griego, tiene una técnica particular. Es más, el indoeuropeo, frente al indoamericano, al hiperbóreo,

al bantú, al caucásico, tiene su técnica. Y la base de ella es nada menos que la técnica general. La técnica de amplio espectro, de verdadero fuste, se transforma en técnica particular de una colectividad cuando ésta se convierte en rasgo distintivo. La técnica particular del español radica en algo que, contemplado desde el interior de la lengua española, no designamos como técnica, sino como gramática española o hispánica. La técnica específica del indoeuropeo la estudia una gramática para gigantes, la lingüística. La técnica propia del indoeuropeo estriba en el patrón oracional, en la organización mediante taxemas, en una enciclopedia que seguirá guardando millones de secretos.

Avram Noam Chomsky ha buscado el punto donde se diluye la técnica global de todas las familias de lenguas, ese punto que puede ser entendido como técnica general para el indoeuropeo, el malayopolinésico, el dravídico, pero que si alguna vez llega a definirse, habrá de ser la técnica particular de la lengua humana, su intimidad, lo que no comparte con lenguas no humanas.

> ... si, tal como creo, es verdad que la estructura del lenguaje refleja propiedades fundamentales de la naturaleza humana, cabe concluir que debe existir una gramática universal, una teoría universal de la gramática, que es simplemente la teoría de los rasgos intrínsecos de la inteligencia humana.[81]

Hela aquí, en pleno siglo XX, tan fresca o más que en la sutil centuria cartesiana. Veámosla, planteada sin magnificaciones expresivas, como la cosa más natural del mundo, no tanto la enciclopedia secreta del idioma de Wilkins o del español o del indoeuropeo, cuanto algo que está menos distante del "secreto diccionario de Dios". No es difícil que Chomsky rechazara

81. Noam Chomsky, entrevistado por María José Raguê en: José Manuel Blecua, Revolución en la lingüística, p. 17.

esta elucubración, pero tal vez aceptase andar en busca de un diccionario secreto superior al de Ferdinand de Saussure, escrito no nada más en las neuronas sino también en los genes de la especie, cifrado no sólo por la sociedad sino además por la herencia humana.

12 de octubre de 1989

Fuga

La misma voz

Un fraile,
dos frailes,
tres frailes
en el coro,
hacen la misma voz
que un fraile solo...
Canon popular

Al concluir este trabajo, le dimos una lectura y espigamos las ideas que nos parecieron más sugestivas, además de formular algunos corolarios y aclaraciones. Helos aquí.

1

La lengua es un instrumento de potencia inagotable, un método de investigación que no cesa de contaminar todos los métodos, una fuente de inspiración.

2

Todos los idiomas llamados naturales contienen una clave secreta que les permite enunciar al cosmos.

3

Los idiomas pueden ser considerados una enciclopedia invisible porque constituyen una extensión del pensamiento.

4

Los instrumentos prolongan tanto al macrocosmos como al microcosmos.

5

Las lenguas son claves universales, pero sólo constituyen uno de los caminos para penetrar en fenómenos como el literario.

6

Toda lengua es en el fondo un sistema de clasificación del universo, un entramado particular, un tamiz a través del que pasan los pensamientos para arribar a su plenitud.

7

El mundo no tiene la estructura de las lenguas, pero es comprensible a través de ellas.

8

Quien pregunta convierte a la sospecha en llave y a la premonición en método. El interrogador sabe que no sabe, aun cuando duda; la sospecha hace las veces de gozne entre lo que se sabe y lo que se ignora.

9

El alfabeto de la enciclopedia secreta no está formado por grafías sino por los miembros de una clasificación semántica de la realidad, desprendida de la morfosintaxis.

10

Taxemas son todas las unidades estructurales que permiten organizar el discurso y la oración.

11

El cuestionamiento, considerado como un procedimiento, puede servir de mecanismo para un replanteamiento de la sintaxis.

12

Supertaxemas son las unidades ordinales del discurso.

13

Los taxemas imaginarios son el resultado de estudiar una realidad comparándola con una oración.

14

Usar taxemas imaginarios equivale a ejercer una proyección del lenguaje sobre la realidad. El que piensa traza seis puntos cardinales dentro de sí; el que pregunta convierte al mundo en expresión.

15

Para aplicar el cuestionamiento, es conveniente dividir en tres circuitos: el básico (quién, qué, cuándo, dónde, cómo y cuánto); el de los ámbitos (a quién, de quién, con quién, contra quién, por quién y para quién), y el de las áreas (a qué, de qué, con qué, contra qué, por qué y para qué).

16

Hemos creado una oración imaginaria con el soterrado propósito de que la lengua se fije una posición ante la literatura, tomándose como base a sí misma. Queremos que la lengua se compruebe y se refute, con sus propias palabras.

17

Heinrich Wölfflin condensa el paso del estilo clásico al barroco en cinco oposiciones, pero lo hace no en términos estilísticos sino técnicos.

18

Toda la historia del arte puede ser vista como una oscilación entre lo clásico y lo barroco.

19

Wölfflin no convierte a la oposición en una categoría, pero su esquema trabaja entre conceptos polares.

20

Aunque las oposiciones de Wölfflin están vinculadas con lo diurno y lo nocturno, lo real y lo ideal, han sido concebidas tomando en cuenta el aspecto técnico.

21

La división en sujeto y predicado está íntimamente relacionada con el esquema sujeto-objeto de la teoría del conocimiento.

22

En filosofía se oponen concepciones del universo y concepciones del espíritu; en literatura se va del arte de expresar la vida al de plasmar la psique.

23

El esquema oracional funciona para las culturas que hablan lenguas indoeuropeas, las cuales son, en su mayoría, occidentales.

24

La gran ventaja de oponer sujeto y predicado, en lugar de sujeto y objeto, es el tránsito hacia lo instrumental.

25

En la dinámica oracional, las técnicas literarias alternan no su vigencia sino su predominio.

26

Es Sócrates un entrevistador suicida; Platón, el inventor del ensayo, y Aristóteles, el más minucioso reportero que haya existido jamás.

27

Los patrones de construcción lingüísticos y las categorías de la composición literaria no clasifican a los discursos; se constriñen a señalar en ellos una orientación.

28

Las categorías de la composición no son un sintagma y un paradigma gigantes, sino un conjunto de procedimientos característicos que dan origen a obras específicas.

29

La oposición entre lo sintagmático y lo paradigmático no implica ningún juicio sobre la calidad técnica de las obras, y menos acerca de su valor último.

30

La técnica paradigmática ha sido identificada con la literatura esteticista y debe seguir un imperativo plástico; la sintagmática se vincula frecuentemente con el arte social, pero no tiene por qué ser antiestética, su gran misión es reconocer el impulso armónico, crear música.

31

La división en arte puro y ancilar no es exactamente igual a la que proponemos. Reyes tomó en cuenta la complejidad en la composición de la obra; nosotros, la índole de los instrumentos.

Aunque el artepurismo y lo paradigmático tiendan a coincidir, es un hecho que las obras de técnica paradigmática se comprometen a través de concepciones sociopolíticas que suelen formar parcelas del conocimiento. El arte ancilar y el sintagmático también son proclives a concurrir en una misma obra, pero la técnica sintagmática accede a la pureza mediante el cultivo de sus cualidades musicales.

32

Independientemente de que se le formule o no, la técnica existe. Los procedimientos técnicos, así hayan sido registrados, son anteriores a los conceptos que procuran ceñirlos.

33

La técnica se nos manifiesta como práctica, como guía y como estudio.

34

El concepto amplio de técnica abarca todos los procedimientos instrumentales de la lengua y la literatura.

35

No hay nada más subversivo que el orden, y escribimos esto sin ningún espíritu policiaco. Basta intentar meter a un oficial en el orden genuino para que se arme una revolución.

36

Es a través de los recursos que la técnica permite la gestación de la obra. Estos hacen las veces de los órganos reproductores.

37

La técnica aparece bajo el aspecto de un cómo, pero siempre está supeditado a un con qué.

38

La ruptura con los dictados de la técnica suele estar asociada a la renovación de la misma.

39

El estructuralismo se ha quedado con los aspectos técnicos de la literatura y los ha considerado exclusivamente en su aspecto estático; ha querido estudiar fisiología con cadáveres.

40

La técnica procura la constitución efectiva de los signos.

41

El procedimiento que hemos seguido implica que lo fundamental está dado en la lengua, y así es, pero sólo desde el punto de vista técnico.

42

La tecnocracia se ha reflejado de muchas maneras en la literatura, pero sobre todo valiéndose del estructuralismo. Considerar a la técnica un factor, entre otros, nos franquea el paso hacia una visión tan plural como singular de la teoría literaria.

43

Los procesos sintéticos de la lengua se expresan, por ejemplo, en la posibilidad de inventar figuras poéticas y recursos retóricos.

44

El problema de las antiguas definiciones de retórica era su exagerado interés en problemas tales como el de la persuasión.

45

Este libro puede leerse como un manual sobre la invención. La diferencia principal con los antiguos tratados consiste en que nuestras categorías no son lógicas, sino lingüísticas.

46

Pudimos haber planteado nuestro método en términos puramente semánticos -así fuese rudimentariamente-, olvidándonos por completo de la sintaxis; las categorías habrían sido: instrumentos, acciones, cualidades, localidades, etcétera. El apoyarnos en los taxemas multiplicó la dificultad de hacernos entender, pero esperamos haber ganado en profundidad y firmeza por el hecho de señalar al orden como base de nuestras operaciones.

47

El discurso no artístico y la oración deben ser estudiados por la gramática; los géneros literarios sintagmáticos y los recursos denotativos, por la retórica; los géneros paradigmáticos y las figuras, por la poética.

48

Desde otro ángulo, puede afirmarse que postulamos a la entrevista, al diálogo, al cuestionamiento global, como base de la investigación literaria. He aquí la carta de naturalización que le hacía falta a la mayéutica para reconocer en la lengua su legítima patria.

49

Los géneros literarios son estructuras lingüísticas continuas y figuras continuas.

50

Para que una figura se transforme en género es preciso que se continúe. Así, la continuidad adquiere rango de principio. Es posible que, también por cambios de oposición o ruptura orientados hacia niveles superiores, una figura o una estructura gramatical devengan en género.

51

La función poética no es más que una de las que cumple el mensaje; deben agregarse la función retórica y la gramatical; entre todas conformarían la función lingüística o comunicativa.

52

No hay en estas páginas instrumentalismo ni funcionalismo ni meliorismo, ni siquiera el deseo de colocar en el cenit alguna parcialidad filosófica. Procuramos usar los instrumentos dentro de su propia dimensión, y cuando los llevamos por encima de sí mismos, los dejamos a cargo de la imaginación.

53

La gramática puede encargarse del habla; la retórica, de la prosa, y la poética, del verso, siempre y cuando manejemos estos términos con rigor técnico.

54

La técnica peculiar de la lengua humana será encontrada cuando se localice la gramática común a todas las lenguas. Sólo entonces podremos imaginar cómo se entendían los hombres anteriores a la Torre de Babel.

Este trabajo revela muchas de las posibilidades que entrañan los estudios instrumentales, sin embargo marca, igualmente, sus limitaciones. Se ha señalado aquí el horizonte y el vértice de la técnica, toda su grandeza; pero al mismo tiempo su gran pequeñez, su incompetencia para reconocer, en el seno de la literatura, los asentamientos y los giros de la vida, la historia, la sociedad y otros factores.

FUENTES VISITADAS

Libros

ACEVEDO ESCOBEDO, Antonio, Poesía hispanoamericana contemporánea, pról. y selección..., México, Secretaría de Educación Pública, 1944, (Biblioteca Enciclopédica Popular, 24), 96 pp.

ARISTOTELES, El arte poética, 6ª ed., Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1979, (col. Austral, 803), 144 pp.

BALLESTER, Pablo de, Safo de Lesbos. Biografía, México, Ed. Cruz O., 1986, (Col. Conferencias del doctor..., serie Grandes Calumniados), 46 pp.

Sócrates. Biografía, México, Ed. Cruz O., 1986, (col. Conferencias del doctor..., serie Grandes Maestros), 48 pp.

Platón. Biografía, México, Ed. Cruz O., 1986, (col. Conferencias del doctor..., serie Grandes Maestros), 48 pp.

Aristóteles. Biografía, México, Ed. Cruz O., 1986, (col. Conferencias del doctor..., serie Grandes Maestros), 48 pp.

BARTHES, Roland, El placer del texto seguido por Lección inaugural de la cátedra de semiología lingüística del College de France..., México, Ed. Siglo XXI, 1982, 152 pp.

BARTHES, Roland, A. J. Greimas y otros, Análisis estructural del relato, México, Ed. Premia, 1982, 240 pp.

BARTOLOME, Efraín, Pablo Neruda, sel. y nota..., México, Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, 1987, 36 pp.

BELLO, Andrés y Rufino José Cuervo, Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos, México, Ed. Nacional, 1975, 160 pp.

BERCEO, Gonzalo de, Milagros de Nuestra Señora, Vida de Santo Domingo de Silos, Vida de San Millán de la Cogolla..., pról. y versión moderna de Amancio Bolaño e Isla, 4ª ed., México, Ed. Porrúa, 1971, (col. Sepan cuántos..., 35), 490 pp.

BERISTAIN, Helena, Gramática estructural de la lengua española, México, UNAM, 1984, 524 pp.

BLECUA, José Manuel, Revolución en la lingüística, Barcelona, Ed. Salvat, 1973, (Biblioteca Salvat de Grandes Temas, 87), 144 pp.

BONIFAZ NUÑO, Rubén, Antología de la lírica griega, sel., pról, versión rítmica y notas de..., México, UNAM, 1988, (col. Nuestros Clásicos, 71), 224 pp.

BORGES, Jorge Luis, Otras inquisiciones, Madrid, Ed. Alianza, 1976, (col. El libro de bolsillo, 604), 196 pp.

Historia universal de la infamia, 1ª ed., 6ª reimp., Madrid, Ed. Alianza, 1986, (col. El libro de bolsillo, 353), 140 pp.

CARBALLO, Emmanuel, Cuentistas mexicanos modernos, 2 T., pról., sel. encuesta y notas..., México, Ed. Libro-Mex, 1956, 296 pp. (Biblioteca Mínima Mexicana, 26 y 27).

CORTES, Hernán, Cartas de relación, 7ª ed., nota preliminar Manuel Alcalá, México, Ed. Porrúa, 1973, (col. Sepan cuántos, 7), 334 pp.

COSERIU, Eugenio, Introducción a la lingüística, México, UNAM, 1983, 118 pp.

CRUZ, Juana Inés de la (Sor), El Sueño, edición, introducción, prosificación y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, Coordinación de Humanidades de la UNAM, 1986, (Biblioteca del Estudiante Universitario, 108), LXXIV + 108 pp.

CHOMSKY, Noam, Estructuras sintácticas, 9ª ed., México, Ed. Siglo XXI, 1987, 180 pp.

DUCROT, Oswald y Tzvetan Todorov, Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, 7ª ed., México, Ed. Siglo XXI, 1981, 424 pp.

DURANT, Will, Historia de la filosofía, México, Ed. Diana, 1978, 600 pp.

FARRINGTON, Benjamin, Ciencia y filosofía de la antigüedad, Barcelona-Caracas-México, Ed. Ariel, 1977, 226 pp.

GLANTZ, Margo, Onda y escritura en México: jóvenes de 20 a 33, estudio prel., comp. y notas..., México, Ed. Siglo XXI, 1971, 473 pp.

GONZALEZ, César, Función de la teoría en los estudios literarios, México, UNAM, 1982, 172 pp.

GONZALEZ PEÑA, Carlos, Curso de literatura y El jardín de las letras, apéndice de Arturo Souto Alabarce, 27ª ed., México, Ed. Patria, 1977, 704 pp.

GUILLON BARRETT, Yvonne, Versificación española, México, Ed. Compañía General de Ediciones, 1976, 240 pp.

HESSEN, Juan, Teoría del conocimiento, 16ª ed., México, Ed. Espasa-Calpe, 1982, (col. Austral, 107), 150 pp.

HOMBRAVELLA, Francisco J., ¿Qué es la literatura?, México, Ed. Salvat, 1973, (Biblioteca Salvat de Grandes Temas, 95), 144 pp.

HUERTA, Efraín, Poesía, 1935-1968, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1968, (Serie del Volador), 234 pp.

JAKOBSON, Roman, Ensayos de lingüística general, Barcelona, Ed. Seix Barral, 1975.

KAHLER, Erich, ¿Qué es la historia?, 1ª ed., 3ª reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1977, (col. Breviarios, 187), 220 pp.

LOPE BLANCH, Juan M., El concepto de oración en la lingüística española, México, UNAM, 1979, 114 pp.

LOPEZ VELARDE, Ramón, La suave patria. Edición facsimilar de la de 1944, México, UNAM/UAZ, 1988, 22 pp.

MACHADO, Antonio, Obras: poesía y prosa, Buenos Aires, Ed. Losada, 1964, 1065 pp.

MARTINEZ, José Luis, Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana seguido de La emancipación literaria de Hispanoamérica, México, Ed. Joaquín Mortiz, 1979, (Cuadernos de Joaquín Mortiz, 19), 138 pp.

La técnica en literatura, México, Ediciones de la Delegación Venustiano Carranza, 1983, (col. Práctica de vuelo, 25), 32 pp.

MOLACHINO, Justo R. y Jorge Mejía Prieto [compiladores], En torno a Borges, México, Ed. Ciclo, 1983, 192 pp.

MONTES DE OCA, Francisco, Ocho siglos de poesía en lengua española, int. y compilación..., 6ª ed., México, Ed. Porrúa, 1976, (col. Sepan cuántos... 8), 556 pp.

MURPHY, James J., La retórica en la Edad Media. Historia de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, (Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios), 408 pp.

NAVARRO TOMAS, Tomás, Arte del verso, México, Impresores Avelar, 1977, (col. Málaga), 192 pp.

NEBRIJA, Antonio de, Gramática de la lengua castellana, Estudio y edición: Antonio Quilis, 2ª ed., Madrid, Ed. Nacional, 1984, (col. Clásicos para una biblioteca contemporánea, 3), 268 pp.

PAZ, Octavio, Las peras del olmo, reimp. de la 2ª ed., Barcelona, Ed. Seix Barral, 1978, 242 pp.

PLATON, Diálogos, 16ª ed., México, Ed. Porrúa, 1976, (col. Sepan cuántos...,13), 736 pp.

PONCE, Aníbal, Educación y lucha de clases, 6ª reimp., México, Ed. de Cultura Popular, 1980, 240 pp.

PROPP, Vladimir, Morfología del cuento, Madrid, Ed. Fundamentos, 1971.

PUIG, Luisa, La estructura del relato y los conceptos de actante y función, México, UNAM, 1978, 116 pp.

QUEVEDO, Francisco de, Poesía amorosa, sel. y notas: José Manuel Blecua, México, Ed. Joan Boldó i Climent, 1986, 138 pp.

REYES, Alfonso, La crítica en la Edad Ateniense y La antigua retórica, Obras Completas, T. XIII, 1ª ed., 1ª reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1983, (col. Letras Mexicanas), 590 pp.

El deslinde y Apuntes para la teoría literaria, Obras completas, T. XV, 1ª ed., 1ª reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1980, (col. Letras Mexicanas), 528 pp.

La experiencia literaria, 3ª ed., Buenos Aires, Ed. Losada, 1969, 232 pp.

RIUS, Luis, La poesía, México, ANUIES, 1972, 32 pp.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, Ensayo sobre el origen de las lenguas, México, Fondo de Cultura Económica, 1984, (Cuadernos de La Gaceta, 3), 86 pp.

SAFO, Poemas, int., trad. directa y notas de Carlos Montemayor, México, Ed. Trillas, 1986, (col. Linterna Mágica, 4), 160 pp.

SANCHEZ VAZQUEZ, Adolfo, Antología. Textos de estética y teoría del arte, 1ª ed., 1ª reimp., México, UNAM, 1978, 494 pp.

SAPIR, Edward, El lenguaje. Introducción al estudio del habla, 1ª ed., 9ª reimp., México, Fondo de Cultura Económica, 1984, (Breviarios, 96), 280 pp.

SAUSSURE, Ferdinand de, Curso de lingüística general, 20ª ed., Buenos Aires, Ed. Losada, 1980, 380 pp.

SCHNEIDER, Luis Mario, Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica, México, Fondo de Cultura Económica, 1975, 204 pp.

TORAL MORENO, Alfonso, La novela y el cuento como problema metafísico, Guadalajara, Casa de la Cultura Jalisciense, 1960, 50 pp.

TODOROV, Tzvetan, Introducción a la literatura fantástica, 2ª ed., México, Ed. Premia, 1981, 140 pp.

VALLEJO, Fernando, Logoi. Una gramática del lenguaje literario, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, (sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios), 548 pp.

VEGA, Garcilaso de la, Poesías completas, México, Ed. Aguilar, 1976, 284 pp.

VINCI, Leonardo da, Tratado de pintura, Madrid, Ed. Nacional, 1980, (Biblioteca de la literatura y el pensamiento universales, 9), 510 pp.

WÖLFFLIN, Heinrich, Conceptos fundamentales de la historia del arte, Madrid, Ed. Espasa-Calpe, 1945, 346 pp.

El arte clásico. Una introducción al Renacimiento italiano, Madrid, Ed. Alianza, 1982, 324 pp.

ZIEGLER, Jorge von, Hora crítica, México, Ed. Premia, 1988, 120 pp.

El oficio de escritor. Entrevistas, 3ª ed., México, Ed. ERA, 1977, 328 pp.

Poema de Mio Cid, 10ª ed., versión antigua con pról. y versión moderna de Amancio Bolaño e Isla, seguido de El romancero del Cid, México, Ed. Porrúa, 1974, (col. Sepan cuántos, 85), 282 pp.

Revistas

ANDERSON IMBERT, Enrique, "La trama de los cuentos", El cuento. Revista de imaginación, Año XVI, T. XIII, núm. 84, México, nov.-dic. 1980, p. 348.

GOMEZ NASHIKI, Antonio. "Tres escrituras para una lengua", Los universitarios. Nueva época, Vol. III, núm. 33, México, oct. 1988, pp. 22-24.

INDICE

La enciclopedia secreta