

01068
6

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MAESTRÍA EN LETRAS IBEROAMERICANAS

Atención a la Dirección General de Bibliotecas:
LINAM a difundir en formato electrónico e impreso
contenido de mi trabajo recepcional

NOMBRE: Araceli Soni Soto

FECHA: 5-III-2003

FIRMA: [Signature]

TEORÍA DE LA RECEPCIÓN
LA INDETERMINACIÓN EN CÉSAR VALLEJO Y ELENA GARRO

Director de tesis: Alberto Vital Díaz
Revisor: Raymundo Mier
Lectores: Julia Constantino
 Marlene Rall
 Georgina García Gutiérrez
Alumna: Araceli Soni Soto
e-mail: asoni@cueyatl.uam.mx
Tel. 55 94 82 24

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



México, febrero de 2003



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN**

*A Jaime y a Diego
A mi madre, Angelina*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Contenido

Introducción	5
Antecedentes	9
Problemas actuales de la investigación receptiva	17
Planteamiento del problema	29
PRIMERA PARTE (TEORÍA)	31
I. Conceptos fundamentales	32
<i>Conceptos centrales</i>	32
Recepción	32
Horizonte de expectativas	36
Indeterminación y vacíos	41
Concretización	46
<i>La estructura esencial de la obra</i>	51
Las unidades de sentido	52
Aspectos esquematizados	56
Los objetos representados	58
<i>Los tipos de lector</i>	62
Lector ideal y lector de la época	63
Los arquitectores	64
Lector informado	65
Lector pretendido	66
Lector modelo	68
Lector implícito	71
Conclusión parcial	73
II. La indeterminación en la trama	75
Sentido e indeterminación mediante el estudio fenomenológico	75
Ilusión, realidad e imaginación en el texto	79
La interacción entre obra y lector	83
Conclusión parcial	87
III. La indeterminación en el sonido	89
Estrato fonético	89
Ritmo	91
Tempo	94
Melodía	95
Cualidades emocionales	97
La polifonía de la obra	98
Figuras retóricas	100
La subjetividad	103
Modo	103
Tiempo, visión y voz	104
Conclusión parcial	105
SEGUNDA PARTE (APLICACIÓN)	107

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

I. La indeterminación en César Vallejo	108
<i>Los heraldos negros</i>	108
Principales indeterminaciones	109
La indeterminación fonética en "Idilio muerto"	118
<i>Trilce</i>	121
Principales indeterminaciones	124
La indeterminación fonética en <i>Trilce</i> (poema XXXII)	129
<i>Poemas de París, 1939</i>	133
Principales indeterminaciones	134
La indeterminación fonética de los poemas en prosa	143
Conclusión parcial	146
II. La indeterminación en Elena Garro	149
<i>Testimonios sobre Mariana</i>	149
Primer testimonio (Vicente)	152
Resumen	152
Principales indeterminaciones	154
Segundo testimonio (Gabrielle)	160
Resumen	160
Principales indeterminaciones	162
Tercer testimonio (André)	169
Resumen	169
Principales indeterminaciones	170
Otras lecturas	175
Conclusión parcial	177
<i>La casa junto al río</i>	180
Resumen	183
Principales indeterminaciones	185
Primera etapa (llegada al pueblo)	185
Segunda etapa (encuentro con los "parientes")	188
Tercera etapa (destino de los tíos como eje narrativo)	189
Desenlace	190
Otras lecturas	191
Conclusión parcial	193
Conclusiones finales	196
Bibliografía	206

TESIS CON
 FALLA DE ORIGEN

Introducción

En la actualidad, a diferencia de otras épocas, el enfoque de los estudios de literatura se ha centrado en la participación activa del lector. A comienzos de siglo se otorgaba primordial importancia al autor; posteriormente, el objeto de atención de la crítica fue el texto para pasar después a los estudios que hacen hincapié en el receptor. Dentro de este ámbito surge hacia 1967 la escuela de Constanza en Alemania con teóricos como Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, Peter Uwe Hohendhal, Arnold Rothe, Bernhard Zimmermann, Harald Weinrich entre otros, que dan pie a la llamada teoría de la recepción estética, en la que se plantea una nueva concepción en los estudios de literatura, cuyos principios se basan en la interrelación texto-lector con énfasis en la importancia fundamental del segundo. Este enfoque modifica el concepto de obra literaria, pues ésta es considerada como tal en el momento en que se lee y su lectura constituye un elemento indispensable para que exista.

El siguiente trabajo tiene como meta contribuir al entendimiento de los fundamentos y conceptos de la teoría de la recepción,¹ así como el de llevar a cabo una aplicación al texto literario con base en esta teoría. Para lograr estos objetivos la primera parte del trabajo se dedica a la teoría, en primer lugar, mediante la definición de los conceptos principales y el establecimiento de sus interrelaciones y, en segundo, a través de un análisis más detallado del término “indeterminación”, tanto en el aspecto significativo y su desempeño en la trama de una obra narrativa, como en el aspecto fonético y su vínculo con la poesía.

¹ En el presente estudio utilizamos indistintamente los conceptos teoría de la recepción, estética receptiva, estética de la recepción, teoría receptiva como sinónimos. En todos los casos nos referimos al conjunto de teorías que se encargan de los efectos de la obra literaria sobre los lectores.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Para el desarrollo de la parte teórica se eligió la bibliografía básica de los principales autores y precursores de la teoría de la recepción traducida al español, ya que en esos textos se sientan las premisas del debate actual y de ellos se desprende el conjunto de conceptos que la han sistematizado, lo que dará lugar a la aplicación analítica que nos hemos propuesto en la segunda parte de esta tesis. La elección bibliográfica no implica la inexistencia de trabajos posteriores sobre el tema, no obstante, para los fines que nos proponemos se consideró necesaria la revisión de los textos iniciales.

Para el estudio teórico de la indeterminación nos basamos en los siguientes postulados que explican su funcionamiento dentro de la obra literaria como: *a)* fuente de las múltiples y variadas formas de interpretar una obra; *b)* elemento fundamental para la creación de valores artísticos y estéticos;² *c)* espacio donde se produce la interrelación texto-lector; *e)* expresión que permite concretizar de distintos modos el estrato fónico de una obra poética. Estas premisas se hallan relacionadas con una de las funciones más importantes de la literatura en cuanto al desenvolvimiento de la imaginación de los lectores; considerada esta última un tema de importancia para la teoría de la recepción estética.

La segunda parte de la tesis está destinada a la aplicación del concepto principal. La indeterminación se examina en dos direcciones, por una parte, apunta hacia el aspecto fonético en la poesía y, por otra, hacia el estudio de una obra narrativa. Se eligieron dos casos de aplicación diferentes porque el concepto eje se manifiesta de manera distinta en la

² Desde el punto de vista de Wolfgang Iser la obra literaria posee dos polos de los cuales hablaremos en el desarrollo del trabajo con mayor amplitud. Estos polos son el artístico y el estético. El primero describe el texto creado por el autor y el segundo se produce en el momento de la concretización o significado realizado por el lector (Iser, 1987: 44).

obra narrativa que en la poética y en ambos casos, la indeterminación es de vital importancia para la creación de los valores artísticos y estéticos de las obras. La elección de dos géneros de la literatura permite observar de qué manera el concepto indeterminación es de importancia tanto para un caso como para el otro, pues contribuye a crear los efectos y las significaciones, en tanto que favorece el vínculo con la imaginación de los lectores. El sonido y el significado son dos estratos fundamentales en la estructura de toda obra, sin embargo, en la poesía el estrato fonético desempeña un papel primordial; el ritmo, los tonos, la acentuación entre otros aspectos, producen múltiples efectos emocionales, incluso aislados de su significado. En cambio, en un relato el funcionamiento de las indeterminaciones está estrechamente vinculado al entendimiento del texto.

La puesta en práctica del concepto principal con las dos variantes antes señaladas: *a)* el comportamiento y la aplicación en la poesía, incluyendo el aspecto fonético y *b)*, su estudio y funcionamientos en la obra narrativa se aplica, en primer lugar, al estudio de algunos poemas de *Trilce*, los *Heraldos negros* y los *Poemas de París* del poeta peruano César Vallejo. Optamos por éstos en razón de la importancia estética que tiene el aspecto fónico para delinear el sentido en la obra del escritor, pues en gran parte de los poemas, la forma en cómo suenan las palabras contribuye a la creación de los efectos en el momento de la recepción unidos a la significación. En este análisis, se recurre a elementos de la estilística como apoyo a los postulados teóricos relacionados con la indeterminación fonética: distintas concretizaciones en la musicalidad, acento, onomatopeyas, formas de pronunciar, etcétera.

Para el caso de la obra narrativa se han seleccionado dos obras de la escritora guerrerense Elena Garro, *Testimonios sobre Mariana* y *La casa junto al río*, en las que paso

a paso se observa el funcionamiento del concepto eje de este trabajo como detonante de su valor artístico. Elegimos estas novelas porque permiten observar con claridad el juego de las indeterminaciones para lograr la atmósfera detectivesca que prevalece en el desarrollo de la trama junto con otros elementos de importancia, en los cuales el concepto indeterminación contribuye a su valoración artística. Además, nuestra elección también pretende contribuir a la reivindicación de la obra de esta escritora, pues ya forma parte de la literatura representativa actual.

Para mayor coherencia con los postulados de la teoría receptiva, en relación con la validez de otras interpretaciones, se establecen comparaciones con otras lecturas basadas en distintas teorías. De este modo, se observará la multiplicidad interpretativa que puede generar una obra y contribuir a su enriquecimiento, ya que nuestro enfoque no pretende un valor unívoco, sino que busca completar y enriquecer la comprensión tradicional del texto literario.

La teoría de la recepción estética no excluye otros enfoques, por el contrario, se puede auxiliar de ellos; la estilística, la semiótica y todos aquellos comprendidos dentro de la interpretación inmanente del texto contribuyen en el logro de interpretaciones más objetivas y sólidas del texto literario.

Antecedentes

La teoría de la recepción estética se originó a partir de la conferencia pronunciada por Hans Robert Jauss en la Universidad de Constanza el 13 de abril de 1967,¹ como nueva teoría de la literatura frente al estructuralismo y la antropología estructural de Claude Levy Strauss vigentes en ese momento. Esta orientación se opuso a los análisis minuciosos de sistemas de signos y a las formas descriptivas que entendían la obra como organización de estructuras, a favor de una interrelación entre la producción y la recepción; es decir, la estética de la recepción se preocupa por estudiar el vínculo entre autor, obra y público. De este modo, se observan posibles soluciones a problemas anacrónicos de la literatura tales como: su hundimiento en el positivismo;² la interpretación inmanentista;³ la comparatística en el sentido de la comparación como un fin en sí mismo (Jauss en Rall, 1993: 6).

Jauss considera que en las ciencias del espíritu existía una desviación en la forma de entender la historia y es así como vislumbra el éxito de esta teoría con el fin de profundizar en su conocimiento, pues tradicionalmente la historia de la literatura había dedicado poca atención a la investigación de la obra que actúa sobre el lector de acuerdo con el contexto

¹ Esta conferencia se tituló "Historia literaria como provocación", cuya preocupación se dirigió hacia la función de la literatura y su relación con los textos del pasado, pues la historia de la literatura y más en general, la del arte, fue durante mucho tiempo una historia de los autores y de las obras (Jauss en Rall, 1993: 55 y ss.).

² El positivismo explica la obra de arte literaria a partir de las condiciones históricas en las que surge. Tales condiciones se reflejan en el interior de la obra.

³ En los años 50, Alemania está dominada por el método de la llamada explicación inmanente del texto conocida en Estados Unidos como *New Criticism*, célebre gracias a eruditos como Leo Spitzer, quien no considera al texto como documento biográfico o histórico, ni como simple suma de influencias literarias ejercidas sobre él, sino como obra de arte sujeta a sus propias leyes estéticas, es decir, sin la obligación de justificar su posición política anterior. Más adelante, en muchos estudios se utilizó la explicación inmanente para liberarse de la historia. Para una revisión más amplia acerca de el *New Criticism* véase el capítulo VIII de *Historia de la crítica moderna (1750-1950)*. *Crítica americana (1900-1950)* de René Wellek, citado en la bibliografía.

social en el que vive y evoluciona. El proyecto de estética receptiva se inicia con la tesis acerca de que “La historia de la literatura, como del arte en general, ha sido durante mucho tiempo la historia de los autores y de las obras. Reprimía o silenciaba a su ‘tercer componente’, el lector, oyente u observador. De su función histórica raras veces se habló, siendo imprescindible” (Jauss en Mayoral, 1987: 59). Además, se propone restablecer el interés por la historia de la literatura frente a un ideal de educación tecnocrático alrededor del debate sobre la ideología y la hermenéutica.

Rothe (en Mayoral, 1987: 16) señala que el punto de partida de la teoría de la recepción es la hermenéutica filosófica de H.G. Gadamer, propuesta en su libro *Verdad y método* (1960), en el que precisa una diferencia entre ambos conceptos e indica que no siempre el *método* es el que proporciona los procedimientos para llegar a la *verdad*. Las investigaciones de Jauss e Iser se basan en este principio y sus estudios se encauzan hacia ejemplos que hacen viables las nociones de la teoría de la recepción estética. Para Gadamer la relación entre texto y lector obedece a la lógica de la pregunta-respuesta; en este sentido, el texto es la respuesta a una pregunta, sólo que la respuesta que el texto da a la pregunta nunca es suficiente, por eso el texto también plantea preguntas y es el lector quien tiene que encontrar las respuestas. De esto se deriva que la lógica pregunta-respuesta se presenta bajo una forma dialéctica, pues se trata de una epistemología a modo de círculo hermenéutico.⁴ Razón por la cual comprender un texto histórico significa también comprender la pregunta a la que éste responde (Rothe en Mayoral, 1987: 17).

⁴ Gadamer fue discípulo de Heidegger y de éste retoma el concepto de círculo hermenéutico. Heidegger dice que la interpretación es un proceso y no algo que se lleva a cabo una sola vez, es decir, es un círculo y para poder interpretarlo es necesaria una preinterpretación. Antes de Heidegger, Guillermo Dilthey se preocupó por los procesos de precomprensión (Gadamer, 1996: 331-334).

Las nociones centrales de esta teoría fueron adoptadas a la crítica literaria por su principal portavoz Hans Robert Jauss, quien a partir del concepto *horizonte de preguntas* de Gadamer⁵ desarrolla el concepto *horizonte de expectativas*.⁶ Jauss asegura que sus estudios sobre una nueva historia de la literatura y del arte tienen su origen en la hermenéutica de la recepción y cita como principales influencias movimientos como el estructuralismo de Praga,⁷ la semiótica de Mukařovský⁸ y después, la teoría de la concretización de Vodička,⁹ que ya había superado problemas como la incompatibilidad entre sincronía y diacronía,¹⁰

⁵ Gadamer asegura que todo presente finito tiene sus límites; de ahí deriva el concepto de *horizonte* que se define como “ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto. Aplicándolo a la conciencia pensante hablamos de la estrechez del horizonte, de la apertura de nuevos horizontes, de la posibilidad de ampliar horizonte”. Ganar un horizonte quiere decir aprender a ver más allá de lo cercano (Gadamer en Rall, 1993: 21). Con estos principios el autor crea el concepto horizonte de preguntas.

⁶ En el capítulo “Conceptos fundamentales” se aborda el significado de este concepto.

⁷ La escuela de Praga con una marcada huella filosófica hegeliana y el positivismo del siglo XIX abre una concepción del lenguaje como estructura general y totalizante, como un conjunto de elementos interrelacionados en el terreno de la ciencia literaria y el lenguaje, así como en el campo de la teoría de los signos. Esta tendencia representó un cambio respecto al positivismo lingüístico definido como “una fenomenología estructural del lenguaje” (Llovet en Mukařovský, 1977: 12 y s.).

⁸ La semiótica del objeto estético de Mukařovský se basa en un modelo de comunicación formado por la relación de emisor, mensaje y receptor. Este modelo busca determinar la obra de arte literaria como un sistema de signos con función estética, deslindada de otras funciones prácticas (representativa, expresiva, apelativa). Por otra parte, considera que la comunicación estética está constituida por el receptor y su relación con el “objeto estético”, definido por él como correlato del objeto material de arte en la conciencia del contemplador (Warning en Warning, 1989: 15 y s.).

⁹ Vodička propone la investigación de la recepción como especialidad de la historia literaria y considera que la obra de arte tiene carácter de signo en la línea de Mukařovský. El objeto de la investigación de la recepción es el signo estético y su función radica en la reconstrucción de las normas literarias vigentes en el momento de sus concretizaciones. El autor subraya que las dificultades de una investigación radican en el tipo de material del cual se dispone, pues los testimonios conservados en diarios, memorias, cartas, críticas o estudios constituyen materiales con puntos de vista muy diversos (Vodička en Warning, 1989: 66).

¹⁰ Según Llovet (en Mukařovský, 1977: 9), T. G. Masaryk, con anterioridad a la creación del Círculo de Praga en 1925, establece la diferencia entre una lingüística estática (sincrónica) y una lingüística histórica (diacrónica) en términos de Ferdinand de Saussure. Posteriormente, los autores de Praga formularon la tesis sobre la inexistencia de barreras infranqueables entre sincronía y diacronía.

entre sistema y proceso de teorías anteriores;¹¹ sin embargo, reconoce que desde un contexto científico más amplio, la teoría receptiva necesita de una complementación sociológica como de una profundización hermenéutica (Jauss en Mayoral, 1987: 62). En Occidente se inició con la tarea de pensar la estructura como proceso e introducir al sujeto en el universo lingüístico, pues hasta entonces (el sujeto) se había visto como elemento secundario dentro de los estudios de literatura.

Antes del surgimiento de la teoría de la recepción muchos escritores e intelectuales observaron que la interpretación de una obra por los lectores ocupaba un papel fundamental dentro de la literatura. Arnold Rothe (en Mayoral, 1987: 13) menciona que Paul Valéry se refirió a la importancia de la recepción cuando en cierta ocasión pronunció su célebre frase: "Mis poemas tienen el sentido que se les dé". Otros autores franceses como Jean Paul Sartre y Artur Nissin consideraron al lector como esencial para el estudio de la obra; no obstante, dice Rothe, fue en Alemania Federal donde dicha teoría alcanza el estatuto de escuela, y posteriormente, a partir de 1973, se expande a la República Democrática Alemana. Cabe mencionar que en Francia se publica *Lecturas de Diderot* (Proust, 1974) y la revista *Euvres et critiques* relacionadas con el tema.

Por otra parte, destacan los estudios de Umberto Eco a raíz de la publicación de su libro *Obra abierta* (*Opera aperta*, 1962),¹² en el que señala que en toda obra de arte van implícitos dos aspectos: la intención concreta del autor, quien desea que el consumidor

¹¹ El Círculo de Praga concebía la lengua como un sistema funcional, es decir, la lengua es un sistema de medios de expresión adecuados a un fin y no se puede entender ningún fenómeno lingüístico sin considerar el sistema en el que se halla. Por otra parte, no sólo los hechos de la sincronía forman sistemas, sino que también la diacronía y el proceso son de utilidad para la comprensión de lo que se denomina sistema y función (Llovet en Mukařovský, 1977: 20).

¹² En 1959 Umberto Eco elabora un artículo para la revista *Incontri musicali*, "La definición del arte", con base en una conferencia que había presentado en 1958 en el Congreso Internacional de Filosofía, del cual surge el primer ensayo de *Obra abierta* que posteriormente daría origen al libro. Esta primera edición no incluye el ensayo sobre Joyce que después formará parte del volumen.

reinterprete el objeto tal y como el primero lo ha pensado y querido y, segundo, que el objeto sea del gusto de una pluralidad de consumidores. Cada uno de estos aspectos llevará al acto del gustar sus propias características psicológicas y fisiológicas, así como su formación ambiental y cultural que entrañan las contingencias inmediatas y la situación histórica. Eco concluye que "...todo deleite será inevitablemente personal y captará la obra en uno de sus aspectos posibles" (Eco, 1961: 157 y s.).

Los aportes de Eco en este sentido presentan convergencias con la teoría de la recepción, sólo que sus estudios se dirigen hacia el arte en general, mientras que los segundos adoptan como objeto de estudio la obra literaria, aunque también aspiran a constituir una estética. Eco profundiza sus postulados y más tarde en su texto *Lector in fabula* (1979) hace hincapié en la recepción de los textos narrativos. Esta publicación responde a su inquietud original acerca de cómo una obra de arte puede postular por un lado una libre intervención interpretativa y, por otro, cómo exhibir las características estructurales que estimulen y regulen el orden de las interpretaciones. Eco asegura que este asunto exige una pragmática textual,¹³ en la que se tomen en cuenta elementos del formalismo ruso, la lingüística, la semiótica, el estructuralismo. Desde el punto de vista de Eco, la interpretación textual debe tener bases objetivas y debe existir una actividad cooperativa por parte del lector. Como se puede observar existen aspectos afines entre los

¹³ Para Eco la interpretación de un texto depende de ciertos factores pragmáticos en el sentido de estudio de la "dependencia esencial de la comunicación, en el lenguaje natural, respecto del hablante y del oyente, del contexto lingüístico y del extralingüístico", así como de la "disponibilidad del conocimiento básico, de la rapidez para obtener ese conocimiento básico y de la buena voluntad de los que participan en el acto comunicativo" (Eco, 1999: 24), ya que desde su punto de vista no debe abordarse un texto únicamente a partir de una gramática de la oración que funcione sobre bases sintácticas y semánticas. Para comprender un texto se necesitan bases distintas, sin que ello implique renunciar al análisis semántico de términos aislados, siempre y cuando se encaminen hacia el estudio de un sistema de instrucciones orientadas hacia el texto (contexto y circunstancias).

teóricos de la recepción y los estudios de Eco, a pesar de que los primeros se preocupan por el entendimiento de la obra literaria mediante los estudios derivados de la fenomenología, tal y como se abundará más adelante, en tanto que para Eco son de vital importancia las herramientas proporcionadas por los estructuralistas.

En el debate sobre la importancia del receptor también participa la corriente marxista, que expresa su inquietud sobre el efecto de la obra literaria como criterio para la conformación de una estética. Según Jauss, Walter Hohmann en 1965 se refirió al retraso en los estudios del efecto literario al interior del marxismo y cuestiona el primado de la producción con el objetivo de orientar al lector. Antes, en 1963, Georg Lukács se manifestó sobre la “catarsis y la continuación de la experiencia receptora”. El autor sitúa el efecto en el sujeto que recibe en la línea de la estética burguesa clásica, es decir, en el papel de la contemplación pasiva y otorga mayor autoridad a la obra frente a un receptor emancipado; lo que Jauss observa como una conexión con una política cultural autoritaria, señalando que la relación democrática entre obra y efecto debería ser la principal exigencia de la estética de la recepción para la teoría marxista de la literatura (Jauss en Warning, 1989: 209).

Como respuesta a esta exigencia, otro grupo de marxistas, tales como Robert Weimann, Manfred Naumann y Claus Träger estudian la posibilidad de una participación activa del receptor y, a pesar de sus divergencias, coinciden respecto al interés de investigar la función comunicativa de la literatura, así como en el papel de ésta dentro de la formación de la historia. Jauss señala al respecto que el punto de partida del debate se constituye alrededor de lo que señala Karl Marx en *La crítica de la economía política* (1857) con relación a problemas como producción y consumo, efecto y recepción, tradición y selección, objeto de arte y público “capaz del disfrute de la belleza”, así como del concepto

“recepción privilegiada” que los teóricos marxistas intentan clarificar (Jauss en Warning, 1989: 209).

Según Jauss, Manfred Naumann fue uno de los autores del artículo introductorio de esta tendencia y sostiene que producción y recepción son los dos lados del proceso dialéctico del que habló Marx. Naumann es consecuente, de igual manera que Jauss, al aplicar las categorías de producción y consumo al proceso receptivo, ya que “la obra de arte necesita del lector para ser realmente una obra”, pues el producto (la obra), es un objeto que se destina a un sujeto para su consumo. No obstante, la teoría marxista señala que el consumo da origen a la disposición del productor como necesidad para un fin determinado; Jauss objeta que, en el caso de un objeto artístico, es difícil prever un público que aún se va a constituir y por lo tanto, también es difícil anticipar una necesidad hasta entonces inexistente (Jauss en Warning, 1989: 211). Por otra parte, el arte para el joven Marx es considerado como el trabajo no alienado y en ese sentido subordina el producto del arte al trabajo material, ubicándolo detrás de los aspectos económicos; asunto cuestionado por todos aquellos que no comparten una visión economicista de la sociedad.

La teoría de la recepción ha sido criticada por algunos marxistas; éstos señalan que la búsqueda de significados que garantiza la libertad del lector y el papel que se le da a la determinación flotante es una defensa pluralista de la manipulación y un sometimiento hacia los individuos (Jauss en Warning, 1989: 213).¹⁴ En síntesis, la variante marxista de la

¹⁴ El marxista D. Schlennstedt dice que la búsqueda de la multiplicidad significativa garantiza la libertad del lector, pero agrega que se trata de una manipulación plural que somete a los individuos; la estética, señala, debe estar ligada al progreso social y poner el acento en la determinación. En esta misma línea ataca Naumann, quien expresó su desconfianza en la madurez del lector socialista (en Alemania socialista la lectura se constituyó en una costumbre arraigada). El marxista polemiza con Jauss y dice que el escritor revolucionario no sólo desea que la lectura libere al lector de prejuicios, sino que proporcione una “nueva percepción de las cosas”(Jauss en Warning, 1989: 212); con esto indica una dirección de lo que se debe percibir.

estética de la recepción no puede abandonar la tradicional concepción de que la literatura y el arte deben subordinarse a la necesidad de crear una conciencia social de interés colectivo. Naumann no se pregunta por el “sujeto activo” ni plantea la interacción de dos horizontes (el del texto y el del lector);¹⁵ para éste, la característica de la obra de orientar la recepción (recepción preferente) y del lector (modos sociales de recepción) no se concibe a la manera de Iser, en el sentido de que el receptor es un “sujeto activo” con un horizonte propio de comprensión de acuerdo con las condiciones sociales, así como no considera los códigos cambiantes de interpretación, sino que se deja llevar por la concepción tradicional respecto a la autoridad del texto sobre el receptor.

A raíz de las polémicas descritas se consolida la teoría de la recepción estética; muchos estudios posteriores profundizan en las premisas sobre la importancia del lector creando el conjunto de conceptos que la formalizan. Roman Ingarden, precursor fundamental, aportó los principios fundamentales de esta teoría a partir de la fenomenología husserliana y de ahí se derivan algunos conceptos fundamentales. Para la recepción de textos de ficción, los trabajos de Wolfgang Iser sobre el proceso de lectura y la realidad de la ficción,¹⁶ así como las aportaciones de Hans Robert Jauss sobre el horizonte colectivo representan la posiciones más desarrolladas.

¹⁵ En el apartado *Horizonte de expectativas*, del capítulo “Conceptos fundamentales” se aborda el significado de la fusión de horizontes.

¹⁶ De los trabajos aportados por W. Iser, el primero fue publicado en español en *Estética de la recepción* (1987) con el nombre, “El proceso de lectura, enfoque fenomenológico” y el segundo es citado por Karlheinz Stierle en el texto “¿Qué significa recepción en los textos de ficción” en *Estética... op cit.*

Problemas actuales de la investigación receptiva

A pesar del interés en la recepción manifestado mediante la publicación de numerosos trabajos, sigue vigente un conjunto de problemas que es necesario revisar con el objetivo de conocer el estado actual de la investigación y sus avances. En este momento aún no se aclaran del todo los fundamentos teóricos y metodológicos de esta teoría, por lo tanto, es pertinente dar cuenta de ellos e incursionar en los aspectos todavía no resueltos. Algunos intelectuales como Uwe Hohendahl (en Mayoral, 1987), Peter Bürger (en Mayoral, 1987) y el propio Hans Robert Jauss (en Rall, 1993) han teorizado sobre sus principales problemas y tesis, de los cuales nos ocuparemos en el presente apartado. A partir de esto, se formulará el problema fundamental de este trabajo.

1. Un primer problema que salta a la vista consiste en que la estética de la recepción no es actualmente ni una disciplina ni un método, sino un cúmulo de teorías y enfoques distintos que tienen en común ocuparse de la recepción y el efecto de la literatura. Observamos al mismo tiempo que los estudios sobre recepción tienen puntos de partida muy divergentes que van desde la semiótica, como es el caso de la teoría de Umberto Eco en *Obra abierta*¹ que posteriormente consolida en su libro *Lector in fabula*; asimismo, los de comunicación y sociología como los de Hans Ulrich Gumbrecht,² los de marxistas como

¹ Se mencionó en los "Antecedentes" del presente trabajo que los orígenes de los estudios de Eco en *Obra abierta* con relación a apertura significativa de una obra se refirieron al arte en general. Posteriormente, Eco logra articular la semiótica con la hermenéutica para referirse a la importancia que tiene la participación del lector en la lectura de textos.

² Gumbrecht (en Rall, 1987: 148-152) distingue entre una recepción normativa y una descriptiva. La primera se ha caracterizado por su orientación hacia la pedagogía de la literatura y la segunda es una contribución a la historia social de la literatura; una recepción descriptiva tiene como determinantes para la construcción del sentido histórico la acción productiva del autor y la acción dirigida a la comprensión del lector. El objetivo es la comunicación estética a través de la

el de Bernhard Zimmermann³ entre otros; cada uno de éstos tiene sus propios objetivos y no siempre se han dirigido a la recepción literaria. No obstante, el debate científico sobre la función del lector, aspecto central de la teoría receptiva, se ha desarrollado de manera importante a partir de los años sesenta. Hans Robert Jauss (en Rall, 1993: 65) nos habla de un cambio de paradigma en la ciencia literaria⁴ a causa de la insuficiencia del método formalista de análisis de la obra y de una renuncia a ocuparse de las condiciones sociales o de la negación de los aspectos extraestéticos.⁵

interrelación entre estructura social, acción social y actos comunicativos tanto de la producción como de la comprensión. Este planteamiento atañe al campo de la sociología de la comunicación.

³ El marxista Zimmermann se ocupa de la recepción literaria y, entre otros aspectos, señala la falta de instrumentos metodológicos para abordar el problema de la historia; asimismo, asegura que "sólo desde la aparición de un mercado literario organizado a partir de los principios de la economía burguesa y la materialización de una forma de pensar, se puede constatar la necesidad permanente de mercancías...". El autor se refiere a las obras literarias como mercancías y en esta dirección cree que se puede entender la historia. Piensa que el concepto horizonte de expectativas de Jauss debe sustituirse por un modelo de horizonte de expectativas según estratos; también señala la necesidad de un destinatario como fuerza productiva literaria en lugar del concepto de lector implícito de Iser (Zimmermann en Mayoral, 1987:43).

⁴ Jauss (en Rall, 1993: 60-65) señala que el primer paradigma de la ciencia literaria surgió del humanismo del Renacimiento de acuerdo con su sistema de normas; el segundo, es el de la revolución literaria del Romanticismo que lleva a norma de estudio artístico la historicidad de las épocas, los estilos, los autores y las obras. Este método fue el de la explicación histórica y dentro de él se ubica la literatura comparada. El tercer paradigma se observa a comienzos de nuestro siglo con el arribo y auge de la estilística; como parte de este paradigma se halla el positivismo que explica la obra literaria en el marco de sus condiciones históricas de producción. Dentro de éste se encuentra la estética inmanente de la obra. Jauss se pregunta si en la actualidad nos enfrentamos a un cuarto paradigma y asegura que aún no se llega a esto, pero que existen las señales de una nueva crisis.

⁵ Una obra contiene gran cantidad de valores; sin embargo, excepto el valor estético, los demás carecen de importancia para calificarla como obra artística. Dentro de los valores extraestéticos se encuentran, por ejemplo, la realidad o irrealidad de lo que se presenta, ideas correctas o incorrectas, valores éticos, morales, sociales, religiosos. Distinguir este tipo de valores de los estéticos resulta muy complejo, pues en muchas ocasiones no se presentan de manera independiente, sino como componentes de una construcción estética. Algunos valores de este tipo sirven para establecer las relaciones entre los personajes, o como mediadores de la acción, o como base de la composición. En ocasiones la ausencia de algún valor extraestético se convierte en factor de construcción artística, por ejemplo, se presentan hechos neutrales en un sentido ético, de manera que el lector los deduzca sin darse cuenta de que es inducido (Mukařovký, 1977: 188 y ss.).

La actual ciencia literaria rechaza la metodología histórica en el sentido de la recapitulación de datos, los análisis exhaustivos de los textos, las interpretaciones en sentido unilateral y propone una ciencia hermenéutica que ayude a una comprensión profunda de la obra tomando en cuenta el contexto social y las condiciones particulares de la recepción. La interpretación como nuevo paradigma sobrepasa a la literatura, ya que los mismos o parecidos problemas se observan en la filosofía, en la educación, en la comunicación, en la psicología y conllevan las ventajas y desventajas de ser teorías recientes: un alto grado de innovación por un lado y falta de métodos y resultados seguros por otro. ⁶

2. Otro de los problemas que atañe a la recepción lo constituye el hecho de que el receptor se ha considerado tradicionalmente dentro de la denominada sociología empírica del arte. Así, teóricos como Alphonse Silberman han señalado "... la obra de arte es hecho social sólo en la medida en que tiene efecto, restringiendo la noción de efecto a lo que se puede determinar con procedimientos cuantitativos de análisis empírico" (Bürger en Mayoral, 1987: 178). Notemos que esta aseveración tiene como base el pensamiento de marxistas, tales como Theodor Adorno y Max Horkheimer para quienes el arte es producto de una industria, la industria de la cultura. Desde este punto de vista, el comportamiento del

⁶ La psicología, la educación, la comunicación, etcétera, han incorporado la hermenéutica en sus investigaciones para explicar el fenómeno de interacción entre paciente-psicoanalista; profesor-alumno; mensaje-receptor. En estas ciencias se ha hecho necesaria la fenomenología para explicar la forma en que se producen los procesos de interacción. Sobresalen dentro de estos estudios los de Edmond Marc y Dominique Picard, como *La interacción social, cultura, instituciones y comunicación* citado en la bibliografía de este trabajo y "La metodología de la interpretación" en *Ideología y cultura moderna* (1998), UAM-X; en este texto Jhon B. Thompson aborda algunas condiciones hermenéuticas de la investigación dirigidas a la interpretación ideológica como producto de la influencia de los medios de comunicación.

receptor es pensado según el modelo del consumidor al suponer que éste elige mercancías, en este caso artísticas.

Para la teoría de la recepción medir los efectos a favor de la objetividad científica representa uno de sus problemas fundamentales, debido a la exclusión de los juicios valorativos, pues éstos se producen en el ámbito de la recepción y es muy difícil medir los efectos en el público. Las formas cuantitativas de medir el impacto de mensajes, en general, ha sido de utilidad para la publicidad y la propaganda; el conteo de la cantidad de personas que reciben un mensaje publicitario de un producto o medir con números la aceptación de un político después de una campaña propagandística, ha sido la base para dirigir e inducir al público hacia un fin específico. En cambio, para la medición de juicios de valor en obras literarias estos métodos presentan limitaciones, a causa de la subjetividad que se produce en la relación texto-lector; no obstante, se han llevado a cabo algunos intentos.

Hohendahl (en Mayoral, 1987:35) dice que algunos investigadores como Peter Conrady, Norbert Groeben, Hans Leuschner, Bernhard Zimmermann, Eberhard Frey, Egon Schwarz se han ocupado de los estudios de valoración con el fin de investigar los aspectos tanto internos como externos de los juicios estéticos. Egon Schwarz clasifica al público lector en grupos de gusto, con el fin de explicar los valores de acuerdo a las condiciones sociales de producción, es decir, observa las relaciones entre cambios literarios y sociohistóricos. De acuerdo con el autor, esta relación se genera en el lector (tipo y grupo) como categoría mediadora entre literatura y sociedad.

Por otra parte, Hans Leuschner proyecta un modelo de teoría de la comunicación que describe los procesos valorativos dentro de un sistema de normas estéticas. Eberhard Frey, con la misma pretensión, busca una concepción objetiva de estos juicios literarios a

través de la lingüística, a fin de obtener una correlación de estadísticas textuales y estadísticas de recepción, mediante las cuales se aclare los efectos producidos en determinados grupos de lectores, por ejemplo, los elementos de forma que los producen. La recepción así entendida ya no se basa en apreciaciones intuitivas del crítico e intérprete, sino que se propone hacer objetivas las normas estético-literarias según rasgos de grupo, por ejemplo, nivel de formación, profesión, sexo, posición social. La postura fenomenológica manifiesta escepticismo respecto a los enfoques mencionados, ya que impiden explicar el fenómeno de interacción entre el texto y los lectores; por lo tanto, señalan algunos marxistas, se restringe la comprensión histórica, así como la práctica en el sentido de valoración de la obra. Al respecto, la teoría literaria empírica propuesta por Norbert Groeben plantea la exigencia de que la ciencia literaria obtenga una base de datos mediante la cual se asegure una valoración científica intersubjetiva.⁷ De esto se desprende que existe un interés común y distintas posturas, así como una creciente motivación por las investigaciones empíricas que se ocupan de la recepción literaria y de la práctica valorativa .

3. Para la estética de la recepción el texto literario es un universo de sentidos que no está disponible en todo momento sino que, durante la lectura, se determinan de manera concreta de acuerdo con un horizonte previo. A diferencia de la concepción tradicional que daba como válidas las interpretaciones unilaterales de las obras, la actual teoría plantea que

⁷ La obra literaria se origina mediante los actos de creación del escritor y posee su fundamento físico en el texto a través de la escritura o de otro tipo de reproducción. El lenguaje es un estrato dual, pues contiene materia fónica y sentido y, por tanto, es un objeto *intersubjetivo intencional* relacionado con una comunidad de lectores. Es decir, el concepto intersubjetivo significa que la obra puede ser interpretada al mismo tiempo por dos, más, o una comunidad de personas (Ingarden, 1973: 66 y ss.).

el texto ofrece una “oferta”⁸ de significados con el fin de analizarlos; se trata de llevar a cabo el análisis de las diferentes posibilidades de significación que ofrece un texto a sus potenciales lectores.

El estudio de una obra o de un conjunto de obras desde este enfoque indicaría, por ejemplo, que las obras de la escritora Elena Garro, de las que se ocupa más adelante el presente estudio, se analizaran con diferentes perspectivas. Las opciones, en este caso, podrían encauzarse hacia aspectos artísticos, tales como la metaficción, el estilo detectivesco de su escritura, o bien deducir los planteamientos sobre la emancipación femenina, las posturas acerca de los indígenas, la guerra de los cristeros entre otras. Una interpretación tradicional buscaría empatía entre la significación de la obra y la comprensión de los lectores, esto es, buscaría relacionar los signos emitidos por las obras de Elena Garro y una codificación acertada por los lectores. Este enfoque distingue entre un lector que comprende y un lector que analiza, el primero es objeto de reflexión y se haya en la estructura textual (lector implícito) y, el segundo lleva a cabo la práctica mediante el análisis (Hohendahl en Mayoral, 1987:36).

4. Otro de los problemas centrales planteados por la teoría de la recepción se refiere al tratamiento histórico del fenómeno literario, objeto de primordial importancia para Jauss. La actual teoría debe preocuparse por el modo de actuar del público frente a las obras que van apareciendo a lo largo de la historia y registrar cómo influye en la orientación de la producción literaria. César Vallejo, además de creador, formó parte de un público o de una

⁸ Se entiende que Hohendahl utiliza el término “oferta” como metáfora y la adopta del lenguaje de los marxistas en el sentido de ofrecer un sinnúmero de posibilidades de consumo de productos, para que “la demanda” ejercida por el público los elija como parte de su consumo; en este caso se trata de la gama significativa que ofrece el texto a los lectores.

comunidad de lectores en un ambiente tradicional de provincia que indudablemente influyó en su producción. Vallejo (como parte del público lector) también influyó en las obras de autores como Rousseau, Kant, Hegel, Feuerbach, Marx puesto que en sus poemas utiliza términos del lenguaje científico de esos autores que trasforma en lenguaje poético. Del mismo modo, un determinado público puede incidir en las nuevas obras mediante diferentes reacciones que pueden ser comentarios, críticas, reseñas que contribuirán e influirán en su valoración.

La teoría de la recepción requiere de elementos metodológicos que le permitan saber cómo se ha percibido y valorado la obra en el transcurso de la historia y tener al alcance las categorías descriptivas para detectar de qué manera una obra se constituye en un objeto mediador entre la cambiante actitud receptiva y la influencia de las normas estéticas de una época. Esto tendría que entenderse a partir de la necesaria interdependencia entre producción y recepción con la ayuda de una metodología que contribuya a la solución de este problema. Jauss realiza un aporte importante mediante el concepto horizonte de expectativas estructurado por tres factores: por las normas poéticas propias de cada género literario; por las relaciones que aparecen implícitas en una obra con otras de algún período histórico; por la oposición entre la ficción de la obra y la realidad (Zimmermann en Mayoral, 1987: 41).

Jauss señala que los factores antes mencionados permiten determinar el efecto en un tipo de público si se considera la distancia estética,⁹ entre el horizonte existente y la

⁹ Distancia estética es el espacio que media entre el horizonte de expectativas preexistente y la aparición de una nueva obra; el concepto, según su autor, aclara la forma de cómo se puede producir un cambio de horizonte, ya que un público, con su propio horizonte, puede cambiar sus juicios valorativos influido por otros nuevos.

aparición de la nueva obra. Se puede presuponer que las variables indicados por Jauss son insuficientes para la elaboración de una historia literaria que incluya tanto el efecto como la recepción¹⁰ en un lapso de tiempo y que haría falta especificar algunas categorías de análisis según el caso al momento de la investigación. Sin embargo, las premisas planteadas por el autor constituyen una contribución importante en la medida que amplían la función social de la literatura, ya que no sólo rebasan el modo de estudiar la obra como lo hizo la historia positivista, a modo de recapitulación de datos (obras y autores), sino que superan la recepción superficial basada únicamente en criterios estéticos.

El concepto de horizonte de expectativas constituye un aporte para la investigación de la historia literaria de la recepción, en la medida que presupone una estructura de comprensión previa en el receptor. Si se considera este punto al realizar las investigaciones, tendrían que tomarse en cuenta las predeterminaciones del condicionamiento social que influyeron en la recepción en un periodo de tiempo; de otro modo, el texto y la recepción se visualizarían fuera de su contexto social. En este sentido el planteamiento de Jauss puntualiza en la función social de la literatura, a diferencia incluso de los marxistas, cuyas preocupaciones se enfocaban también hacia esos fines, pero quienes otorgaron al texto la autoridad suficiente sobre el lector, éste debía estar consciente de las condiciones de su entorno social.

A pesar de la indiscutible importancia del concepto horizonte de expectativas y de su utilidad para la investigación existen algunos aspectos difíciles de conocer. Parece

¹⁰ Según Jauss (en Mayoral, 1987: 70) el comportamiento estético frente al texto y desde el texto distingue el efecto como una concretización proveniente del texto, y la recepción como concretización condicionada por el destinatario; en ambos casos no se trata de una relación mecánica de interacción, sino de un proceso de fusión de horizontes.

imposible saber, por ejemplo, la multitud reacciones, los efectos, los diferentes matices en la valoración de las obras de Vallejo, incluso, si se considera el contexto social de producción de la obra y de los lectores. También parece complicado conocer quiénes han leído al poeta de entre la multitud de lectores potenciales durante los últimos 70 años, qué libros y qué poemas. Por otra parte, hay una gran cantidad de lectores anónimos de los cuales no podríamos saber siquiera algunos datos acerca de su horizonte previo y en este sentido, el concepto horizonte de expectativas es sólo una herramienta más para aproximarnos al estudio de una obra y su recepción en el transcurso de la historia.

5. Otro de los problemas importantes lo constituye el interés teórico metodológico en cuanto a la interrelación de tres áreas de interés para la recepción, que como hemos mencionado, cada una requiere de un nuevo planteamiento: el problema de la valoración,¹¹ el problema de la historicidad, el problema de la praxis.¹² En la valoración estética de una obra intervienen factores como el carácter social del arte, la situación del medio artístico, la crítica, la publicidad de una obra, las lecturas previas de una persona o un grupo de personas, etcétera. Por estos motivos Mukařovský señalaba que el valor estético es un proceso cuya evolución se determina por el desarrollo inmanente de la estructura de la vida social, es decir, la valoración se produce de acuerdo a la situación actual frente a la cual toda obra es valorada. Tal y como señala este autor la valoración estética es un principio muy difícil de aplicar en la vida práctica, pues depende de un sujeto determinado y, por lo

¹¹ Véase Mukařovský, "Función, norma y valor estético como hechos sociales" en *Escritos de semiótica y estética del arte* citado en la bibliografía.

¹² La praxis convencional de la historia de la literatura en cuanto a la recepción ha consistido en reunir y valorar las críticas. El éxito o fracaso de una obra se medía por la crítica y el historiador de la literatura se ubicaba en un lugar intermedio entre autor y crítico sin poder distinguir los juicios científicos. (Vodička en Warning, 1989: 55 y ss.).

tanto, cada valor contiene un momento de subjetividad; a veces la valoración no se deja regir por ninguna regla y depende de la libre decisión del individuo. Por ello, señala, es necesaria la norma en el sentido de regla general que debe aplicarse a cada caso.¹³ En cuanto al problema de la historicidad ya abordado en el apartado anterior, la historia de la literatura sólo en casos excepcionales se ha ocupado de la valoración cambiante de una obra, a causa de la diferente orientación científica de las distintas épocas. La investigación de la obra que se ha desprendido del autor y que actúa sobre el lector en el medio en que vive y evoluciona la literatura no ha tenido la suficiente relevancia, debido a la falta de claridad metodológica para resolver el problema del desarrollo de la obra en el tiempo.

La dificultad planteada por la teoría de la recepción radica en que la historia no debe dedicarse exclusivamente a la descripción histórica de testimonios externos al texto (éxito o fracaso de las ediciones, apreciaciones estilísticas, etcétera), sino en la orientación cambiante de su esencia, esto es, en la percepción de sus valores (Vodička en Warning, 1989: 55 y ss.). En el caso de la recepción de las obras de Vallejo lo que más nos acerca a la recepción de su obra es el trabajo realizado por la crítica, libros sobre el autor y su obra, explicación de su estética, relaciones con corrientes literarias, es decir, testimonios externos a la obra, pero poco sabemos de los efectos en el receptor de sus obras. Por último, queda tratar la articulación del problema de la praxis junto a los dos anteriores; en este caso, se considera necesario que la práctica se concentre en investigar la vida de una obra mediante el estudio de la recepción que surge de la relación activa entre el público y un objeto

¹³ Según Mukařovký (1977: 62 y s.) aunque la norma siempre implica obligación nunca puede lograr la validez de una ley natural, ya que sería una ley natural y no una norma; la norma se puede infringir y puede existir intolerancia por parte de otras normas estéticas competidoras. Las normas estéticas cambian de acuerdo a los cambios sociales. Para el autor, función, valor y norma estética están estrechamente vinculadas y no se pueden desvincular para su estudio.

literario aceptado como objeto estético, aspecto que no se ha podido resolver a pesar de la evidente necesidad planteada por esta teoría.

6. El actual planteamiento de la estética de la recepción pretende descartar la tendencia de leer la obra mediante un enfoque psicológico; la nueva teoría debe tomar en cuenta el marco referencial en el que se inscribe la obra y el lector, en otras palabras, se debe considerar el horizonte de expectativas de ambas partes. El horizonte tiene que contemplar el momento histórico de la aparición de la obra, el conocimiento previo del género, la forma en que están escritos los textos, el lenguaje, los valores estéticos predominantes, etcétera (Jauss en Rall, 1993: 57).

Anteriormente el psicoanálisis fue considerado como un instrumento importante para la comprensión de la obra literaria, en el entendido de que la fantasía que lleva a la creación proviene del concepto central de esa teoría, el inconsciente. Charles Baudouin (1976: 9) señala que el arte se mueve en las regiones de la imaginación y la vida afectiva y es la fuente de inspiración e intuición de los escritores, quienes no sólo se rigen por la razón y la conciencia; asimismo, en la literatura aparecen los mitos que se encuentran en lo más recóndito del inconsciente de los hombres y representan una de las creaciones más antiguas de la imaginación humana. El arte a través del tiempo ha permanecido en comunión con el mito, los creadores han abrevado de él y de sus temas y el psicoanálisis nos revela el sentido de una representación remontándonos a los orígenes.

Observemos cómo la posición enunciada enfatiza de manera implícita en los significados del texto, al suponer que los lectores tienen que descifrarlos para la comprensión de la obra. Para la teoría de la recepción esta parte constituye únicamente uno de los polos, el de la producción, pues al margen de los múltiples factores que llevan a un

escritor a crear una obra, el lector los recibe de manera diferente y de acuerdo a un conjunto de factores. Nuevamente se plantea la necesidad de considerar no sólo el horizonte de producción de la obra, sino el de la recepción.

7. Las diferentes posturas han encauzado los enfoques de las investigaciones y mientras Jauss y Groeben subrayan la función emancipadora de la literatura, los marxistas Weimann y Zimmerman critican la preeminencia del contexto intraliterario y la subestimación del aspecto histórico social. Hans Leuschner y Conrady hacen notar la falta de aplicaciones, Jauss indica en contra de los empiristas que la recepción y el efecto no siempre se pueden investigar mediante pruebas empíricas. El debate sobre los fundamentos de la teoría de la recepción está abierto. Proliferan las voces que colocan la aplicación en primer plano, es decir, aquellas que se preguntan en qué medida estas teorías resultan aplicables a la crítica literaria.

TESIS CON
FALTA DE

Planteamiento del problema

Para delimitar el problema de estudio del presente trabajo se tomaron en cuenta los problemas actuales de la investigación de la recepción descritos en el apartado anterior, en especial, el relacionado con la ausencia de métodos precisos que han impedido una aplicación a la crítica literaria. Para tales fines, del conjunto de conceptos generados por esta teoría se eligió la aplicación de uno de los principales: la indeterminación, pues mediante el estudio y puesta en práctica de éste se pretende constituir una especie de método, forma o procedimiento que permita estudiar y entender la obra literaria dentro de los parámetros contemplados por la teoría de la recepción, tanto en el caso de la obra narrativa como en el de la obra poética.

Se contempla que la aplicación del concepto conlleva cierto grado de subjetividad en el que influyen la percepción previa de la obra por parte del crítico, el ángulo desde el cual se pretende analizar la obra y, por supuesto, los conocimientos acerca de la obra y de la teoría literaria; en otras palabras y como se abundará más adelante, depende del horizonte de expectativas. Se considera además, que todos los estudios sistematizados acerca de las obras que analizaremos contribuyen a una comprensión más amplia y completa de las mismas. Lejos de pretender que este enfoque sea el más acertado para el entendimiento de las obras, nuestro objetivo busca únicamente llevar a cabo una lectura con un procedimiento derivado de la teoría de la recepción. En síntesis, el desarrollo de este trabajo se propone responder fundamentalmente a las siguientes interrogantes: ¿cómo funcionan las indeterminaciones en la obra poética? ¿cómo funcionan las indeterminaciones en una obra literaria narrativa para generar una multiplicidad de significados? ¿de qué manera las

indeterminaciones contribuyen a la formación de valores artísticos y estéticos? ¿de qué forma contribuyen al desarrollo de la imaginación en los lectores?

Las preguntas antes especificadas se irán contestando paso a paso durante el desarrollo del trabajo a través de la precisión teórica de los conceptos en relación con el concepto eje, para culminar con el análisis de varios poemas de *Trilce*, los *Heraldos negros* y los *Poemas de París* de César Vallejo y de las obras, *Testimonios sobre Mariana* y *La casa junto al río* de Elena Garro, lo cual permitirá llegar a las generalizaciones esperadas acerca del papel fundamental que juegan las indeterminaciones en la obra literaria. Además, podremos probar si este procedimiento de estudio tiene validez para aplicarlo a otras obras, tanto de índole narrativo como poético.

PRIMERA PARTE (TEORÍA)

I. Conceptos fundamentales

Conceptos centrales

La estética de la recepción comprende un número de conceptos interrelacionados que constituyen el punto de anclaje de toda aplicación analítica. Muchos de ellos aún no tienen una equivalencia aceptada en el idioma español a causa de su origen semántico alemán. Las particularidades de este idioma, principalmente las palabras compuestas, impiden una traducción *mot-à-mot*. Entre éstos figuran: *Rezeptionsästhetik* (estética de la recepción); *rezeptionsästhetisch* (estético-receptiva); *ästhetische Distanz* (distancia estética); *Erwartungshorizont* (horizonte de expectativas); *Unbestimmtheitsstellen* (lugares de indeterminación); *Schematisierte Ansichten* (perspectivas o aspectos esquematizados); *Wirkung* (efecto, eficacia, repercusión o respuesta). En este capítulo ocupan un lugar importante la precisión de los conceptos que a nuestro juicio son los que se encuentran en estrecha relación con los objetivos de este trabajo. Veamos en primer lugar lo que se entiende por recepción:

Recepción

El concepto *recepción* ha sido estudiado por varios teóricos, entre los que sobresalen Karlheinz Stierle, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss y otros. Stierle (en Mayoral, 1987: 90 y ss.) observa, en primera instancia, que algunas de las implicaciones del concepto adolecen de consideraciones teóricas, ya que únicamente constituyen reacciones que se desencadenan en el sujeto que recibe, por ejemplo, entender, aprender de memoria, copiar, escribir una crítica, etcétera. El autor señala que teorizar sobre el concepto implica describir el acto de recibir, distinguir diversos modos de comportamiento frente al texto y establecer

sus formas de jerarquización; sólo de este modo se puede apreciar la complejidad del fenómeno y la comprensión de las enormes potencialidades en la recepción. Como parte de la teoría formal de la recepción Stierle considera dos fases, la recepción **como constitución** y la recepción **como transformación de lo constituido**. La primera consiste en recibir los mensajes mediante signos tanto de textos comunes como de ficción, a partir de los lineamientos de la ficción misma; este tipo de recepción toma en cuenta la conformación interior del texto que se proyecta hacia el exterior. El segundo tipo de recepción está relacionada con principios psicológicos, sociológicos y de crítica ideológica exteriores al mismo.

Para el autor, el acto primario de la recepción se constituye por una secuencia de significantes a los cuales les corresponde un significado; si se adoptan los conceptos definidos por Ferdinand de Saussure¹ el paso del primero al segundo es aparentemente el fenómeno más elemental de la recepción, no obstante, este proceso es de naturaleza compleja, pues en la práctica el que a un significante sólo le corresponda un significado ha sido rebasado,² en el sentido de que todo significante evoca un horizonte de posibles significados. La semiología se ha ocupada de señalar aspectos tales como la polisemia del lenguaje, la naturaleza plurisemántica del texto y otros relacionados con este asunto, tales como significación primaria y significación secundaria, excedente de sentido, entre otras

¹ Véase de F. de Saussure "Naturaleza del signo lingüístico" en *Curso de lingüística general*, 1998, 99-108 pp., Fontamara, México.

² Desde la tradición del positivismo lógico existió la distinción entre el sentido explícito e implícito extrapolada a la diferencia entre lenguaje cognoscitivo y emotivo. Gran parte de la crítica literaria influida por esa tradición traspuso la distinción de lenguaje cognoscitivo y emotivo al vocabulario de denotación y connotación. De acuerdo con esta posición la denotación es cognoscitiva y de orden semántico, mientras que la connotación es extrasemántica porque se ubica en las evocaciones emotivas carentes de valor cognoscitivo. Aun cuando las acepciones de estos conceptos se han modificado, en ese momento ya se observa que los términos no aluden a un solo significado, pues connotar implica deducir varias significaciones.

acepciones.³ En palabras de Stierle el significado de una frase es una hipótesis con una pluralidad de significados relacionados entre sí y proyectados hacia la base material de los significantes. El fenómeno adquiere una complejidad que va más allá del paso del significante al significado, pues la recepción se abre a horizontes, a perspectivas, es decir, se sujeta a movimientos en el tema en el que están implicados signos que indican al lector las pretensiones del texto.

Para Wolfgang Iser la recepción, ante todo, es una actividad creativa que consiste en que los lectores llenen los huecos y los lugares indeterminados que yacen en el texto, para lo cual se requiere de la imaginación de los lectores. La diferencia entre Stierle e Iser radica en que el primero sostiene que el texto es una esquema primario al que deben ser referidas formaciones secundarias de sentido, mientras que el segundo establece una separación entre texto y recepción asegurando que el sentido se produce, sobre todo, mediante la actividad receptiva.

Para Jauss la recepción es el momento de todo un proceso que da comienzo en el *horizonte de expectativas*⁴ de un público que efectuará interpretaciones de preguntas y

³ Con mucha anterioridad a que surgiera la teoría de la recepción, Charles S. Peirce se refirió a la complejidad del proceso para la creación de significados utilizando otra terminología. El semiólogo Peirce habla de la semiosis ilimitada y dice que el significado de un término contiene virtualmente todos los desarrollos o expansiones posibles. La noción de significado se aplica no sólo a los términos singulares, sino también a las premisas y a los razonamientos. Para Peirce cada representación remite a una representación ulterior y, una vez recibida una secuencia de signos, se altera en forma permanente o transitoria nuestro modo de actuar en el mundo. Esta nueva actitud la denomina, el interpretante final y es ahí donde se detiene la semiosis ilimitada, pues el intercambio de signos ha producido modificaciones en la experiencia y muestra el eslabón entre la semiosis y la realidad física (Eco, 1999: 65 y ss.). De acuerdo con la cronología de la vida del semiólogo, escrita por Gérard Deladalle en *Leer a Peirce hoy* (1996) se calcula que estos estudios fueron realizados alrededor de 1887.

⁴ En el apartado que sigue se detallará el concepto *horizonte de expectativas*, aunque cabe aclarar que el propio Jauss menciona que no tendría inconveniente en sustituir los términos horizonte de expectativas por los de antecedentes de la recepción, con la condición de que en los textos de forma literaria, los antecedentes tengan el carácter de orientación previa, sin que regulen el sentido del texto mismo (Jauss en Mayoral, 1987: 69).

respuestas de sucesivos receptores; en esta secuencia de diálogo se producen las significaciones de la obra y no a través del análisis de la misma o de su relación con la realidad, sino durante un proceso en el cual van apareciendo los múltiples significados de la obra. Jauss sostiene la hipótesis de que únicamente de este modo se descubren los conceptos cambiantes de la recepción y la conexión entre ellos y la obra; sin embargo, este planteamiento ha sido cuestionado en el sentido de que no resuelve el problema de la historia de la recepción tan polémico para este conjunto de teorías, debido a que el resultado generaría una historia de las interpretaciones de la recepción y no una historia de las recepción misma.

Lejos de observar profundas diferencias en cuanto a la definición del concepto recepción se observan puntos de encuentro en los tres autores. Para estos teóricos el concepto implica un proceso complejo en el cual el receptor participa de manera activa; para el primero, la generación de significados comienza a partir del esquema primario del texto, del cual derivan los significados secundarios. Para el segundo (Iser), la actividad fundamental la realiza el receptor a partir de los espacios vacíos e indeterminados, cuya relación se estudia a través de la fenomenología. La explicación de Iser sobre el proceso fenomenológico mediante el cual se genera el significado es similar a la secuencia descrita por Stierle.⁵ Asimismo, Jauss centra su atención en una recepción colectiva que da origen a las significaciones de una obra a través de un proceso en el que paso a paso se generan las significaciones.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁵ Véase, el artículo "¿Qué significa recepción en los textos de ficción?" en *Estética de la recepción*, 1987 citado en la bibliografía.

Horizonte de expectativas

El concepto *horizonte de expectativas* es uno de los más importantes de la teoría de la recepción estética. Fue creado por Jauss a partir del horizonte de preguntas de Gadamer y definido por éste como un ámbito de visión desde un punto determinado (Gadamer en Rall, 1993: 21). Stierle plantea que con anterioridad a Gadamer, Edmund Husserl llevó a cabo la distinción entre *horizonte interior* y *horizonte exterior* para establecer la interrelación necesaria en el acto de recepción. Según el autor mencionado, Husserl establece que el texto tiene un horizonte exterior relacionado con lo que sucede en el mundo y un horizonte interior vinculado a los temas que aparecen dentro de los textos. Su relación permite la multiplicidad infinita de posibilidades de significado en el sujeto que recibe, sin que esto implique la constitución del sentido en forma definitiva (Stierle en Mayoral, 1987: 93).

Jauss concibe el horizonte de expectativas como las ideas preconcebidas en los lectores que se enfrentan a una obra en el momento en que aparece y por las cuales se establecen los juicios valorativos. En otras palabras, el acto de conocimiento en general y el de un texto en particular presupone que el *sujeto cognoscente* no es una *tabula rasa*, sino que tiene elementos previos que influyen en su nueva percepción. Por ello, los prejuicios constituyen elementos cohesionantes que conforman puntos de referencia para posibilitar la interpretación de un texto nuevo (Vital, 1995: 240).

Lo anterior explica porqué la familiarización con la lectura de textos literarios y poéticos constituye una experiencia previa que permite comprender, percibir e interpretar un nuevo texto poético de manera diferente a la de un lector sin esa experiencia; en este caso el horizonte del lector es más limitado que en el caso anterior, debido a que la adquisición de juicios previos mediante la constante lectura contribuye de manera favorable

a la actual interpretación. Es claro que el horizonte de expectativas se constituye por una multitud de experiencias anteriores a toda lectura y no únicamente por las adquiridas a través de otras lecturas.

Los prejuicios también inciden en la recepción o en el rechazo de una obra, pues existen palabras cargadas de expectativas que llevan implícitos estímulos e inquietudes para un público específico. Alberto Vital nos recuerda que los autores manejan en forma intuitiva las expectativas de los receptores por medio de palabras que enuncian géneros, vocablos para incentivar y continuar una lectura, etcétera. Éstas pueden ser negativas o positivas. Las primeras delatan un fracaso en la comunicación, mientras las segundas proporcionan las pistas para la creación del sentido. Dichas expectativas configuran un horizonte cuando se organizan paradigmática y sintagmáticamente e indican los límites referenciales (1995: 241 y s.). Del horizonte de expectativas del público depende que la recepción de un texto sea exitosa o por el contrario, que ocasione frustración o rechazo. En este caso puede ocurrir que la irritación del público provoque un cambio de comportamiento y de normas, incluso, en palabras de Jauss, “un cambio de horizonte”.

Desde otro punto de vista, la participación del público y su horizonte de expectativas frente a la obra responde al problema de la historicidad, en la medida en que las respuestas de la obra provocan nuevas preguntas en los lectores y, por tanto, habrá otras respuestas e incluso otros textos. El público asume el papel de mediador en el plano sincrónico (literatura y vida diaria) y asegura la relación entre historia del arte e historia general; en el plano diacrónico el público establece un encadenamiento entre texto antiguo y texto nuevo (Rothe en Mayoral, 1987: 19 y s.). Para los teóricos de la recepción esta explicación constituye una aportación a los modelos de los formalistas rusos que concebían

la historia como una enumeración de obras en orden cronológico y de los marxistas tradicionales en un sentido teleológico.⁶

Jauss propone como tarea de la hermenéutica literaria “reconstruir el proceso histórico en el que el texto ha sido aceptado e interpretado siempre de manera diferente por lectores de distintas épocas” (Jauss en Mayoral, 1987: 75). El autor señala dos alternativas para elaborar una historia literaria, la primera consiste en elaborar la historia de la recepción únicamente de un autor o de un texto a través de las épocas, y la segunda, limitarse a la elección de algunos años con énfasis en los virajes decisivos que marca la historia dentro de un conjunto de lecturas. La comparación de los cortes sincrónicos generará una comprensión más profunda de la historia.

Para Arnold Rothe (en Mayoral, 1987: 20) este proyecto es poco viable por las siguientes razones: lo difícil que es reconstruir el horizonte de expectativas, la complicación en el análisis de la relación texto-lector en un caso concreto y el descuido de la experiencia hermenéutica. Además, la concretización de cada lectura por diferentes lectores de manera nueva e inesperada y la existencia de múltiples horizontes como de lectores dificulta aún más la elaboración de la historia de la recepción. Rothe indica que aun si se acepta la existencia de un único horizonte de expectativas, y por lo tanto, de un solo sentido en un texto sigue vigente el planteamiento acerca de que la comparación entre las interpretaciones de distintas épocas únicamente se puede llevar a cabo por medio de un estudio del texto. La respuesta de Jauss al respecto consiste en que dicha comparación es viable mediante los géneros literarios --sistema de convenciones al que están sometidos

⁶ Escapa al modelo marxista tradicional en el sentido teleológico, en cuanto que éste da primacía a los hechos económicos sobre los hechos culturales; escapa también al de los formalistas rusos que propone una noción de evolución, es decir, de encadenamiento, de innovación y de reacción. Estos modelos no tenían en cuenta la interacción entre historia literaria e historia general.

tanto el estilo como la estructura, el tema, la materia, los valores--, ya que sin estos elementos el texto sería ilegible. En este plano, el conjunto de horizontes de expectativas relega a un segundo lugar los elementos particulares de cada obra y, por lo tanto, se puede considerar desde un contexto histórico.

Para Bernhard Zimmermann (en Mayoral, 1987: 39) el horizonte de expectativas, componente funcional del concepto de arte en la estética de la recepción, no contribuye a un enfoque histórico, pues éste tendría que contemplar un sistema de coordenadas socioculturales, elementos de innovación e índices históricos, culturales y sociales para constituir describir y analizar las condiciones sociales, históricas y económicas concretas en las que aparece la obra. Para otros críticos el horizonte de expectativas sólo es susceptible de reconstrucción en el caso de un público restringido y en el de épocas que dispongan de un sistema de géneros relativamente cerrado.

La tesis de Jauss acerca de la posibilidad de elaborar en forma objetiva el horizonte de expectativas de un lector o de un público en un momento determinado se precisa con las observaciones que lleva a cabo Alberto Vital. En el primer caso (un lector), señala Vital, es necesario el rastreo de testimonios directos o indirectos (ensayos, reseñas, comentarios y entrevistas) con la valoración de un cambio de actitudes y exigencias frente a distintos textos y géneros literarios. En el segundo (el público), propone una doble estrategia: por un lado, indagar al interior del texto datos que den idea sobre hábitos de lectura y por otro, estudiar los éxitos masivos, fracasos, obtención de premios, polémicas, antologías, manuales de historia, colecciones, películas, etcétera. Es decir, el autor propone por una parte, el estudio de elementos intratextuales con el conjunto de signos y mensajes que garanticen la atención de los receptores, y para el caso de los elementos exteriores al texto,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

nos indica que es imprescindible la sociología de la literatura y del gusto que Jauss desdeñó en su texto inicial, a pesar de su importancia para la reconstrucción del horizonte colectivo (1995: 243 y s.).⁷

Alberto Vital establece una distinción importante entre el concepto de horizonte de expectativas y las tradicionales nociones de contexto y espíritu de la época, que permite diferenciar sin confusiones los planteamientos de la teoría de la recepción de teorías anteriores. El primero enfatiza el papel de los lectores a quienes se les atribuye una función activa en la producción de textos (1995: 244) a diferencia del estatismo al que nos remite el segundo concepto.

En síntesis, para la estética de la recepción el fenómeno receptivo reviste dos formas diferentes: el efecto producido en el lector individual analizado por Iser a través de los procesos de lectura por medio de la fenomenología, y la respuesta del público colectivo que plantea una forma nueva de enfocar la historia y que integra uno de los aspectos abordados por Jauss sobre el cual se centra el concepto horizonte de expectativas. Ambos procesos se completan, pues el lector individual se convierte en eslabón dentro de la historia de la recepción de una obra por parte del público, ya que el fenómeno de la recepción debe comprender tanto un aspecto individual como uno colectivo o social.

⁷ El horizonte colectivo, derivado del concepto horizonte de expectativas, alude a los prejuicios y expectativas de una comunidad de lectores. El horizonte colectivo es importante para Jauss en la medida que permite comprender la historia de la literatura, pues incluye no sólo a los autores y las obras, sino también el público que recibe la obra de acuerdo con el gusto y valoración colectivos.

Indeterminación y vacíos⁸

Roman Ingarden fue el primero en referirse al concepto indeterminación antes del surgimiento de la escuela de Constanza que dio lugar a la teoría de la recepción y lo define como el aspecto o detalle del objeto representado en la obra que con base en lo dicho no se sabe con exactitud cómo está definido.⁹ Los objetos representados (personas, procesos entre otros) contienen muchas partes indeterminadas o ambiguas; lo mismo ocurre con los destinos de los hombres y las cosas (Ingarden en Rall, 1993: 33). Posteriormente, Wolfgang Iser, con base en el concepto indeterminación de Ingarden, crea el término hueco o vacío en un sentido similar. Los vacíos existen en todos los textos y propician que los lectores los interpreten o llenen desde sus propios puntos de vista para completar el sentido.¹⁰ De este modo, el lector se convierte en coautor, ya que en el acto de completar se elaboran relatos, novelas, textos que dan lugar a nuevas obras en la mente del lector.¹¹ Iser basa sus estudios en la fenomenología del arte y señala que este fenómeno ocurre durante el proceso de lectura:

...un texto literario sólo puede desarrollar su efecto cuando se lee, una descripción de este efecto coincide ampliamente con el análisis del proceso de

⁸ Sobre este concepto se llevará a cabo una profundización más amplia en el capítulo "La indeterminación en la trama", debido a que es el concepto medular de este trabajo.

⁹ Para un mejor entendimiento del concepto objetos representados, consúltese el apartado con el mismo nombre en el presente capítulo de este trabajo.

¹⁰ Mientras Roman Ingarden es clasista y ubica su concepto indeterminación (Unbestimmtheiten) en la obra de arte, Wolfgang Iser se refiere a "los lugares vacíos" (Leerstellen) en el texto. Este último es considerado como vanguardista. Observemos que la indeterminación de Ingarden se refiere a la ambigüedad de lo dicho, mientras que Iser hace alusión a lo que no se dice.

¹¹ Alberto Vital compara el concepto de Iser con lo que se denomina *estructura apelativa de los textos* y aporta una definición operativa: "conjunto de elementos intratextuales cuya función básica consiste en exigir la participación del lector, quien de ese modo se ve apelado o llamado a completar el sentido del texto. Qué tan diversos y por tanto inasibles deben ser esos elementos intratextuales se deduce del hecho de que los más comunes son los llamados vacíos o blancos de información (...), que se distinguen por ser una ausencia de datos que obligan al lector implícito a participar aportándolos." Como ejemplo típico cita "... la ausencia en el relato de una escena de muerte que debe haber sucedido para que el texto tenga sentido: es el lector quien debe imaginar la escena" (Vital, 1994: 21 y s.).

lectura (...) pues en ella es posible contemplar los procesos que los textos literarios son capaces de producir. En la lectura tiene lugar una elaboración del texto que se realiza mediante determinadas pretensiones de la capacidad humana. (...) Mediante una descripción del proceso de lectura se llegan a percibir las operaciones elementales que se producen a través de la lectura (mediante los vacíos) en el comportamiento del lector (Iser, 1987).

El párrafo anterior ilustra lo que sucede durante el transcurso de la lectura de una determinada novela. Por ejemplo, cuando un lector se enfrenta a la novela *Testimonios sobre Mariana* de Elena Garro --que analizaremos con detalle en la segunda parte de este trabajo-- operan un conjunto de actividades mentales que empiezan con la interrogante que sugiere el título, ¿quién es Mariana? Alrededor de esta gran indeterminación versan los tres testimonios que articulan el relato. Éstos no resuelven la indeterminación, pues cada uno de ellos aparece lleno de contradicciones y de aspectos poco definidos; las expectativas empiezan a crearse en la mente del lector y elabora dudas. Las respuestas no están en el texto y el lector tiene la tarea de imaginar, argumentar, suponer, concluir, etcétera (actividades de la mente). De este modo el lector elabora su propio relato acerca de Mariana, en el que quedarán abiertas dudas que nunca se resolverán del todo.

Existen otros conceptos similares al de indeterminación, puede decirse que son tipos de indeterminación. Uno de ellos es el indicado por varias formas de negación que surgen en el transcurso de la lectura. Las negaciones invocan elementos familiares y determinados sólo para descartarlos. Lo que se elimina queda a la vista modificando la actitud del lector, conducido a adoptar una posición frente al texto y a interpretar de una manera y no de otra, a causa de que las negaciones se constituyen en afirmaciones respecto a los significados generados.

Otro concepto similar lo constituyen los llamados blancos, cuya comparación es establecida por Iser en relación con el hueco o vacío. Para el autor los blancos son aquellos

TRABAJO CON
FALLA DE ORIGEN

elementos que hacen posible una conexión entre cada fragmento y son los espacios abiertos entre cada parte del texto que impulsan al lector a coordinarlas. Los blancos señalan la conexión aun cuando esto no se especifique por el propio texto, e indican el quiebre de la continuidad entre los distintos segmentos como requisito para establecer la relación (Iser en Rall, 1993: 356 y ss.). Un ejemplo muy claro de su funcionamiento se manifiesta al terminar la narración de cada testimonio en la novela mencionada, *Testimonios sobre Mariana*, a través de los espacios que separan cada gran fragmento. Se produce un quiebre en la comunicación indicado por un aparente punto final al terminar la lectura de cada parte; no obstante, de manera inevitable, los lectores establecerán la relación hasta llegar a la interpretación final.

En el ejemplo se puede observar una abrupta yuxtaposición de segmentos, cuya diferencia radica en los puntos de vista de cada narrador; estos blancos se interponen entre elementos temáticos e interrumpen el orden del texto, a la vez que establecen su conexión. Los blancos posibilitan la unión y se establece una visualización que contribuye a elaborar un campo de referencia por parte del lector, con la ayuda de una organización en el proceso de entendimiento (Iser en Rall, 1993: 359). Algo similar plantea Ingarden cuando señala que el hiato que bloquea el curso de las oraciones es considerado como una grieta típica propia de la idea clásica del arte, incluso, puntualiza, en el relato más simple hay bloqueo, aunque sea porque ningún relato puede contarse en su totalidad. Cada segmento no se determina aislado de los demás, adquiere su determinación al relacionarse con otros; debido a ello se dice que la literatura tiene similitud con el cine (Iser en Mayoral, 1987: 219-222).

El vacío, según Iser, está relacionado con aspectos no temáticos que tienen un campo referencial desde un punto de vista determinado; éstos constituyen un propulsor para

la comunicación, a la vez, activan y controlan la actividad del lector. Entre los segmentos y cortes hay un espacio vacío que origina una red de posibles conexiones que dará lugar a un significado específico. Ejemplos de blancos o espacios vacíos se observan con claridad en *Testimonios sobre Mariana* al terminar un fragmento en el que ella desaparece o su amante se despide para hacer un viaje. Observemos el siguiente pasaje:

-Adiós Mariana...

-Adiós Vicente...

Salí de la cafetería (Vicente, el amante) a sabiendas de que abandonaba a Mariana a un destino ingrato y me enfrenté a la noche que repentinamente se había quedado desierta.(...) ...Sí, hace tiempo que me quedé a oscuras, y entonces volví a acusarme de cobarde...

Apenas hace unas semanas, Augusto (esposo de Mariana) vino a mi país y me invitó a una conferencia dictada por él (Garro, 1981: 117-119).

Como se puede ver, después de los tres puntos suspensivos, antes del punto y aparte hay un vacío; termina un fragmento y empieza otro con la frase "Apenas hace unas semanas", lo que hace suponer que en ese lapso de tiempo ocurrieron varios acontecimientos que no se dicen; sin embargo, el vacío no impide la comunicación, por el contrario permite que el relato siga su curso, aun cuando el tema cambie en el sentido de que ya no se habla de la despedida de Mariana, sino del encuentro con Augusto. Por ello, Iser asegura que los vacíos son importantes dispositivos que guían la construcción del objeto estético, ya que condicionan la visión del lector acerca de un nuevo tema y de temas precedentes. Estas modificaciones no están formuladas en el texto, sino que se crean por la imaginación de los lectores. Los vacíos permiten al lector combinar segmentos, modificar puntos de vista, adoptar posiciones frente a lo subsiguiente y lo precedente durante un proceso que transforma las perspectivas textuales, mediante una gama de temas alternantes y relaciones de fondo dentro del objeto estético del texto.

Las perspectivas del texto narrativo las reúne el autor, quien supone que el lector las visualiza; cuatro son las principales, la del narrador, los personajes, el argumento y el lector ficticio. Ninguna de ellas es idéntica al contenido del texto, sino que se interpretan por su entramado durante el proceso de lectura. La más decisiva de las funciones de los vacíos radica en que una vez que los segmentos han sido conectados y su relación definida se forma un campo referencial; esto ocurre en un momento particular de la lectura manifestado mediante una visualización más clara de la estructura del texto.

En la lectura de una novela el campo de referencia se puede establecer después de terminar la lectura y haber encontrado el hilo conductor con la ayuda de los vacíos. El campo de referencia se detecta cuando el punto de vista adoptado por el lector se desplaza entre los distintos segmentos con perspectivas más nítidas. Un segmento temático se convierte en fondo y el próximo ocupa su lugar en la mente del lector; este proceso ocurre de manera sucesiva y cada vez que un segmento se convierte en tema, el precedente debe perder su importancia y pasar a una posición temáticamente desocupada y marginal, lo que permitirá enfocar un nuevo segmento temático (Iser en Rall, 1993: 360).

En síntesis, con la presencia y la manera de funcionar de las indeterminaciones en los textos literarios se estimula una actividad productiva por parte de los lectores que opera de manera compleja durante el proceso de lectura. La estructura específica de cada texto dispone la organización de los blancos, espacios vacíos, indeterminaciones, negaciones, originando un mecanismo de interacción con el lector, quien realizará un trabajo intelectual que lo conducirá a interpretar un texto literario.

TECNOLOGIA
FALLA DE ORIGEN

Concretización¹²

El concepto concretización está estrechamente ligado al de indeterminación y se refiere a lo que el lector comprende, interpreta, pronuncia, siente, imagina, expresa durante la lectura a partir de los elementos proporcionados por el texto. Este acto involuntario es la contraparte de la indeterminación o una determinación complementaria denominada por Ingarden, *concretización de los objetos representados*. De ese modo se desarrolla la actividad creadora del lector, pues la obra llega a su mente y propicia la elaboración de diversos significados producto del acto de imaginar. Debido a que las indeterminaciones se hallan especialmente en el estrato de los aspectos esquematizados y en el de los objetos representados, la concretización se produce en relación con ambos.¹³

Para la escuela de Praga en la línea de Mukařovský, la estructura de la obra es un componente dentro de la estructura del desarrollo literario y su eficacia se produce cuando la obra se convierte en objeto estético; en palabras de Mukařovský, la obra es un signo cuya significación y valor se entienden sobre la base de la convención literaria en determinada época (Mukařovský, 1977: 37). Para Ingarden, en cambio, las concretizaciones se producen a partir del carácter esquemático de algunos estratos que propician algunos movimientos en la significación mientras otros conservan su identidad, ya que la obra como armonía polifónica¹⁴ tiene el carácter de una estructura cuyo valor artístico es independiente de las

¹² En mucha de la bibliografía sobre teoría de la recepción encontramos como sustituto del término concretización, la palabra actualización, empleada en el sentido de que un texto se concretiza o actualiza de modo distinto en cada época, cumpliendo en su momento el requisito de actual. En el desarrollo del presente trabajo a veces se emplean como variantes de la palabra concretización los conceptos, lectura, interpretación, sentido, significado, en relación con la apertura delineada por las indeterminaciones.

¹³ Véase en las páginas subsiguientes en qué consisten estos dos estratos de la obra literaria, a partir de lo que Ingarden ha denominado *estructura esencial de la obra de arte literaria*.

¹⁴ La armonía polifónica de la obra, tal y como se detallará más adelante, consiste en un equilibrio en la constitución de todas sus partes que la hace aparecer dotada de valor artístico.

normas condicionadas por la época, es decir, sus valores esenciales se preservan a pesar de los cambios en los juicios valorativos de una época. Las transformaciones de la obra mediante sus concretizaciones no deben afectar la sustancia artística, por ello, la forma ideal de concretizar es una adecuada expresión de acuerdo con las partes que la constituyen (Ingarden, 1973: 29).

Ingarden distingue entre las concretizaciones, las operaciones subjetivas y las experiencias psíquicas que ocurren durante la lectura, pues el acercamiento a la lectura se realiza fundamentalmente de dos maneras, a través de actos conscientes por un lado, y de experiencias que no tienen la estructura de éstos, por otro. Estas experiencias de naturaleza diversa se efectúan por combinaciones complicadas y constituyen sucesos cognoscitivos, tales como percepciones, e inclusive, elementos de la imaginación que se conectan con las objetividades representadas en la obra para efectuar las experiencias de goce estético, puesto que la lectura evoca en la mente del lector varios sentimientos y emociones.

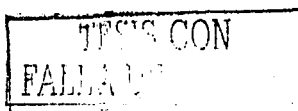
La obra es esencialmente distinta de sus concretizaciones, se expresa en ellas, se desarrolla en ellas, pero van más allá de ellas y, a pesar de que la aprehensión de la obra literaria sólo se puede llevar a cabo cuando se expresa en una concretización, la atención no se vuelca hacia ésta, sino hacia la obra, sin llevar a cabo una clara distinción entre una y otra. Las concretizaciones contienen aspectos que no son parte de la obra, aquéllas emergen a partir de ésta y en ocasiones generan su oscurecimiento. El oscurecimiento ocurre cuando la obra presenta elementos innovadores originando un rechazo en la recepción por la incomprensión de su estructura, lenguaje o forma. Por ejemplo, *Trilce* de César Vallejo, publicado en Lima 1922, no tuvo una recepción aceptable, los comentarios fueron pocos, el tiraje del libro reducido, y al parecer, estos elementos no contribuyeron a su difusión;

podría decirse que la complejidad de la obra en cuanto a su lenguaje y forma oscureció a la obra por la falta de concretizaciones.

En algunas etapas, una obra determinada no se expresa de manera plena y esto puede representar un lapso de preparación para su desarrollo posterior; luego, puede surgir otro periodo en el cual se produzcan un mínimo de concretizaciones, para alcanzar finalmente el punto culminante de su éxito. En el caso de *Trilce*, ocho años después de publicarse, fue reeditado en España con 2000 ejemplares y, a partir de este acontecimiento, los críticos empezaron a comprender y a difundir la obra.¹⁵ Sin embargo, todavía en los años cuarenta, los que rodean la muerte del poeta, sigue sin conocerse el nombre y la obra de César Vallejo, sólo a comienzos de los años sesenta la bibliografía vallejjiana se enriquece, se diversifica y se traduce; asimismo, se publican importantes trabajos que contribuyen a revalorizarla en toda su dimensión artística; a la fecha, ésta es considerada como fundamental para nuestro idioma.

Las interpretaciones individuales sufren modificaciones en el transcurso del tiempo, incluso si se trata de la misma obra. Un texto se puede leer de manera poco adecuada y llevar a cabo concretizaciones posteriores con algunos cambios conservando la huella de las primeras; en este caso, sólo mediante una transformación en la actitud original se evita una serie de interpretaciones erradas. También es posible que las posteriores lecturas se lleven a cabo en forma más plena y conveniente, en este caso, esto incidirá en una progresiva comprensión de la obra. Cada época refleja un tipo de entendimiento con sus propios

¹⁵ Según Américo Ferrari, Emilio Adolfo Westphalen, quien hasta 1980 publica "Poetas en la Lima de los años treinta", da a conocer la impresión que le causó *Trilce*, leído por él a principios de ese decenio; asimismo, Carlos Cueto Fernandini, escribe el primer ensayo importante sobre la obra en 1939, después de algunos otros trabajos ya aparecidos (Ferrari en Ferrari, 1989: 542 y s.).



valores estéticos y no estéticos, así como una determinada predisposición hacia la concretización; no obstante, si éstas no se generan dentro de los límites predeterminados por la obra pueden suscitarse desviaciones y fenómenos de oscurecimiento relacionados con la atmósfera cultural. Este fenómeno se conecta con otro tipo de factores, por ejemplo, la existencia de obras que requieran alguna capacitación a través de la transmisión oral y escrita, puntos de vista por medio de artículos, crítica especializada, ensayos, coloquios, estudios históricos, etcétera, contribuyen a la mediación de las interpretaciones individuales. Este tipo de actividades entrenan a los lectores para estudiar una obra en forma inducida e interpretarla de manera condicionada.

Por otra parte, Ingarden se refiere a la “vida” de la obra literaria en un lenguaje figurado y señala que una vez concebida la obra puede existir sin que sufra cambios a pesar de sus concretizaciones. Su esencia no exige los cambios, una vez creada no puede modificarse *a sí misma*, su creación, cambio, e incluso su destrucción se lleva a cabo por las operaciones subjetivas y las concretizaciones provenientes de los lectores, y la obra “vive” en tanto se refleja en una multiplicidad de lecturas que la modifican como resultado de formas nuevas y apropiadas de interpretarse (1998: 401 y ss.).

En la misma dirección Iser agrega que el sentido se produce durante los procesos de lectura y que su manifestación se da en la concretización a través de los lectores. La obra cobra vida cuando se concretiza y en este acto se produce la significación con la disposición individual del lector guiada por los esquemas del texto. De la polaridad entre autor manifestado en la obra y lector en el momento de la lectura se deduce que la obra literaria no es estéticamente idéntica ni al texto ni a la concretización. Autor y lector convergen para crear el espacio intermedio entre el texto y la recepción, lugar virtual que

origina la naturaleza dinámica de la obra para producir el sentido y los efectos; en otras palabras, la concretización es el resultado de la interacción entre los polos texto-lector. Esto llevaría a deducir la necesidad de la existencia de un código común que asegure la comunicación, ya que el mensaje iría en una sola dirección, no obstante, en una obra literaria el lector recibe construyendo; esto es: leer es aplicar y aplicar es transformar lo leído conforme a la propia experiencia y al respectivo horizonte. No existe código común, éste puede surgir en el proceso (Iser en Mayoral, 1987: 216).

En resumen, las concretizaciones constituyen la única forma en que la obra se muestra hacia el exterior, cada una de ellas contiene elementos de la obra y otros que la completan y modifican. La obra al vivir en sus concretizaciones se transforma y se desarrolla en diferentes direcciones con fases de desarrollo y perfección. Lo limitado de una concretización puede atrofiar o debilitar la obra, por ejemplo, en caso de que la lengua en que esté escrita pierda sus cualidades al manifestarse, la obra empobrece al grado de morir, pues se convierte en algo completamente extraño para los lectores.

En general, una determinada manera de llenar puede convertir a la obra en banal, mientras que otra puede hacerla más original. Hay indeterminaciones como lo relativo al carácter del personaje, su sensibilidad, la profundidad de su pensamiento y sus emociones que constituyen algo no concretizable en forma arbitraria, de acuerdo con la importancia del personaje representado dentro del contexto de la obra. Sin embargo, aunque la interpretación permanezca en los límites de lo que el texto autoriza, el valor de la obra puede modificarse significativamente. Sin las concretizaciones la obra estaría alejada de la vida humana, pues constituyen el puente de enlace entre el lector y la obra; asimismo, surgen cuando el lector se acerca a ésta cognoscitiva y estéticamente.

La estructura esencial de la obra

Roman Ingarden realiza sus investigaciones sobre lo que ha denominado, *la estructura esencial de la obra de arte literaria* que permite comprenderla y estudiarla con amplitud.¹⁶

La obra literaria contiene en su interior cuatro estratos:¹⁷ *a)* el de los sonidos (combinación fónica de la lengua); *b)* el de las unidades de sentido (de la oración o del conjunto de oraciones); *c)* el de los aspectos esquematizados (mediante objetos representados de distintas maneras) que juegan un papel muy importante en la obra y que permanecen en una disposición potencial. Éstos se mantienen como estructuras constantes aun cuando la percepción sufra transformaciones; *d)* el de las objetividades representadas creadas por las oraciones (la temática). En estos dos últimos estratos aparecen fundamentalmente los puntos de indeterminación (Ingarden en Rall, 1993: 31).

De la materia y la forma de dichos estratos surge una relación interna que da origen a la unidad formal de la obra. Un estrato no puede existir sino en combinación con los demás y junto a ellos hay una secuencia ordenada de sus partes formada por oraciones, conjunto de oraciones, capítulos (correlatos), etcétera. La obra posee además una extensión propia y temporal de principio a fin, así como propiedades de composición y carácter de desarrollo dinámico; es decir, tiene dos dimensiones, la primera, es la de los estratos y la

¹⁶ Ingarden se plantea preguntas fundamentales a raíz de las cuales desarrolla sus investigaciones: ¿cómo está estructurado el objeto de conocimiento? (refiriéndose a la obra de arte literaria), es decir, ¿cómo existe? y se responde que debe haber una relación entre la estructura y el modo de ser de ésta. En este caso el uso de la palabra “estructura” o de la frase “estructura esencial” no se refiere a la organización de sus partes, sino de una “interrelación sistemática de elementos. La estructura se descubre, es real, pero abstracta y no inmediatamente perceptible” (Nyenhuis en Ingarden, 1998: 24).

¹⁷ Según Ingarden la obra literaria contiene al menos cuatro estratos, de los cuales, los dos primeros, *a)* y *b)*, siempre aparecen en el mismo orden de importancia, mientras que en los dos últimos a veces se invierte el orden para el análisis de la obra. El autor nos habla de un quinto estrato, no completamente definido como tal, el de las cualidades metafísicas; éstas constituyen más bien, un aspecto de todos los estratos, aun cuando se pueden estudiar por separado.

segunda, es la sucesión de sus partes. A diferencia de la obra científica que se conforma por juicios verdaderos contiene *cuasi juicios*, cuya función radica en proporcionar un aspecto de la realidad mediante los objetos representados sin calificarlos de realidades verdaderas. Si una obra literaria es una obra de arte valiosa sus estratos deben contener cualidades especiales, tanto de naturaleza artística como estética (Ingarden en Rall, 1993: 32).

Las cualidades artísticas aparecen en la obra en estado potencial, mientras que las estéticas se presentan en el acto de recepción; es decir, para que exista la obra debe oponerse a sus concretizaciones que surgen en cada una de sus lecturas. La obra de arte literaria es una estructura esquemática, lo cual significa que cada uno de sus estratos y en especial el de las perspectivas esquematizadas contiene los llamados puntos de indeterminación que se eliminan en cada concretización (Ingarden en Rall, 1993: 34).

De los cuatro estratos de la obra literaria se explicarán a continuación el de las unidades de sentido, el de los aspectos esquematizados y el de los objetos representados, ya que el de las combinaciones fonéticas se tratará de manera más detallada por constituir un estrato fundamental para el desarrollo de este trabajo.

Las unidades de sentido

Roman Ingarden (1998: 83-139) considera que el estrato más importante de la obra literaria es el del sentido; éste se halla estrechamente ligado a la comprensión del texto y a su hermenéutica y es el resultado de la combinación de palabras, frases, oraciones, párrafos, capítulos, etcétera, que constituyen la obra. Existen unidades de sentido inferiores (palabras frases, oraciones) y superiores (capítulos, la obra en su conjunto). Para Ingarden, la unidad básica de sentido es el párrafo y la unidad mínima de percepción es la palabra; ésta asume

importancia en el texto por sus combinaciones dentro de un contexto determinado y es el resultado de las configuraciones fonéticas, por lo tanto, existen unidades más grandes vinculadas a configuraciones sonoras superiores: la frase, la oración, el párrafo, etcétera.

Para hablar del sentido, analicemos en primer lugar el concepto significado de uso común en la semiología. A menudo, este término se utiliza como sustituto de sentido aun cuando existen algunas diferencias; el concepto ha sido objeto de estudio para Ferdinand de Saussure y Charles S. Peirce entre otros.¹⁸ Mientras el sentido en Ingarden constituye la dirección, la pauta delineada en el texto en estrecha relación con la interpretación de los lectores, el significado para Saussure es el “concepto” de un signo que, además, tiene un significante. Para Peirce el signo representa algo en la mente de alguien que da origen a otro signo más desarrollado, lo que daría lugar a la significación. Concluimos, entonces, que un signo o un conjunto de signos dan origen a significados distintos y a las interpretaciones que se lleven a cabo de los objetos. Obsérvese que ambos términos (significado y sentido) son descritos de manera diferente, pero que sus similitudes son evidentes, motivo que explica la confusión. El sentido es un concepto más amplio que el de significado, tiene más implicaciones, las señales o pautas que indican la directriz constituyen los signos que los lectores interpretan, por lo tanto, podemos afirmar que los significados se realizan dentro del sentido de acuerdo con la capacidad de significar de los signos.

Las unidades de sentido son elementos convencionales dentro de una determinada comunidad lingüística, algunas son inventadas por los escritores y se denominan *unidades*

¹⁸ Para el lingüista Ferdinand de Saussure el signo se concibe por medio de una relación diádica entre el significante y el significado. El significante es la parte material y fonética del signo, en tanto que el significado es el concepto. Para Peirce el signo es triádico y se compone de un objeto, un interpretante y un fundamento, además, considera que el signo está en lugar de su objeto.

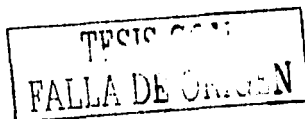
crípticas de sentido; constituyen las palabras y los códigos creados individualmente y entendidos sólo dentro de la atmósfera de la obra. La escritura del poeta César Vallejo es un claro ejemplo de la creación de terminología, en ocasiones, incluso, rebasa los límites de lo inteligible mediante la invención de una gran cantidad de vocablos a partir de los ya establecidos. Veamos algunos versos del poema XX de *Trilce* donde aparecen algunos: *Y he aquí se me cae la baba, soy / una bella persona, cuando / el hombre guillermosecundario / puja y suda felicidad*. Más adelante en el mismo poema: *Engállase el barbado y frota un lado* aparecen palabras que no se encuentran en el diccionario de la lengua española.

El estrato del sentido en Ingarden está vinculado al concepto intencionalidad. La intencionalidad se refiere a los actos creados por la conciencia, efectuados por un ego y plasmados en las palabras, frases, oraciones o sonidos verbales por medio de los cuales se proyecta el sentido.¹⁹ La intencionalidad se observa en el texto como una especie de señales que indican algo e inducen a los lectores a la formación de distintos significados que pueden ser objetos de distintos tipos: reales, *intencionales*,²⁰ *intencionales derivados*,²¹

¹⁹ El autor se refiere a la intencionalidad como a los actos que emergen de la conciencia, pero agrega que las unidades de sentido poseen una intencionalidad inmanente y sólo en forma indirecta tienen relación con los actos conscientes. La intencionalidad de la obra se refiere a la directriz, a la orientación, a la tendencia que se manifiesta en el texto para ser interpretada por los lectores; ésta no necesariamente coincide con la del autor. El término alude a la cosmovisión (mundo representado) en el texto (Ingarden, 1998: 150 y s).

²⁰ Este tipo de objetos se identifican en el texto ya sea como elementos o como personajes creados por el escritor y nunca se encuentran totalmente determinados, sino que llevan implícitas manchas de indeterminación. Es evidente que en los objetos intencionales subyace “algo intencionado” que pertenece a “un acto de la conciencia”, tal y como lo especifica Ingarden (1998: 143).

²¹ Los objetos representados derivados son los que tienen alguna referencia con algo real, puede tratarse de un héroe de la vida real convertido en personaje dentro de una pieza de ficción (Ingarden, 1998: 141).



imaginacionales.²² Esta intencionalidad es creativa, pues ayuda a la creación de sentido y dota de atributos a la obra, es decir, fomenta la actividad creativa del escritor y del lector a través de las indeterminaciones que proporcionan los elementos de interpretación. Asimismo, Ingarden asocia el concepto *connaturalidad* al de sentido y se refiere a la asociación perceptiva de un objeto con relación a otro mediante la combinación de sonidos verbales. El sentido, según el autor, existe como *correlato*²³ y éste se produce en la mente del lector (especie de relato que se produce cuando se lee) de acuerdo con un *conjunto de circunstancias* o elementos diversos que pueden ser bagaje cultural, lecturas, experiencias de vida, sensibilidad, vivencias en el momento de la lectura, etcétera. En términos de Jauss, el sentido se genera de acuerdo con el horizonte de expectativas tanto del autor como del lector.

El texto propicia el sentido por medio de las manchas de indeterminación o espacios vacíos preestablecidas en el texto, compuesto por las unidades de sentido. Existe además, una carga psíquica sobre cada palabra que redundará en el efecto durante la recepción. En resumen, el sentido es la estructura de significados que se produce entre el conjunto de circunstancias dentro del texto y el conjunto de circunstancias que existe en la mente del lector. En términos de Husserl, la constitución del sentido se produce mediante la interacción de los dos horizontes: el interior y el exterior, o bien, entre la tematización de la obra y el mundo exterior o, como señala Iser, en el espacio virtual y dinámico que existe entre el texto y el receptor.

²² Los objetos imaginacionales son producto de la imaginación del escritor y pueden ser aquellos objetos imaginados por los objetos representados dentro de la obra. También se dice que la obra literaria es un objeto imaginacional cuya fuente de existencia son los actos creativos del autor (Ingarden, 1998: 37).

²³ El *correlato intencional* se observa como la secuencia de frases, oraciones, etcétera, al interior del texto; cuando hablamos de sentido, los correlatos se producen en la mente del receptor. Más adelante profundizaremos en el concepto.

Aspectos esquematizados

Para explicar este concepto partiremos de lo que se entiende por *aspecto* como parte de un todo; el aspecto contiene elementos y características de ese todo y sólo lo podemos percibir como parte de esa totalidad. Las cualidades parciales de algo completo aparecen en el aspecto y omitirlas conduciría a una apreciación equivocada de una cosa. Los aspectos cambian de distintas maneras y algo que previamente apareció como fragmentario es posible que después aparezca como totalidad, o bien, el proceso puede manifestarse de manera invertida.

Ingarden define los aspectos esquematizados como “ciertas idealizaciones, que son un esqueleto o esquema de los aspectos concretos, transitorios y movedizos”. Los aspectos no se perciben desde la misma óptica experimentados por el mismo sujeto, tampoco son concretos, sino un esbozo de algo que forma parte del esquema constituido por ellos. Estos aspectos y sus elementos forman una unidad intrincada en la cual cada elemento está influido por los demás, a la vez, son más o menos independientes respecto de los otros y pueden mantenerse en continuo cambio (Ingarden, 1998: 309). Los aspectos esquematizados que no son concretos, ni físicos son, como se mencionó, un estrato de la obra de arte literaria; se basan en la determinación o concretización y su existencia potencial se encuentra en las oraciones o en los objetos representados descritos en éstas o, en otras palabras, los esquemas predeterminados se llenan por el lector con detalles que no pertenecen a la obra con base en las experiencias del lector.

La aprehensión de una obra literaria se realiza de acuerdo con su naturaleza esquematizada y en toda obra existen los aspectos esquematizados coordinados con las objetividades representados, aunque sólo algunos de éstos se encuentren preparados para su

concretización y proyecten su intencionalidad a través de las oraciones, sonidos verbales, formaciones fonéticas por medio de imágenes, metáforas y símiles del lenguaje poético. La más importante función de los aspectos esquematizados consiste en hacer aparecer los objetos representados de una manera predeterminada. En una obra se encuentran aspectos de distintos tipos (visibles, acústicos y táctiles); un aspecto visible puede aparecer a través de la descripción de un objeto. Observemos el siguiente ejemplo en un párrafo de *La hojarasca* de Gabriel García Márquez, “En la cocina de la casa hay un viejo asiento de madera labrada, sin travesaños, en cuyo fondo roto mi abuelo pone a secar los zapatos, junto al fogón”, en el cual, mediante la descripción del asiento el lector puede “ver” el objeto. Más adelante, en la misma obra aparecen “aspectos” de otros tipos dentro de algunas imágenes poéticas:

Tobías y Gilberto caminaban hacia el final de la nave oscura. Como había llovido durante la mañana, sus zapatos resbalaban en la hierba enlodada. Uno de ellos silbaba y su silbo duro y recto resonaba en el socavón vegetal, como cuando uno se pone a cantar dentro de un tonel. Abraham venía atrás, conmigo. Él con la honda y la piedra lista para ser disparada. Yo con la navaja abierta.

De repente el sol rompió la techumbre de hojas apretadas y duras y un cuerpo de claridad cayó aleteando en la hierba, como un pájaro vivo. «¿Lo viste?», dijo Abraham. Yo miré hacia delante y vi a Gilberto y a Tobías al final de la nave. «No es un pájaro», dije. «Es el sol que ha salido con fuerza.»

Cuando llegaron a la orilla empezaron a desvestirse y se tiraban fuertes patadas de esa agua crepuscular que parecía no mojarles la piel (García Márquez, 1991: 63 y s.).

En el párrafo anterior hay aspectos acústicos, tales como, el sonido que el lector puede imaginar al resbalar los zapatos en la hierba enlodada, el silbido que resonaba en el socavón, el cantar dentro de un tonel, o el ruido generado por las fuertes patadas del agua crepuscular. A la vez, las frases “De repente el sol rompió la techumbre de hojas apretadas” y “un cuerpo de claridad cayó aleteando en la hierba, como un pájaro vivo” son ejemplos de aspectos esquematizados plasmados en imágenes poéticas que requieren de la

participación del lector para su percepción. Tal y como se mencionó en este apartado, el sentido se va configurando en tanto el lector ubique estos aspectos dentro del esquema general de la obra.

Existe otro tipo de aspectos esquematizados, por ejemplo, en el caso del estado psíquico de un héroe, se reflejan tanto en aspectos externos a través de gestos corporales, como en rasgos internos patentes en algún estado emocional, ya sea desagradable o agradable y se perciben por los tonos de voz, las actitudes, etcétera. Por ejemplo, “Abraham no respondió en seguida. Estaba silencioso, detrás de los espinos, como si no pudiera oírme, como si estuviera leyendo. Su silencio era profundo y concentrado, lleno de una recóndita fuerza. Sólo después de un silencio largo suspiró. Entonces dijo. –Golondrinas.” (García Márquez, 1991: 65). Aquí se percibe el estado emocional del personaje.

En síntesis, las distintas concretizaciones de los aspectos esquematizados del texto se llevarán a cabo por la disposición individual de cada lector y siempre serán guiadas por los esquemas predeterminados que originarán el sentido.

Los objetos representados

El estrato de los objetos representados en la obra literaria es el más conocido y el único a través del cual se comprenden los temas y se captan los significados de la lectura; este estrato es el que aparece primero a la vista de los lectores y quizá por este motivo la gran mayoría de los estudios literarios se inclinan hacia el análisis de ellos. Los objetos

representados se proyectan por medio de las unidades de sentido y, en general, se definen como lo que se refleja en la obra nominalmente sin importar el grado de objetividad.²⁴

Las representaciones se refieren a personas, a cosas, acontecimientos, ocurrencias, actos realizados por las personas, etcétera, que aparecen en la obra. En términos de Ingarden, se refieren a “todo lo que se representa como tal”; lo que no significa que posean necesariamente propiedades objetivas, sino que pueden implicar algunos caracteres e ilustraciones emocionales (1998: 262). En la obra *La casa junto al río* de Elena Garro algunos de los objetos representados son la casa, el carricoche tirado por dos caballos fúnebres. También lo es “Consuelo se sintió inútil” puesto que mediante el enunciado se representa una sensación de la heroína, o “La vecina llamó otra vez con los nudillos en el vidrio de la ventana y avisó que la forastera caminaba hacia el puente romano” en tanto que expresa acciones del personaje.

A menudo se escucha que la obra literaria es, o por lo menos debe ser, una representación de la “vida” o de la realidad; no obstante, cuando nos referimos a esto está por demás decir que se trata de algo diferente a lo que se representa en la obra mediante los objetos que aparecen en ella. En una novela existen personas, animales, tierras, casas que se manifiestan con carácter de realidad, pero no todos estos elementos se identifican totalmente con el carácter óntico de los objetos reales.

En los objetos de una obra hay sólo un *habitus* externo de realidad sin la seriedad de lo estrictamente real, aunque en ocasiones el lector adopte las proposiciones *cuasi*

²⁴ Ingarden se inclinó por atribuir a este estrato alcances difíciles de medir y a eso se refiere con “grado de objetividad” como característica de algunos objetos. Él caracteriza los objetos representados como todo lo que se expresa de forma nominal y en este sentido se deduce que la subjetividad, o grado de objetividad, a la que se refiere tiene que ver con el carácter indeterminado del lenguaje y no con algunas teorizaciones acerca de que los objetos representados son portadores de elementos que conducen al lector a experimentar sensaciones “sublimes”.

juiciales,²⁵ como juicios genuinos y considere como reales objetos que simplemente simulan realidad. Todos los objetos representados aparecen como si fueran vistos (palpados, oídos) por el narrador; además, dentro del mundo representado se genera un contraste entre las objetividades “reales” y los objetos que han sido solamente “soñados”²⁶ por una persona representada. En la obra *Reencuentro de personajes* de Elena Garro a menudo aparece este fenómeno. Lo que vive, ve, piensa y siente Verónica (personaje central del relato) corresponde a la realidad de la novela (ficción), sin embargo, hay escenas en las que no se distingue si lo que ocurre es producto de su imaginación o pertenece a la realidad del texto, sobre todo, por el deplorable estado anímico del personaje descrito en el contexto narrativo. Cuando se lee el fragmento que citamos a continuación se puede pensar que ver la cara de Frank es parte de la paranoia persecutoria que sufre Verónica.

Levantó la vista (Verónica) para echar una última ojeada al tren que la había traído de Florencia. Se iba. En la primera ventanilla del vagón inmediato al suyo, estaba la cara de Frank mirándola aterrado. Pero el tren ya corría a gran velocidad. Asustada por la aparición, se quedó quieta mucho rato, luego se echó a reír (Garro, 1982: 71).

La distinción entre los objetos representados en la obra y los imaginados por esas objetividades se presentan bajo diferentes modalidades, se pueden especificar claramente o, como en este caso, se dejan al lector para que a través del transcurso de la novela se aclaren como parte de las indeterminaciones. Una de las propiedades de las representaciones, que las distingue de los objetos reales, se entiende a partir de que éstas se proyectan por las

²⁵ Ingarden señala que una obra literaria difiere de una obra científica con relación a que esta última posee juicios verdaderos, probados, mientras que la primera contiene *cuasi juicios*, es decir, aseveraciones en apariencia verdaderas, en contraste con la realidad o dotados de realidad dentro de la atmósfera de la obra (Ingarden, 1993: 31).

²⁶ Se entiende que cuando el autor se refiere a los objetos “soñados”, no alude al sentido literal de la palabra, sino que se trata de objetos imaginados por un personaje inscrito en el mundo ficticio de la narración.

unidades de sentido en la obra como parte del universo ficticio. Un objeto real, en cambio, contiene, entre otras cosas, características formales como su determinación inequívoca y universal en todos sus aspectos, es decir, su esencia no muestra puntos de indeterminación y sus concretizaciones constituyen unidades concretas que se distinguen unas de otras de acuerdo al sujeto que las percibe.

Los objetos representados son intencionales porque son portadores de las pretensiones del autor, a la vez, poseen en sí mismos una intencionalidad propia (lo que expresan por ellos mismos), sin considerar los propósitos del escritor. Éstos se proyectan por las expresiones nominales y por las oraciones enteras, en las cuales preexisten determinadas circunstancias o, como diría Jauss, un horizonte textual interconectado con las circunstancias u horizonte del lector. Las objetividades representadas poseen un número infinito de indeterminaciones de distintos tipos, aunque aparezcan proyectadas como objetos plenamente especificados. Durante la aprehensión estética el lector suele ir más allá de lo presentado por el texto y completa las objetividades de modos distintos, ya sea eliminando algunos puntos de indeterminación o mediante reemplazos por concretizaciones que no están de acuerdo con los momentos objetivos preestablecidos.

Ingarden asegura que la función más importante de las situaciones objetivas es la exhibir y manifestar lo que él llamó “cualidades metafísicas” o “esencias”; se refiere a lo sublime, a lo trágico, a lo espantoso, a lo impactante, a lo demoníaco, a lo santo, etcétera, que no son propiedades de los objetos ni “rasgos” de un estado psíquico, sino “como una atmósfera que, revoloteando sobre los hombres y las cosas involucradas en estas situaciones, penetra e ilumina todo con su luz”. Estas cualidades “se revelan de cuando en

cuando y son lo que hace que valga la pena vivir la vida.” “La obra de arte alcanza su cima en la manifestación de las cualidades metafísicas” (1998: 342).

Este rasgo casi “divino” que Ingarden atribuye a la obra lo aleja de sus observaciones científicas. Si en un primer momento estratifica la obra e intenta hacer objetivas las partes que la componen y sus interrelaciones para su mejor entendimiento, cuando asigna a las objetividades funciones de este tipo incursiona en el terreno de la “magia”. Es difícil pensar que la literatura incida de este modo en el lector, sobre todo, cuando se refiere a “lo que nunca podemos alcanzar en la vida real”, “al más allá de la vida y de la existencia”. Los aspectos señalados como cualidades metafísicas (lo trágico, lo impactante, lo demoníaco) que puede producir la obra son parte de los efectos que el lector experimenta en un momento determinado, de acuerdo con su propio horizonte cuando disfruta de una lectura, es decir, constituyen las múltiples concretizaciones que el lector es capaz de realizar.

Los tipos de lector

Una teoría de la literatura no puede prosperar sin la inclusión del lector dentro de sus consideraciones y éste ha pasado a ser una referencia sistemática en la reelaboración de los textos. Por ello, para entender mejor el fenómeno de la recepción y específicamente el de la relación texto-lector es pertinente tomar en cuenta a qué tipo de lector nos referimos. La crítica literaria conoce una tipología de lectores dentro de los cuales mencionaremos algunos, de los cuales trataremos con más detalle aquellos que tienen una relación más estrecha con este trabajo. Por regla general, los tipos de lector, son construcciones para la formulación de los objetivos del conocimiento, se diferencian unos de otros en cuanto a su

construcción frente al sustrato empírico (lector real) y en cuanto a que transfieren pruebas en relación con aspectos supuestos. En este último caso, se pone en duda si el efecto tiene que ser explicado o comprobado.

Lector ideal y lector de la época

Según Iser (1987: 57 y s.), la invocación a este tipo de lectores se produce con reservas porque el primero está afectado por la sospecha de ser una construcción del otro. El lector de la época se reconstruye a partir de los textos transmitidos en un periodo histórico o época, por ello se presupone que podría elaborarse la historia de la recepción a través de su estudio en un público específico. Su existencia se detectaría en los textos y éstos contienen juicios, reflejan actitudes, orientaciones y normas de un periodo en el cual los códigos culturales están condicionados. Iser no cree que esto deba entenderse como la característica básica del lector de una época y piensa que se trata, más bien, de las funciones deducidas del texto mediante las cuales se guía el público. El lector de la época se fundamenta en la estructura del texto y no en un lector que exista de manera real.

En oposición a los lectores de la época se sitúan los lectores ideales, más difíciles de ubicar aun cuando dentro de ellos se encuentren los críticos y los filólogos; cierto es que sus juicios están enriquecidos, filtrados y corregidos por el gran número de textos con los que tienen contacto, por lo cual se convierten en lectores cultivados; sin embargo, esto no logra que alcancen un ideal deseado, pues en su relación con el texto prevalece una imposibilidad estructural de comunicación. El lector ideal no posee los mismos códigos del autor y éste modifica en su obra los códigos vigentes, mientras que el lector carece de las mismas intenciones. Y, aun cuando este hecho fuera posible, la comunicación sería algo superfluo, a causa de la falta de coincidencia entre el código del mensaje y el código del

receptor. Incluso es conveniente plantearse en qué medida un autor es el lector ideal de sus textos, ya que los autores, por regla general, expresan sus opiniones, su intención, sus estrategias y la forma de organizar sus textos bajo condiciones válidas para ellos, que en el mejor de los casos, orientan a un público específico.

El autor debería estar en condiciones de llevar a cabo en forma plena el potencial de sentido de su obra, no obstante, la historia ha demostrado que los textos, al momentos de leerse por sus autores, se han concretizado de manera muy distinta. En el proceso durante el cual el autor recibe su propio texto cambia su código y se convierte en “lector” de sí mismo en condiciones antes excluidas por él. Iser concluye que el lector ideal es una ficción y no tiene fundamento real.

Los archilectores

Michael Riffaterre (Iser 1987: 59 y s.) crea este concepto y designa a un “grupo de informadores” que estudian la existencia de un hecho estilístico en algunos pasajes de un texto; los archilectores son como “una varita mágica” que propician una codificación textual acentuada. Se trata de un concepto colectivo y sirve para una determinación empírica de los potenciales del efecto, pues por la cantidad de lectores se cree poder eliminar la subjetividad que resultaría de lecturas individuales.

A los archilectores les interesa objetivar el estilo con información de tipo lingüístico y posibilidades de desciframiento. Es así como surgen contrastes al interior del texto manifestados por las características propias de la estilística, incluyendo también normas exteriores para determinar su calidad poética. El hecho estilístico se caracteriza por su alta calidad de codificación, sin embargo --asegura Iser-- un hecho estilístico sólo puede

concretizarse mediante un sujeto que percibe y, además, las comparaciones intratextuales presuponen resultados de diversa naturaleza de acuerdo con la lejanía o cercanía histórica respecto al texto en cuestión. Riffaterre agrega que para analizar las cualidades estilísticas de una obra no son suficientes los instrumentos de la lingüística.

Lector informado

Stanley Fish (Iser, 1987: 61 y s.) crea este concepto cuya similitud es patente con el antes descrito; el lector informado no apunta a las reacciones del lector, sino a describir los procesos de reelaboración del texto. Este lector es quien conoce a fondo la lengua con la que el texto se elabora, posee un conocimiento semántico amplio, los grupos léxicos, las probabilidades de combinación, los modismos, los dialectos, etcétera. El lector informado tiene competencia literaria y experiencia como productor y captador, por lo tanto, puede observar las reacciones en el proceso de concretización.

Este tipo de lector no es una abstracción, es un sujeto real que recurre a mecanismos para estudiar la obra y para estar al tanto de los procesos de su concretización. Fish dice que su método es procesado por el propio usuario y que éste es su único instrumento. El lector (informado) no se concreta a organizar los materiales, se ocupa de transformar las mentes y en este sentido, la transformación no ocurre en el texto, sino en el lector. Ésta es una referencia a la gramática generativa²⁷ vista como una metáfora, ya que el

²⁷ Esta concepción teórica aparece en el campo de la lingüística a mediados del siglo XX a partir de la publicación, en 1957, del libro *Estructuras sintácticas* de Noam Chomsky y se nombró gramática generativa. El adjetivo "generativa" alude al carácter explícito de las representaciones. El investigador llevará a cabo la representación abstracta del conocimiento lingüístico interiorizado del hablante, no obstante las diferencias y similitudes entre las lenguas humanas. Las investigaciones se basan en la suposición de que en el cerebro del ser humano existe una facultad del lenguaje independiente de los otros sistemas cognitivos que forman parte del bagaje genético del hombre. Los estudios generativistas tienen la tarea de caracterizar esa gramática interna y construir una

texto produce cambios internos en los receptores. Es de tomarse en cuenta que el lector informado conoce de manera más clara que los arquitectores el análisis de los procesos de reelaboración.

Iser observa que Fish desarrolla su concepto a partir de la gramática generativa sin poder adoptar sus consecuencias, a causa de que el lector utiliza sus conocimientos en el análisis y esto implica que durante la lectura se crean reacciones que inciden en la significación. Al modificarse los significados se produce una incompatibilidad entre la estructura superficial y la estructura profunda de la obra, la primera se eliminaría si sólo se tratara de descubrir la segunda. El modelo topa con un límite en la clarificación del tratamiento del texto que se empobrece en el proceso. Fish, consciente de ello, concluye que quien pule la parte final es el lector, pero el problema --según Iser-- es que primero desarrolla su concepto con base en un modelo gramatical que en determinado punto lo abandona para apoyarse en la experiencia indiscutible del lector.

Lector pretendido

Iser (1987: 62 y s.) señala que Erwin Wolf, creador del concepto, lo define como una idea pensada por el autor al momento de escribir una obra. Este tipo de lector se configura a partir de lo que los escritores piensan de sus lectores. El lector pretendido adopta diferentes modalidades, puede ser un lector idealizado por el escritor, basarse en las normas y valores

representación formal (abstracta) de ella. Para Chomsky la investigación lingüística ya puede superar la fase clasificatoria y descriptiva y empezar a construir modelos hipotéticos explícitos de las lenguas y de la facultad del lenguaje del hombre. Su problema de investigación gira alrededor de tres preguntas fundamentales, ¿cuál es la naturaleza del lenguaje? ¿cómo emplean los individuos sus aptitudes lingüísticas? ¿cómo adquieren su competencia lingüística? Se advierte así, que el estudio del lenguaje se convierte en asunto de la psicología y la biología, puesto que el objeto de estudio es la indagación del lenguaje interiorizado (estado inicial común a toda la especie), anterior a la adquisición del lenguaje, para pasar a la reflexión sobre la heterogeneidad que exhiben las lenguas humanas (Munguía, 1995: 9-21).

de un público contemporáneo, o bien, sustentarse en una pretendida disposición de aceptar lo leído. Wolf bosqueja una especie de lector que tenga conocimientos sobre los lectores de una época, así como de la historia social; de este modo, el escritor podrá apreciar el alcance y las funciones del lector al interior de la ficción. El lector pretendido es una ficción inscrita en el texto, es decir, es producto de la imaginación del autor y permite que éste reconstruya el público al que desea dirigirse.

A pesar de la indiscutible relación texto-lector patente en este concepto, Iser se cuestiona por qué un lector puede comprender un texto a pesar de las distancias históricas de su producción, sin tener la seguridad de ser pretendido previamente y, a pesar de que las pretensiones --el tipo de lector pensado de antemano por el autor-- no se hallaran implícitas en el texto. Un ejemplo de lector pretendido se observa en las narraciones de acontecimientos históricos, en caso de que en el momento de elaborar la obra los sucesos estuvieran a la vista y, que éstos, formaran parte de las intenciones del autor.

Sin embargo, esto no implica que el lector comprenda lo que el autor quiso comunicar. El escritor marca aspectos en el texto que difieren de los experimentados por el receptor, hay partes que se conciben de manera irónica, ante las cuales, el que lee puede reaccionar de manera inesperada. La ficción emite un repertorio de señales en conjunción con otras perspectivas y dan lugar a interpretaciones de distinta índole: aspectos sobre las costumbres de una época, algunos propósitos del autor, aspectos pedagógicos entre otros. En la novela *Noticias del imperio*, el escritor Fernando del Paso mezcla la ficción con la historia y, para estos fines, lleva a cabo una investigación sobre el efímero imperio de Maximiliano en México con abundancia de datos. El lector pretendido en la mente de Fernando del Paso puede ser aquel que se interese particularmente en la historia de esa

etapa, sobre la que informa, novela y recrea, con el fin de incidir en la percepción de quienes lean la novela. No obstante, una concretización más acertada implicaría que los lectores tuvieran referencias sobre el imperio de Maximiliano para comprender mejor las intenciones del autor. La lectura desde el punto de vista histórico no impide otras interpretaciones, por ejemplo, leer la novela como una historia de aventuras y leyendas o bien observar la fantasía, el amor, el erotismo ubicados en ese período histórico, al margen de los propósitos del autor.

Es indiscutible que existe una relación mutua entre la obra y el lector pretendido, aunque éste pueda captar un texto sin que exista una intención previa y no podamos saber nada sobre la percepción en su conciencia. Iser insiste en que el papel que desempeña el lector se produce en la actividad conducida por la lectura (Iser, 1987: 63).

Lector modelo

Este concepto fue construido según la perspectiva de Umberto Eco (1999: 73-82), quien hace una distinción entre autor y lector empírico respecto al autor y el lector modelo. Eco considera a estos últimos como estrategias del texto e inmanentes al mismo. Cualquier autor anticipa al lector modelo y lo crea en el sentido expuesto por Marx: “El objeto de arte --de igual modo que cualquier otro producto-- crea un público sensible al arte capaz de goce estético. De modo que la producción no solamente produce un objeto para el sujeto, sino también un sujeto para el objeto. La producción produce pues el consumo...” creando “el objeto del consumo, el modo de consumo y el impulso al consumo” (Marx, 1857).

César Vallejo, a pesar de su afinidad con el marxismo, difiere de la concepción expuesta en el párrafo anterior y expone sus ideas sobre la función del arte y la literatura en

sus crónicas y ensayos de modo distinto. En “Literatura proletaria”, escrita en 1928, hace una crítica a un manifiesto de la Asociación Pan-rusa, en el que se expresa la función que debe asumir la literatura en defensa de los intereses del proletariado.

El poeta aprueba esta postura en los hombres de Estado, en los que priva un criterio político del arte, “es su derecho y su obligación” pues los hombres de Estado están facultados a ver en todos los fenómenos sociales otros tantos instrumentos para realizar sus doctrinas políticas, “Lenin habría hecho mal sino extiende las obras del espíritu a los procedimientos de la dictadura del proletariado”. Sin embargo, puntualiza, “en mi calidad de artista no acepto ninguna consigna... que someta mi libertad estética al servicio de cual o tal programa político” “no está en manos de nadie ni en las mías propias, el controlar los alcances políticos que puedan ocultarse en mis poemas” y concluye, “Aún no se ha llegado en Rusia a dar con la naturaleza de la literatura proletaria. Mientras quiera dominar en el debate un criterio extraño a las leyes sustantivas del arte, tal como el político y el moral (Vallejo, 1996: 71-74).

De acuerdo con lo anterior, Vallejo niega que la literatura deba ser un producto para fines de consumo, tal y como lo afirma Eco, al señalar que los alcances políticos ocultos en sus poemas están fuera de todo control. El poeta se hace partícipe de la autonomía del lector para interpretar un texto, en otras palabras quiere decir, que el escritor únicamente se expresa, incluso, sobre política, lo que implica no anticipar la interpretación. Vallejo está lejos de ser profundo en sus teorizaciones literarias y apenas si se refiere a la recepción, no obstante, enfatiza de manera reiterada sobre la libertad necesaria para realizar actividades

TESIS CON
FALLA DE CUBRIMIENTO

artísticas y deja clara la separación entre valores estéticos y extraestéticos en una obra literaria,²⁸ dentro de estos últimos ubica a la política y a la moral.

A partir de los postulados de Marx, Eco estudia el fenómeno de interacción texto-lector y piensa que los textos están plagados de espacios en blanco, de intersticios que hay que llenar, de los cuales el emisor siempre estuvo consciente por dos razones: porque el texto es perezoso (económico) y vive de la plusvalía de sentido que el receptor introduce en él. Sólo en caso de extrema preocupación didáctica o represión, señala Eco, se manifiestan las redundancias y las especificaciones exageradas. Cuando un texto pasa de la función didáctica a la estética el texto pretende dejar al lector la facultad interpretativa, aunque en general, el autor desea ser interpretado con un margen de univocidad. Es decir, un texto necesita que alguien lo ayude a funcionar y en este sentido el texto postula a su destinatario para ejercer su capacidad de comunicar y su potencialidad significativa (Eco, 1999: 76 y s.).

Desde la perspectiva estructuralista del autor los códigos del destinatario pueden diferir en forma total o en parte de los códigos del emisor y éstos son, a menudo, un complejo sistema de reglas; por lo tanto en ocasiones, un tipo de código es suficiente para comprender un mensaje. Por ello, para descodificar un mensaje verbal se necesita una competencia lingüística, una competencia circunstancial diversificada y una capacidad para elaborar ciertas presuposiciones. Con base en que el texto postula la cooperación del lector como condición de su interpretación, Eco puntualiza que *“un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo: generar un*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

²⁸ Véase Vallejo, César (1973), *El arte y la revolución*, Mosca azul editores Lima, Perú.

texto significa aplicar una estrategia que incluya las previsiones de los movimientos del otro; como ocurre por lo demás en toda estrategia” (1999: 79).

Desde el punto de vista descrito, un autor supone el conjunto de competencias de su lector potencial y éstas deben coincidir con las mismas del emisor; en consecuencia, éste se anticipa al lector modelo, capaz de cooperar de una manera prevista. Los medios a los que recurre son múltiples, la elección de una lengua, de cierto patrimonio léxico y estilístico entre otros; en otras palabras, prever el lector modelo constituye crear el texto pensando en el lector. Puede suceder que el lector modelo no se haya planeado en forma adecuada y que una obra, a pesar de ser pensada para un tipo de público, en la práctica se constituya en una lectura de un público distinto.²⁹ Eco señala que el autor es también una estrategia textual capaz de establecer correlaciones semánticas.

En oposición al autor y lector modelo existe el autor y lector empírico, estos últimos corresponden al sujeto de enunciación textual y al sujeto concreto de los actos de cooperación. En resumen, la configuración del autor modelo depende de las huellas textuales, del universo que está detrás del texto, del destinatario, de lo que está frente al texto y del proceso de cooperación, es decir, de lo que el destinatario espera del texto (1999: 89 y ss.).

Lector implícito

El lector implícito no posee una existencia real, pues encarna las orientaciones previas que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores; éste no está anclado en un sustrato empírico, sino que yace en las estructuras del texto. Ejemplos de este tipo de lectores los

²⁹ Eco cita el caso de *Los misterios de París* de Eugenio Sue (1804-1857); escrita bajo la perspectiva de un *dandi* para contar al público culto las experiencias de la miseria. La leyó el proletariado y observó una visión clara y honesta de su opresión con la cual se identificó.



observamos a través de títulos de poemas u obras escritas o traducidas a idiomas diferentes al nuestro; el lector implícito del poema “*A Passagem das Horas, ode sensacionista*” de Álvaro de Campos (heterónimo de Fernando Pessoa) es aquel que conoce el idioma portugués, así como el lector implícito de *Histoire universelle de l'infamie* de Jorge Luis Borges traducida al francés implica un lector que conozca el idioma. Naturalmente, Iser se refiere a orientaciones en el texto que van más allá de los ejemplos mencionados. El propio Borges, en el prólogo de *Historia universal de la infamia* señala que los ejercicios de prosa narrativa que integran el libro provienen de sus lecturas de Stevenson y Chesterton, así como del poeta argentino Evaristo Carriego; al mismo tiempo expresa: “En cuanto a los ejemplos de magia que cierran el volumen, no tengo otro derecho sobre ellos que los de traductor y lector. A veces creo que los buenos lectores son cisnes aún más tenebrosos y singulares que los buenos autores” (Borges, 1988: 12). La mención anterior indica que el lector implícito de Borges, además de erudito, debe poseer cierto gusto por el misterio y por lo tanto, es capaz de disfrutar el libro mencionado.

El lector implícito se exhibe en el acto de la lectura y el concepto considera que en el proceso de redacción se toman en cuenta las posibles concretizaciones como resultado de la lectura y con la ayuda de la conciencia del receptor. El receptor ya está pensado de antemano y pone a la vista las estructuras del texto motivadas por los actos de comprensión que promueve. El lector implícito no es una abstracción de lector real, es la condición de una tensión que produce el lector real cuando acepta su papel de lector de la obra. Este tipo de lector es el que Iser adopta para sus estudios sobre los procesos de lectura (Iser, 1987: 67 y ss.).

Desde este punto de vista, toda obra literaria tiene preparada una determinada oferta de significados para sus posibles receptores y posee dos aspectos centrales vinculados entre sí: el papel del lector que se determina como una estructura en el texto y el que se manifiesta como una estructura en el acto de lectura. La primera presenta las perspectivas del mundo proyectadas por el autor, sin que se trate de un mundo presentado como tal, sino constituido por los elementos visualizados por él, en cuya captación se hace necesaria una estructura que posibilite realizar las perspectivas del lector.

El autor crea una imagen de sí mismo al expresar sus puntos de vista y su concepción del mundo y otra de su lector en el momento de expresar aspectos que supone él comprenderá. El autor delinea a su lector o a su segundo ego, es decir, supone que su conciencia individual será captada por la de su potencial lector. La lectura más afortunada es aquella en la que autor y lector concuerdan, incluso al saber que la coincidencia nunca será perfecta en cuanto al intercambio de una posición con otra. En conclusión, el concepto de lector implícito circunscribe un proceso de transformación por medio del cual se transfieren las estructuras del texto a través de actos de representación al cúmulo de experiencias del lector (1987: 64 y ss.).

Conclusión parcial

Como se puede observar, existen diferencias evidentes entre los conceptos de lector que radican en varios aspectos, entre ellos sobresale su construcción frente al sustrato empírico, pues mientras unos están inmersos en la estructura del texto (el de la época, el pretendido, el modelo y el implícito) los otros (los arquitectores y los informados) se conciben como sujetos reales frente a los textos. Los conceptos que presentan mayores similitudes son el lector modelo y el lector implícito en cuanto a que ambos se conciben a partir del texto y

son bosquejados en el acto de redacción, aunque también podríamos incluir dentro de este parámetro al lector pretendido. Sin embargo, este concepto difiere de los dos anteriores en cuanto al énfasis que otorga a las intenciones del autor, a diferencia de los otros dos que se centran en la interacción equilibrada entre texto y lector.

El lector modelo y el implícito se delinear con base a los contenidos del texto, no obstante, se considera que el texto tiene su propia autonomía que también difiere de la intencionalidad de su creador. La diferencia entre lector modelo y lector implícito consiste en que el primero toma en cuenta una relación semiótica entre texto y lector, referida a la coincidencia o no entre códigos, contexto, circunstancia, etcétera. Para Eco es condición que el lector posea la competencia necesaria o los códigos que propicien la cooperación adecuada de acuerdo con los significados que le ofrece el texto.

Iser, en su concepto de lector implícito, no considera los aspectos antes señalados, pues mientras el lector modelo se concibe con influencias del estructuralismo, el lector implícito se concibe a partir de la fenomenología, en la cual juega un papel importante la percepción. Iser no señala como requisito la competencia o capacitación de su receptor, pero no la desdeña desde el momento en que indica que el lector está inserto en la estructura textual; por lo tanto, de su capacitación dependerá su interpretación.

II. La indeterminación en la trama

Sentido e indeterminación mediante el estudio fenomenológico

En el apartado anterior se definieron los conceptos principales de la teoría de la recepción estética y su relación con la indeterminación; en el presente capítulo explicaremos el modo de funcionar de las indeterminaciones en el interior de una obra narrativa (relato, cuento, novela, etcétera) y su vínculo con la producción de sentido. Este proceso generado a través de los vacíos, blancos o indeterminaciones, tanto para Ingarden, Iser y los teóricos de la recepción tiene su base en la fenomenología,¹ pues para esos autores la psicología de la lectura estaba rebasada a causa de atribuir al inconsciente formas tanto de crear como de leer.

Con anterioridad a Iser e Ingarden, Edmund Husserl hace una crítica al psicologismo lógico en el que “los sentidos verbales y las oraciones se consideran como estados psíquicos o elementos del correr concreto de la existencia” (Iser en Mayoral, 1987: 75). A diferencia de esta concepción, Iser señala que Husserl se empeñó en analizar el “sentido” por medio de una investigación de la esencia del acto cognoscitivo intencional,² procedimiento entendido mediante la fenomenología. Sin embargo, para Husserl los

¹ La fenomenología proviene de una escuela de pensamiento filosófico alemán, cuyo principal representante es Edmund Husserl y está vinculada al pensamiento francés a través de las obras de Jean Paul Sartre y Maurice Merleau-Ponty. La fenomenología subestima la apariencia sobre la esencia, en el sentido de una realidad de fenómenos cuya esencialidad sería inasible. De acuerdo con Merleau-Ponty la fenomenología es el estudio de la esencia y, según ella, todos los problemas se resuelven en la definición de la misma, por ejemplo, la esencia de la percepción. Pero la fenomenología es, asimismo, una filosofía que sitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su “facticidad” (Merleau-Ponty, 1994: 7). Por otra parte, la teoría fenomenológica del arte hace particular hincapié en que para considerar una obra literaria ha de tenerse en cuenta no sólo el texto en sí, sino también los actos que lleva consigo el confrontarse a él.

² Husserl observó que: “Todo proceso originalmente constructivo está inspirado por *preintenciones* las cuales construyen y recogen la semilla de lo que ha de venir como tal y lo hacen fructificar” (Ise en Mayoral: 1987, 219).

sentidos son una “especie ideal” y para Ingarden dicha idealidad implica “inmutabilidad”, es estática, por lo tanto, un sentido no podría combinarse para formar otra unidad de orden superior ni sujetarse a modificaciones y adquirir otras formas de producción de sentido, pues ello implicaría movimiento. Este movimiento es a lo que Iser se refiere cuando habla del carácter dinámico y virtual que se produce en el proceso de lectura y al que nos referiremos en las líneas siguientes.

Antes de describir la manera de cómo el enfoque fenomenológico explica la producción de sentido veamos por qué los teóricos de la recepción refutaron la psicología de la lectura y explicaron el fenómeno desde otra perspectiva. Iser en su libro *El acto de leer* (1987: 70-80) lleva cabo un análisis de las posturas de Norman Hollan y Simon Lesser encaminadas a la incursión del psicoanálisis en la literatura. Según Iser, Hollan establece una relación entre ambas, a partir de que en los dos casos ocurre la narración de una historia y para que ésta llegue al lector se requiere de una psicología. Toda historia tiene una forma básica de significar mediante la transformación de la fantasía inconsciente en significados conscientes que dan lugar a la interpretación. Iser se opone a esta tesis, en la medida que presupone una correspondencia entre la organización estructural del texto y una disposición afín en la capacidad de reacción humana, lo que no ocurre en la lectura, pues la asimetría texto-lector es la que produce los impulsos necesarios para la reelaboración del texto.

De igual manera, Iser contradice a Lesser, pues para éste, el psicoanálisis es el marco cognoscitivo de la obra y para el lector el texto constituye una descarga liberadora: “Para Lesser una obra de arte tiene pleno significado en la medida en que ocupa con igual intensidad (en la mente del lector) las diversas instancias de la psique” (1987: 80). La carga liberadora implica que exista algún grado de satisfacción, por lo tanto, el modelo de comunicación tiene que describir la carga psíquica en el lector y, según Iser, esto no es

posible, ya que una cosa es lo que se dice en el texto y otra lo que se pretende decir; el efecto nace de la diferencia entre esos dos aspectos. El lector elabora representaciones de lo que lee, pero el texto no formula tales representaciones, salvo en el caso de las novelas de tesis en las que los conflictos aparecen solucionados; sin embargo, la satisfacción del receptor sólo se produce cuando participa en la solución de los mismos y no en la contemplación, tal y como lo planteaba la teoría emotiva desde Platón.

Para la fenomenología, la secuencia de oraciones que aparecen en los textos literarios actúan entre sí para crear la realidad interna de la obra, pues en los textos literarios no forman parte de ninguna realidad objetiva exterior a ella misma, a diferencia de la escritura que no es considerada como de ficción cuyo referente es la realidad. Las oraciones se entrelazan de modos diferentes para formar unidades más complejas de significado que revelan estructuras diversas y que originan entidades tales como, un relato breve, una novela, un diálogo, un drama, una teoría científica, etcétera. La conexión entre las unidades (de sentido) crea un todo con partes integradas de distintos modos y en términos de Ingarden esa partes son los *correlatos oracionales intencionales consecutivos* que constituyen el mundo presentado en el texto. A través de aclaraciones, declaraciones u observaciones se establecen las perspectivas y se dirige el sentido, pues a medida que se establecen las conexiones el lector crea en su mente una dirección de la historia con determinadas posibilidades para que ocurra un desenlace. De acuerdo con el tipo de aclaraciones que se mencionen en el transcurso de la lectura pueden modificarse las ideas que se van conformando (Iser en Mayoral, 1987: 219).

Las aclaraciones y observaciones a las que hace referencia Ingarden también aparecen en forma constante y son expresadas a través de párrafos escritos en tercera persona que funguen como señales que autorizan un tipo de interpretación, en la novela *La*

casa junto al río se expresan con frases como las siguientes: “Consuelo comprendió que no debía haber vuelto ¡jamás!” (Garro, 1983: 26), “Consuelo comprendió que debía callar” (Garro: 39), “Era verdad que estaba en peligro, (Cnsuelo) aquellos individuos no retrocederían ante nada ni ante nadie” (Garro: 92). Las frases de este tipo dentro del contexto general de la obra guían a los lectores a pensar que el personaje es víctima de una confabulación y que su vida peligra.

La secuencia de oraciones y frases presentan un esquema coherente en el texto que de pronto se ve amenazado por la presencia de otras posibilidades de interpretación. La atmósfera de la obra mencionada hace pensar que todos en el pueblo son adversarios del personaje; no obstante, poco a poco aparecen personajes que muestran solidaridad y se van resolviendo las dudas, que fungen como elementos a favor de la creación de una atmósfera hostil y complicada que dificulta llegar a “la verdad”. Mediante el desplazamiento de perspectivas o posibilidades de resolver el enigma, se logra la impresión de que a pesar de se trata de un relato de ficción esto puede tener semejanza con hechos reales, de ahí la aseveración de Iser con relación a que las novelas se asemejen con el transcurrir de la vida.

Con el ejemplo descrito podemos observar que los correlatos oracionales de los textos literarios no aparecen de modo rígido (desde luego que esta característica puede variar dependiendo del tipo de relato), las expectativas que despierta la lectura se invaden unas a otras y se modifican a medida que avanza la lectura. Es decir, cada correlato oracional abre un horizonte que es modificado por oraciones sucesivas; si las expectativas producen interés, la modificación siguiente tendrá efecto retrospectivo en lo leído. Lo que se lee llega a la memoria y adquiere perspectiva; al evocar de nuevo la memoria nunca se puede recuperar su forma original, ya que memorizar no es lo mismo que percibir, se

adquiere una percepción de lo leído, pero no una recuperación exacta de las representaciones.

Por lo descrito en líneas anteriores observamos que las “partes integrantes” no son la suma del texto, pues los *correlatos intencionales* revelan sutiles conexiones que en forma aislada distorsionarían el sentido; las afirmaciones, declaraciones u observaciones adquieren su significación mediante la interacción y son las indicaciones de algo que sucederá. Asimismo, el movimiento de las secuencias produce que el significado de una oración se modifique y que se aclare por la siguiente, lo que en ocasiones genera frustración, en caso de que el texto no conduzca hacia lo que el lector espera. A la vez, las omisiones (inevitables) unidas a las secuencias originan que el relato alcance el dinamismo al que alude Iser.

Ilusión, realidad e imaginación en el texto

En toda obra y su recepción juegan un papel importante la ilusión, la imaginación y el contacto con la realidad exterior. Estos elementos se hallan unidos a la producción de sentido que genera todo texto de ficción. Iser (en Mayoral, 1987: 216) señala que el despliegue de la imaginación en el momento en que confluye la interacción entre los elementos propiciados por el texto y la recepción hace que la obra revele su carácter dinámico. Esto no supone un descubrimiento original, agrega Iser, pues ya Laurence Sterne³ en *Tristram Shandy* comenta que el respeto verdadero hacia el lector es dejar algo

³ Iser señala que Laurence Sterne observa que un texto literario es como un juego en el que lector y autor participan con imaginación. Si no existe la imaginación el resultado es el aburrimiento, pues el lector sólo obtiene satisfacción cuando pone en juego su productividad y ello ocurre cuando el texto ofrece la posibilidad de ejercitar sus capacidades (Iser en Mayoral, 1987: 216 y s.).

para el despliegue su imaginación. La creatividad que genera la lectura puede ocasionar que los significados del texto se reduzcan, o por el contrario, que se amplíen, de modo que el aburrimiento y el agotamiento constituyen los límites para abandonar la lectura. Iser señala al respecto:

Los aspectos no escritos de escenas aparentemente triviales no sólo lanzan al lector a la acción, sino que lo desorientan en numerosos aspectos sugeridos por las situaciones dadas. A medida que el lector anima esos aspectos del texto influirán en el mismo (proceso dinámico). El texto impone límites a sus implicaciones no escritas con objeto de impedir que se vuelvan vagas y confusas, pero al mismo tiempo, éstas elaboradas por la imaginación del lector dotan de mayor significación a la obra. Esto no aparece mencionado ni explicado, siendo el producto final de la interacción entre texto y lector (Iser en Mayoral, 1987: 217 y ss.).

El texto es susceptible de admitir diferentes modos de llenar sus vacíos de acuerdo con la capacidad de imaginar de los lectores y, a pesar de esto, ninguna lectura puede agotar sus posibles significados, pues el lector completará algunos huecos y excluirá otros. En este sentido señala Iser que el proceso de lectura es selectivo y que el texto potencial es mucho más rico que cualquiera de sus manifestaciones.

El texto literario provoca la imaginación del lector por medio de la interacción, la secuencia de oraciones y las indeterminaciones; estos elementos no implican un cumplimiento determinado de las expectativas del lector, éstas casi nunca se cumplen en los textos literarios, si así fuera los textos estarían confinados a un solo tipo de interpretación. Mientras más se confirme en el texto una expectativa suscitada originalmente, más nos daríamos cuenta de su propósito didáctico,⁴ lo cual se opone a un amplio desenvolvimiento

⁴ El propósito didáctico de un texto se refiere a la exposición clara de la información, con un orden específico para dirigir su entendimiento, dentro de lo posible, sin ambigüedades, con ejemplos y representaciones, incluso con ilustraciones. En esta clase de textos se cuida que la información esté más codificada, es decir, que los códigos del texto coincidan con los del receptor; el tipo de receptor se anticipa de acuerdo con su edad, sexo, tipo de información que posee, etcétera.

de la imaginación. Esto no implica la ausencia de la claridad necesaria en el texto para poder interpretarlo de acuerdo al conjunto de expectativas que nos ofrece; por el contrario, las interrelaciones que lleva a cabo el lector entre pasado, presente y futuro mediante la interrelación de los correlatos propician que el texto revele su múltiple potencialidad de significados, producto de la mente del lector que trabaja sobre la materia prima del texto. De este modo, el texto literario logra recrear el mundo que presenta dentro de la ya mencionada *dimensión virtual*, en la que se encuentra la estructura de significados que conforman el sentido y que dotan a la obra de realidad. Esta dimensión, como ya dijimos, no es el texto, como tampoco la imaginación del lector; es la confluencia entre realidad e ilusión en el texto, en contacto con la imaginación del lector.

Asimismo, la lectura da lugar a la elaboración de representaciones con la intervención de la imaginación sobre las partes no escritas, en tanto que las escritas proporcionan un conjunto de conocimientos. La representación es un acto individual que consiste en ver cosas en conjunto inseparables de las expectativas del lector; en la obra, *La casa junto al río* el personaje Consuelo da lugar a las representaciones del lector, pues la idea que se forma en su mente incluye el conjunto de rasgos de su personalidad, tales como su forma de actuar, pensar, vestirse, sus características físicas, psíquicas a pesar de que no estén especificadas en el texto. La representación es una de las variadas actividades que genera el texto literario y que contribuyen a la construcción de la obra.

Iser (en Mayoral, 1987: 231) dice que Northrop Frye, opone el efecto plurisemántico del texto a la creación de la “ilusión” y describe a ésta como un efecto de evasión de la realidad que puede producir la obra en caso de que predomine dicho efecto, además agrega que, si la lectura consistiera únicamente en una creación ininterrumpida de

ilusiones en lugar de propiciar el contacto con la realidad, la literatura sería exclusivamente una forma de evasión. En los hechos no ocurre así, pues en la literatura hay acontecimientos que tienen semejanza con la vida y generan reflexiones de distinta índole acerca de los mismos.⁵

En toda obra, señala Frye, existe una dosis de evasión como resultado de la creación de ilusiones; en términos concretos esto se refiere “al mundo armonioso” presentado en las obras, a los desenlaces felices, a las vidas solucionadas de acuerdo con elementos poco verosímiles en relación con la vida real. Un ejemplo claro de creación de ilusiones llevado al extremo son las telenovelas, construidas con base en estereotipos de comportamiento, actitudes, conceptos, modelos de belleza, etcétera. Estos productos culturales conceden a los espectadores satisfacciones en desacuerdo con lo que sucede en la vida. La historia de un personaje “bueno” víctima del sufrimiento y con carencias económicas tendrá un desenlace predeciblemente satisfactorio, asociado con un estatus social, bienestar económico y satisfacción emocional, en contra de lo que suele ocurrir en la cotidianidad.

Según Iser (en Mayoral, 1987: 228), Frye asegura que en las obras de este tipo se pone en duda la calidad artística (se refiere a la literatura), ya que muchos de sus planteamientos están resueltos, el grado de indeterminación es menor y, por lo tanto, la

⁵ Paul Ricoeur (1996: 138-166) dice que la conexión entre vida y relato para llegar al “conocimiento del hombre” se establece a través de la lectura para poner en contacto el mundo del texto y el mundo del lector. La ficción para Ricoeur es un vasto laboratorio de experiencias de pensamiento que dan lugar a prácticas imaginativas. Existen diferencias entre la vida y la ficción que se manifiestan en algunos planos como, en el de comienzo y de fin, pues en la ficción ni el comienzo ni el fin son los acontecimientos narrados. En la vida real nada tiene valor de comienzo narrativo. En otro plano, en la novela se despliega un mundo del texto que le es propio sin que, en la mayoría de las veces, se pueda relacionar la trama de otras obras, mientras que en la vida se fusionan historias. En la vida se experimenta de modo diferente las fases pasadas, las anticipaciones, los proyectos; en los relatos estas experiencias no tienen cabida de la misma forma, etcétera. Por otra parte, el autor sostiene que existen asuntos de la vida resueltos por otros de índole narrativo, por ejemplo, por lo que corresponde a los relatos de muerte, éstos ciertamente “no debilitan la angustia del morir, pero ayudan al aprendizaje del morir”.

naturaleza plurisemántica del texto se desvanece. Asimismo, el autor piensa que la ausencia total de “ilusión” generaría que la obra fuera una “realidad” desprovista de carácter artístico y en este sentido indica que en cada texto debe haber un equilibrio; dicho de otra manera, la formación de ilusiones no puede ser total, pues en esa falta de totalidad radica su valor y se establece el contacto con la realidad.

El equilibrio entre ilusión y realidad produce el significado de una obra con la participación del mundo imaginario del lector. En el momento en que se establece la relación entre obra y lector existen elementos de coherencia, así como aquellos que permiten asociaciones poco lógicas, a las que Frye, según mención de Iser, denomina “asociaciones extrañas”. El lector las introyecta para llevar a cabo una operación equilibrada que redundará en la experiencia estética ofrecida por el texto. Para Iser la “ilusión” es un estado transitorio que se revela durante la lectura, este elemento permite al lector penetrar en el mundo de ficción y experimentar las realidades del texto, pues en ese momento no está obligado a comprometerse con la coherencia, la deducción, la inducción, sino que el texto ofrece expectativas, sorpresas o frustraciones individuales que darán lugar a las formación de diferentes perspectivas o caminos hacia la interpretación, siempre guiada por la intención del texto (Iser en Mayoral, 1987: 231).

La interacción entre obra y lector

Para explicar la relación texto-lector Iser se basó en R. L. Laing, a través de la analogía entre las relaciones humanas y el proceso de lectura. Para analizar esta comparación, tomemos en cuenta que la interacción texto-lector no se produce como un proceso de comunicación en el que el mensaje va en una sola dirección (del texto hacia el lector), pues

como se ha señalado, no existe un código común que permita la transmisión del mensaje tal y como el emisor lo pretende.

El autor tiene una intención al momento de escribir una obra, sin embargo, a pesar de su intención u propósito, la obra puede expresar significados diferentes, es decir, la obra adquiere su propia intencionalidad; esto es, una cosa es lo que el autor desea expresar y otra la que expresa a través de su obra. Ésta posee su propio conjunto de significados y éstos se constituyen únicamente en señales para el lector, ya que los códigos no son exactamente los que éste interpreta con relación a lo que el texto expresa. El lector también tiene sus propias intenciones y expectativas al momento que se predispone a la lectura; los códigos comunes tanto del texto como del lector surgen en el proceso de lectura, por ello se dice que el lector recibe construyendo.

De igual manera que en las relaciones humanas, los sujetos (texto-lector) implicados en el proceso de interacción ingresan al campo de la intersubjetividad, lo que quiere decir que la comunicación entre ambos no se puede medir de manera concreta, sino que implica observar con mayor profundidad la forma en que se produce la significación. Dentro del proceso influyen aspectos psicológicos, sociales, circunstanciales, etcétera. Veamos cómo explica Laing (Marc, 1992: 61 y s.) el fenómeno; para él existe una diferencia entre dos tipos de información. Por un lado, los comportamientos que pueden observarse y, por otro, la experiencia (lo que cada quien experimenta y siente).⁶ No tenemos acceso directo a la experiencia del otro y el otro no la tiene de la nuestra.

La intersubjetividad para Laing resulta de la interacción entre comportamiento y experiencia (la que cada uno tiene del comportamiento del otro). La experiencia del hijo se

⁶ Existen diferentes modalidades de experiencia, memoria, imaginación, percepción, sueño, así como tipos de experiencia, real, irreal, interior, exterior, privada o pública de acuerdo con las relaciones que los individuos mantienen.

produce por medio del comportamiento del padre, aquél no puede tener una idea del otro (padre) más que a partir de sus actitudes y sus testimonios, de lo que siente o experimenta de acuerdo a la inferencia o a la interpretación de percepciones reales o inmediatas (Marc, 1992: 63). Además, a pesar de que el entorno que nos rodea puede ser el mismo, las experiencias de cada uno son diferentes, pues tenemos universos diferentes y para cada quien representan una realidad distinta.

En el caso de la interacción texto-lector también se puede hablar de que cada parte tiene su propio universo y que en el momento en que interactúan se produce la subjetividad, sólo que la condición para que se realice reside en llenar los huecos, vacíos o indeterminaciones de acuerdo con las experiencias del lector, quien interpreta siempre regulado por el mismo proceso de interacción. Para interpretar, primero se tiene que percibir y este fenómeno no se produce sin prejuicios previos en el lector; esta percepción es elaborada, es decir, no se determina por naturaleza, surge de una actividad interpretativa, tal y como lo explica Laing en el caso de las relaciones humanas.

La diferencia entre la interacción texto-lector y entre la interacción interpersonal radica en que aun cuando la ausencia de una situación común y un marco de referencia común originan la interacción entre las personas, en este tipo de relaciones los sujetos (dos o más) actúan de manera directa, en tanto que en la relación texto-lector el marco de referencia se estructura durante el proceso de lectura con la participación activa del lector de acuerdo con los indicios que el texto le proporciona, pues los códigos están en éste y el lector tiene que participar para establecer un marco de referencia entre ambos.

El desequilibrio entre texto y lector también propicia la variedad de comunicación, pero el control no puede ser tan específico como en una relación interpersonal, ni tan determinado por un código social, en este caso, los dispositivos que dirigen el proceso de

lectura deben iniciar la comunicación y controlarse en el proceso, pues como enuncia Iser lo que se dice adquiere significación en tanto se refiere a lo que se omite; son las implicaciones y no las afirmaciones las que dan peso al significado. A medida que lo no dicho cobra vida en la imaginación del lector, lo dicho se expande para adquirir mayor sentido. Lo explícito y lo implícito, lo encubierto y lo revelado provocan la interacción recíproca; lo encubierto impulsa al lector a la acción, pero esta acción es controlada por lo revelado, lo explícito se transforma cuando lo implícito se hace manifiesto (Iser en Rall, 1993: 354 y s). Merleau-Ponty (1994) nos dice acerca de este fenómeno que la ausencia de un signo puede ser un signo y su expresión no es el ajuste de un elemento del discurso a cada elemento del significado, sino una operación de lenguaje sobre el lenguaje que de pronto es desplazado fuera de foco hacia su significado.

De acuerdo con Iser (en Mayoral, 1987: 237 y ss.) en el análisis del proceso de lectura se observan tres aspectos importantes que forman la base entre lector y texto, el proceso de anticipación y retrospectión, equivalente a lo que Jauss llama horizonte del lector, el desarrollo del texto (acontecimiento vivo) y la impresión originada en el lector como resultado del vínculo con el medio exterior. Durante el desarrollo del texto el lector busca en forma constante la coherencia para comprender algo que hasta ese momento desconocía, se guía por las maniobras del texto, deja atrás sus ideas preconcebidas y es entonces cuando se puede hablar de aprendizaje. Al incorporarse lo desconocido y establecerse algunas afinidades con el texto se produce la identificación. Este fenómeno se genera cuando en un ámbito conocido se puede experimentar algo nuevo y constituye una de las estrategias de las que se vale el autor para estimular las actitudes del lector.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Conclusión parcial

En síntesis, la asimetría texto-lector estimula una actividad productiva por parte del lector; esta actividad se produce con base en una estructura específica mediante los blancos, espacios vacíos, indeterminaciones, negaciones provenientes del texto, originando el proceso de interacción.

Las reflexiones de los distintos teóricos aquí presentadas coinciden en que en una obra literaria el sentido es propiciado con base en varios aspectos, las ideas preconcebidas u horizonte del lector, el contexto social u horizonte exterior y, a través de los diferentes tipos de indeterminación que aparecen en el texto. De estas aportaciones podemos deducir que una aplicación al estudio analítico de la obra literaria se puede llevar a cabo al detectar aspectos indeterminados importantes. Así, se interpretará lo que no se dice a partir de lo que se dice. Para ello es necesario una buena comprensión en la capa lingüística de la obra, distinguir las indeterminaciones importantes y eliminar otras que no constituyen parte fundamental de la obra, por ejemplo, falta de información acerca de algunos objetos representados de poca relevancia. De las concretizaciones que se realicen, es necesario distinguir aquellas que estén bajo la influencia de otras partes leídas y sometidas al “espíritu de la obra”.

Una de las tareas del estudio analítico de la obra sería la distinción de las cualidades estéticamente valiosas para incluirse en el estudio de una obra determinada. El investigador está obligado a construir diferentes lecturas y preguntarse qué cualidades estéticas son equivalentes a otras, así como distinguir las complementarias; no puede llevarse a cabo una lectura unilateral. Todo estudio siempre tendrá limitaciones dado que es imposible llevar a cabo una cantidad de lecturas al infinito, sin embargo, la realización de varias lecturas,

desde diferentes enfoques sobre la misma obra puede resultar positivo para entenderla. También se debe tomar en cuenta que la obra de arte literaria contiene otro tipo de valores que pueden ser pedagógicos, morales, sociales, culturales. Todos éstos, sin embargo, son secundarios, tienen importancia, pero corresponden a la esfera de los valores extra artísticos y extra estéticos. De este modo, llegaremos a comprender el sentido de una obra y a entender, de acuerdo con lo planteado, que la deducción del sentido en una obra se puede realizar con el auxilio de los estudios de fenomenología explicados en este trabajo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

III. La indeterminación en el sonido

Estrato fonético

En este capítulo nos ocuparemos de la indeterminación en el estrato fonético y su aplicación a la poesía. Para cumplir con este objetivo veamos en primer lugar en qué consiste y cómo funciona este estrato, en el entendido de que en cualquier obra literaria, pero sobre todo en la poesía, la función del estrato fonético y en particular, el conjunto de sonidos verbales es fundamental, pues constituye la parte visible y acústica de la obra literaria mediante la cual todos los demás estratos encuentran su expresión hacia el exterior.

En las formaciones lingüísticas (palabras, enunciados, conjuntos de enunciados) se distinguen dos clases de componentes interrelacionados entre sí, la materia fónica (ordenada de múltiples maneras) y el sentido implícito en ella. Si trasladamos esta disensión a términos de Saussure (1998: 99) la parte material y fonética del signo constituiría el significante, mientras que el sentido se equipararía con el significado o concepto. Según Roman Ingarden (1998: 55 y ss.), los sonidos verbales, la forma cómo suenan las palabras (constituidos por materia fónica) están estrechamente vinculados al sentido, pues una misma palabra expresada en distintos tonos (por ejemplo, desagradable o agradable) evoca estados emocionales diferentes y propicia actitudes distintas, ya que los sonidos verbales dirigen el significado y determinan el sentido con la cooperación del lector; en esto deriva la conclusión del autor respecto a que “La función principal y esencial de los sonidos verbales es la determinación del sentido de una palabra dada” (1998: 58).¹

¹ Cabe recordar que en las formaciones lingüísticas, por más sencillas que sean, como la palabra, encontramos dos partes: el sonido verbal y el sentido. La materia fónica (del sonido verbal) que llega a ser palabra cuando cumple con un sentido más o menos determinado tiene la función de llevar ese sentido y transmitirlo de manera intelectual.

El sonido verbal tanto en la poesía como en otros géneros tiene fines muy específicos relacionados con la concretización del sentido, aunque en ocasiones dicha conexión no pareciera existir. Un ejemplo de esto se observa en el poema *Altazor* de Vicente Huidobro, en especial en el canto número VII, pues contiene grafías con una musicalidad aparentemente aislada de su significación. Sin embargo, si se visualiza el poema en su conjunto y se observa la concatenación de frases, versos, cantos, así como el contexto general en el que se inscribe el poema se podrán deducir un conjunto de significados. Tal y como ocurre en la obra narrativa, en la poesía existen grados de indeterminación y en el caso de *Altazor* se muestra una gran apertura hacia la inferencia significativa; la imprecisión de los sonidos verbales (los sonidos no codificados dentro de la lengua), además de propiciar su riqueza semántica generan por sí mismos un efecto estético en cuanto a su sonido a través de la cadencia de palabras, frases, versos, musicalidad y fuerza intrínseca de estos elementos en el momento de la lectura. Veamos un fragmento:

Ai aia aia
ia ia ia aia ui
Tralal
Lali lalá
Aruaru
 urulario
Lalilá
Rimbibolam lam lam
Uiaya zollonario
 lalilá
Monlutrella monluztrella
 lalolú

La deducción del sentido en *Altazor* sólo puede llevarse a cabo a través de su lectura como unidad; los siete cantos en su conjunto condujeron a la crítica especializada a calificarlo como un poema autobiográfico, en el que se tratan temas distintos: la caída, la

mujer, el suicidio, la separación, la muerte y la noche, el más allá de la vida y la conciencia. Finalmente, los dos últimos cantos abordan la aniquilación de los sentidos y de la conciencia (Ruiz, 1980: 7 y s.). Todo el último canto está escrito con el tipo de grafías observadas en el fragmento antes citado y aun cuando no podamos inferir significaciones precisas la visualización completa del poema conduce inevitablemente a interpretarlo.

Los sonidos verbales poseen determinadas características alusivas al tono en que se emiten y tienen que ver con algo concreto; de este modo, se exhiben los estados psíquicos y se manifiestan las voces que proporcionan un efecto especial. Para estos fines se utilizan los sinónimos logrando que se atenúe o se dé fuerza a una expresión, o bien, para obtener un sonido verbal más neutral. El sonido verbal evoca en los lectores aspectos emocionales o excedentes de sentido denominados por Ingarden como un efecto de *catequización*. En estos casos, el sentido de la obra se diluye dando paso a los distintos estados de ánimo que se producen en los receptores y que se traducen en un efecto estético. Asimismo, el contenido puramente fónico aislado de su sentido contiene cualidades estéticas relevantes. Esto ocurre cuando distinguimos las palabras que suenan “mal”, las “bellas”, las “pesadas”, las “ligeras”, las “ridículas”, “las solemnes”, etcétera, que son características apreciables por su tono, aunque obviamente el sentido no se pueda desligar de ellas.

Ritmo

Además de los caracteres de los sonidos verbales mencionados existe el aspecto fónico de *ritmo*, que es la combinación y sucesión de sonidos repetidos con una frecuencia determinada. Hay dos tipos de ritmo: uno de ellos es el que se produce mediante una secuencia de sonidos, sílabas acentuadas o átonas y una repetición estrictamente regular.

Otro es en el que se combinan otros elementos de las palabras como, el peso, la extensión, el significado, el sonido, la colocación y en el que para su constitución no es incondicional la repetición regular. Éste juega un papel importante en el verso libre y se realiza plenamente en las distintas formas de prosa.²

En la poesía de César Vallejo encontramos ritmos de ambos tipos, los versos medidos ejemplifican la regularidad del ritmo y la repetición en el sonido. Esto ocurre en poemas de los *Heraldos negros*, (*Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé! / golpes como del odio de Dios; como si ante ellos, / la resaca de todo lo sufrido / se empozara en el alma... Yo no sé!*). En esta estrofa predomina la acentuación grave de las palabras; en el primer verso, golpes, vida, fuertes; en el segundo, golpes, como, odio, ante, ellos; en el tercero, resaca, todo, sufrido; en el cuarto, empozara, alma. Asimismo, el primer verso y el último repiten la misma frase, “Yo no sé!” y emplean el signo de admiración para cerrar. La repetición del tono en las palabras graves (casi todas, excepto los monosílabos) y de la frase enunciada para finalizar el primero y último verso caracterizan al ritmo como regular.

Este tipo de ritmo se observará con claridad en una parte importante de la obra de Vallejo, con mayor evidencia en los *Heraldos Negros* y en los *Poemas juveniles*. En muchos poemas de *Trilce* desaparece la acentuación repetida de las sílabas, a causa de que en este conjunto de poemas es más patente el rompimiento con las formas tradicionales de la escritura poética, no obstante, se observa una combinación de ritmos regulares con irregulares. El ritmo irregular está más presente en muchos de sus *Poemas póstumos*

² Las cualidades rítmicas del texto, en especial del verso libre, poseen distintos grados de intensidad. Si el ritmo tiene una fuerza apenas notable o es muy complicado y difícil, su cualidad particular puede pasar inadvertida. Es necesario llevar a cabo una distinción entre un ritmo prescrito por un juego de sonidos inmanentes al texto y un ritmo que se puede producir con más o menos habilidad artística en una lectura específica para aplicarse en el momento. Este sería un ritmo impuesto sobre el texto y, a veces, puede deformar, cambiar o esconder el ritmo inmanente y falsificar el estrato fonético de la obra.

escritos en prosa; un ejemplo ilustrativo lo constituye “Hallazgo de la vida” (*¡Señores! Hoy es la primera vez que me doy cuenta de la presencia de la vida. ¡Señores! Ruego a ustedes dejarme libre un momento, para saborear esta emoción formidable, espontánea y reciente de la vida, que hoy por primera vez, me extasia y me hace dichoso hasta las lágrimas.*).

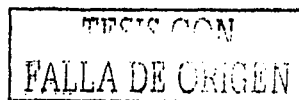
En la poesía más actual es común encontrar ritmos irregulares y coincide con la ausencia de uso de la métrica. Este podría ser el caso del poeta mexicano Francisco Hernández, quien diluye la sensación de verso tradicional, para dar cabida a un efecto fonético diferente. En *Mar de fondo (Cierro los ojos. Me arrastra el sopor hacia los territorios de la fiebre y, mecánicamente, limpio mis dedos pegajosos de semen en la trama del mosquitero...)* observemos que la forma narrativa de los fragmentos no producen una ausencia de ritmo, sino que éste no se manifiesta por la repetición acentuada en las sílabas como ocurre en los ejemplos anteriores, por ello se caracteriza como ritmo irregular.

Un poema o una obra literaria no tiene que escribirse siempre, ni en todas sus partes, en el mismo ritmo para caracterizarla como rítmica, por el contrario, el cambio de ritmo puede dotar a la obra de atributos de valor artístico, siempre y cuando existan límites y no ocurran con demasiada frecuencia. Este fenómeno lo observamos a menudo en la obra de Vallejo cuya combinación atribuye a sus poemas una característica original. La obra literaria está escrita con una determinada eufonía de cadencias, sin embargo, los grados de intensidad y fuerza son variados, si cierto ritmo tiene poca fuerza e intensidad esa cualidad no se percibe fácilmente por el lector, por esa razón a veces se piensa que un poema carece de ritmo. Es necesario distinguir entre el ritmo prescrito con un juego de sonidos verbales y otro que se imponga con cierta destreza en una determinada lectura; es posible que la

TEJES CON
FALLA DE ORIGEN

concretización fonética conduzca a cambiar o a deformar su ritmo inmanente y llevar a la conclusión falsa de que el texto literario está desprovisto de cualidades rítmicas.

Tempo



De acuerdo con Ingarden (1998: 69 y s.) el ritmo introduce el fenómeno conocido como *tempo*, que consiste en una característica fonética del lenguaje relacionada con la “agilidad”, “lentitud”, “ligereza” o “pesadez” de la expresión verbal. Este fenómeno no se debe confundir con la velocidad de una lectura afectada por una concretización deformada de un lector, sino que está condicionada por una propiedad inmanente al texto relacionada con la velocidad inherente a él; si el tempo es inadecuado introduce caracteres que denotan “desarmonía” y se hallan en conflicto con el ritmo.³ Un ritmo específico exige ciertas velocidades y en una lectura suele emplearse una agilidad en desacuerdo con el ritmo original, este hecho no afecta a la obra sino a las lecturas individuales y es válido si el interés no es reflejar las características provenientes de la obra.

El tempo también depende de que los sonidos verbales sean “largos” o “breves”, monosílabos o polisílabos, o que requieran de una articulación larga o corta. Un asunto a considerar es que el tempo se encuentra estrechamente ligado al significado de las oraciones, en el entendido de que el conjunto de circunstancias que influyen en la producción de sentido se reflejan en el aspecto fonético. Una frase corta leída con velocidad fluida produce un sentido distinto de una frase larga leída con lentitud. El ritmo del verso y

³ En la música el ritmo permite varias velocidades sin que se cambie a otro ritmo y, a pesar de ello, existen límites vagamente determinados dentro de los cuales la velocidad puede variar. Al igual que en la obra, sobrepasar esos límites hace parecer en el escucha algo inapropiado o anormal para el ritmo. Este es el caso en el que se introducen caracteres de *tempo* poco adecuados, pues parecen estar en conflicto con la cualidad rítmica original de la obra.

la estrofa constituyen unidades fonéticas de un orden superior a la de las palabras y la secuencia ordenada de su estructura da origen al ritmo regular propio de su constitución.

Observemos dos ejemplos en los que el tempo se manifiesta de manera diferente. En el poema “Las piedras” de los *Heraldos negros* (*Esta mañana bajé / a las piedras ¡oh las piedras! / Y motivé y troquelé / un pugilato de piedras*) indudablemente la velocidad es mayor que en el poema “Me viene, hay días, una gana ubérrima” de los *Poemas póstumos* (*Me viene, hay días, una gana ubérrima, política, / de querer, de besar al cariño en sus dos rostros, / y me viene de lejos un querer / demostrativo, otro querer amar, de grado o fuerza, / al que me odia, al que rasga su papel, al muchachito, / a la que llora por el que lloraba, al rey del vino, al esclavo del agua, / al que ocultóse en su ira, / al que suda, al que pasa, al que sacude su persona en mi / alma.*). La velocidad de la lectura en el segundo ejemplo, con versos evidentemente más largos, es más lenta que en los anteriores y en este caso la puntuación ocupa un papel importante, pues obliga a las pausas y propicia un ritmo más tranquilo que en el caso anterior.

Melodía

Otra de las propiedades fonéticas se origina por las características melódicas constituidas por la presencia de una sucesión de vocales con un tono especial al interior del texto, por ello, en la constitución del carácter melódico la “rima” y la “asonancia”⁴ ocupan papeles importantes. Este fenómeno también se observa en el “acento” del habla de una persona, ya

⁴ Herrero Prado (1996) define la rima como la semejanza o igualdad en la terminación de las palabras desde la última vocal acentuada en el verso. Hay dos clases de rima: a) la asonante, imperfecta o parcial si las palabras que riman tienen sólo la vocal que lleva el acento prosódico y la última (pelo, miedo, témpano) y b), la rima consonante, perfecta o total si son iguales vocales y consonantes o al menos los sonidos, desde la última vocal acentuada (derive, derribe, arribe, cultive).

que cada lengua viva posee sus propias huellas melódicas; asimismo, existen distintos rasgos de este tipo en grupos de personas de diferente origen social de la misma lengua. Sin embargo, tal manifestación tiene importancia estética si las lenguas vivas forman parte de la materia en la elaboración de la obra literaria; es notable este hecho cuando en la obra se visualiza el acento lingüístico del escritor y llega a constituirse en la belleza melódica de un poema u obra. Notemos la musicalidad en el siguiente fragmento de “Terceto autóctono” de los *Heraldos negros*:

II

Echa una cana al aire el indio triste.
Hacia el altar fulgente va el gentío.
El ojo del crepúsculo desiste
de ver quemado vivo el caserío.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La pastora de lana y llanque viste,
con pliegues de candor en su atavío;
y en su humildad de lana heroica y triste,
copo en su blanco corazón bravío.

En el ejemplo, el carácter melódico se aprecia por la rima alternada de los versos (primero y tercero; segundo y cuarto) y por sus terminaciones no acentuadas y acentuadas (**triste**, **desiste**; **gentío**, **caserío**, respectivamente) en el primer cuarteto. En el siguiente, la rima se produce también alternada (segundo y cuarto; primero y tercero)⁵ y la acentuación de igual modo que en el caso anterior. Además, ambos cuartetos son partícipes del mismo juego de rima; la terminación de las palabras **triste**, **desiste** y **viste** y **triste** en cuatro versos

⁵ Según el autor antes mencionado en la nota anterior (86-87), la rima en cuanto a su distribución se clasifica en: continua, en el caso de que se repita la misma rima en todos los versos de la misma estrofa, gemela o pareada, cuando riman dos versos seguidos, abrazada, cuando riman dos versos de rima gemela precedidos y seguidos por otros dos que riman entre sí y encadenada, cruzada, entrelazada o alternada, que son dos pares de rimas alternadas. Este es el nombre que recibe esta distribución en el caso mencionado.

de los dos cuartetos y la finalización de los otros cuatro con **io** (**gentío**, **caserío**, **atavío** y **bravío**) indican que el tipo de rima es alternada o entrelazada. Por otro lado, en el poema se nota la tonalidad del habla regional del poeta cuando recurre a palabras como **gentío** y **caserío**, que no serían comunes en un contexto urbano. No está por demás mencionar que el lenguaje del poema, compuesto por palabras y modismos propios del lugar como “cana al aire”, “indio triste”, “llanque” , “altar”, “pastora de lana” reflejan el lenguaje propio de la provincia donde vivió el autor del poema, lo que en el contexto general dicta el tono melódico al que aludimos.

Cualidades emocionales

Otra propiedad del lenguaje, cuyos rasgos no son estrictamente fonéticos pero que tienen su base en los sonidos verbales, son las variadas cualidades emocionales o de humor: lo triste, lo melancólico, lo alegre, etcétera. Este tipo de efectos se encuentran condicionados por el sentido proveniente de los sonidos verbales, aunque en algunos casos aparecen al margen de él, tal y como sucede con algunas canciones escuchadas en idiomas desconocidos, en las que se puede percibir melancolía u otro estado emocional, aun sin conocer el sentido de las palabras (Ingarden, 1908: 72 y s.).

También suele ocurrir que un poema leído en una lengua extraña genere tristeza o pena sin saber el significado de los sonidos verbales. En estos casos es posible que influya la manera de leer el poema en voz alta, ya que la materia fónica se modifica o altera; incluso es probable que el estado de ánimo del receptor incida en la percepción de esos estados emocionales. Sin embargo, sería arbitrario pensar que el aspecto fónico del lenguaje es completamente neutral respecto a su sentido y que esas cualidades son únicamente

proyectadas por el lector u oyente; si esto sucediera sería fácil darse cuenta de una concretización errónea, pues en ocasiones se contradice de manera evidente el contenido del texto.

Ya hemos mencionado el grupo de fenómenos fónicos calificados como características secundarias de los sonidos verbales; entre éstos se encuentra la acentuación, ya mencionada cuando nos referimos al ritmo. Es pertinente agregar que la entonación acentuada puede recaer en una oración como totalidad o en una unidad compuesta por un número de palabras separada de otro, lo que genera la producción de un rasgo fonético determinado. Las demarcaciones que separan a un grupo acentuado de uno no acentuado se manifiestan en el lenguaje escrito a través de los signos de puntuación e indican las pausas en diversas longitudes de texto. Por el contrario, en caso de que las palabras aparezcan unidas entre sí, se expresan directamente y sin pausas. Los signos de puntuación reflejan las variadas propiedades del sentido de las oraciones y muestran cómo se articulan los dos lados del lenguaje: el fonético y el semántico.

La polifonía de la obra

De acuerdo con Roman Ingarden (1998: 431 y ss.) cuando la materia fónica está singularmente formada y tiene un valor estético unido a las cualidades de los demás estratos se produce la armonía polifónica. En la polifonía todos los estratos (el de sentido, el fonético, el de los objetos representados y el de los aspectos esquematizados) con sus respectivas características funcionan de manera armónica e interrelacionada. Es así como se puede decir que una obra está dotada de valor artístico y que posee una total "armonía polifónica"; el estrato fonético ocupa un lugar fundamental en la constitución de la

polifonía, de tal manera que, si este estrato no funciona de manera adecuada, los cambios producidos en la obra llegarían a deformar su carácter artístico empobreciendo la polifonía.⁶

Para que el estrato fonético contribuya a la armonía polifónica, sus características secundarias, ritmo, tempo, cualidades emocionales, puntuación, tienen que funcionar adecuadamente en correlación con su expresión significativa, con su estructura y con sus representaciones. Para determinar si una obra posee una armonía polifónica es necesario analizarla con criterios artísticos y la crítica especializada ha jugado un papel de vital importancia a lo largo de la historia de la literatura para valorar su calidad. Por medio del análisis y con ayuda de la crítica se aprecia que la obra del poeta César Vallejo posee una estética digna de calificarla como polifónica. En el aspecto fonético ofrece una gama inagotable de posibilidades para su estudio, propone también, multitud de espacios abiertos a la interpretación, por lo cual el espectro significativo de su poética promete una actividad incesante por parte de los lectores, propiciando un fenómeno estético de gran magnitud. La representación forma parte de la riqueza de su obra, así como el ejercicio de diversas estructuras. Vale la pena reiterar que el receptor siempre ocupará una función medular en la creación de todos los valores estéticos y la obra de César Vallejo proporciona todos los elementos para una plena experiencia estética derivada de su total armonía polifónica.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁶ Ingarden (1998: 435) señala que la armonía polifónica es la característica de la obra que indica que sea una verdadera obra de arte literaria, siempre y cuando alcance una expresión adecuada en una concretización; sólo de este modo se constituye en un objeto estético. El autor agrega que no es la concretización el objeto estético, es la obra de arte plenamente manifestada.

Figuras retóricas

En este apartado incluiremos otro elemento de importancia en las expresiones verbales que tienen que ver con el sonido; sin embargo, en este caso nos referiremos a ellas por su vínculo con el sentido dentro de las oraciones. Encontramos estos elementos en la narrativa, pero también están presentes en la poesía. Se trata de las figuras⁷ retóricas a las que Tzvetan Todorov (1975) se refiere en el capítulo “El análisis del texto literario” de su *Roética*. Las figuras retóricas aluden al grado de *figuralidad* en el discurso y es aquello que describe algo como tal, es decir, la transparencia del lenguaje, por consiguiente, toda relación entre dos o más palabras puede convertirse en figura; esta virtualidad sólo se realiza en el momento en que el receptor percibe la figura por la presencia de determinados esquemas en su mente (de repetición, por ejemplo). Lo contrario de la figura sería la invisibilidad del lenguaje.

De acuerdo con las relaciones entre palabras se identifican varios tipos de figuras, una de ellas, la *repetición* (ya mencionada), se expresa cuando existe identidad entre las palabras.⁸ Cuando las relaciones son de oposición la figura es *antítesis* y en el caso de que exista una relación de cantidad entre las palabras se pone en juego la *figura de gradación* (1975: 38). En la obra de Vallejo se encuentra una diversidad de ejemplos al respecto.

⁷ Las figuras son una particular disposición de palabras que sabemos nombrar y describir; de acuerdo con la relaciones que se establecen entre las palabras se definen los diferentes tipos de figuras.

⁸ Esta figura debe distinguirse de los tropos, que consiste en el empleo de una palabra con un sentido distinto del habitual. Dentro de los tropos se encuentra la metáfora, en caso de que se presenten como idénticos dos términos distintos (sus dientes son perlas, o bien, perlas en lugar de dientes); para interpretar la metáfora se requiere una identificación del hablante, escritor o lector que asocie los términos. La metonimia es un tropo que consiste en designar una cosa con el nombre de otra (tomaron una copa) y la sinécdoque si se emplea una palabra por otra, en caso de que los conceptos de ambas estén relacionadas (“los mortales” en lugar de los hombres). Para una mayor precisión de los conceptos antes señalados, consúltese el *Diccionario de términos filológicos* de Lázaro Carreter citado en la bibliografía.

Veamos la **figura de repetición** en el poema II de *Trilce*, en el que además de la repetición evidente de las palabras hay una relación de identidad por la afinidad con otros términos, todos ellos relacionados con el concepto Tiempo.

II

Tiempo Tiempo

Mediodía estancado entre relentes.
Bomba aburrida del cuartel achica
tjempo tiempo tiempo tiempo.

Era Era.

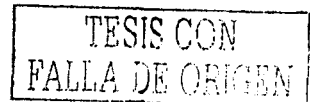
Gallos cancionan escarbando en vano.
Boca del claro día que conjuga
era era era era.

Mañana Mañana.

El reposo caliente aún de ser.
Piensa el presente guárdame para
mañana mañana mañana mañana

Nombre Nombre.

¿Qué se llama cuanto heriza nos?
Se llama Lomismo que padece
nombre nombre nombre nombrE.



En el primer verso del poema VI de *Trilce* aparece la siguiente **figura de antítesis** por la aposición entre el verbo en pasado “vestí” y la palabra “mañana” que aparecen juntas: *El traje que vestí mañana*. Existen varios casos de antítesis, por ejemplo, en el verso final del poema LXIV (*Hoy Mañana Ayer*) y en uno de los versos que se repite a lo largo del poema LXV (*Así, muerta inmortal. Así.*).

La **figura de gradación** constituye un rasgo de estilo en muchos poemas de *Trilce* y se manifiesta por el uso de guarismos;⁹ encontramos ejemplos de esto en los poemas XVII, XX, XXI, XXXII, XLVIII, LXXVI, etcétera, así como la relación numérica expresada en palabras como en los poemas, XXV, XVIII, LIII, entre otros.

Fragmentos del poema XLVIII

Tengo ahora 70 soles peruanos .
Cojo la penúltima moneda, la que sue-
na 69 veces púnicas.
Y he aquí, al finalizar su rol,
qué mase toda y arde llameante,
redonda entre mis tímpanos alucinados.

Ella, siendo 69, dase contra 70;
luego escala 71, rebota en 72.

Además de las figuras retóricas existen dos categorías que identifican los diferentes “registros”¹⁰ en el seno del lenguaje, la primera se manifiesta por la presencia de referencias a un discurso anterior (formas de hablar anteriores o alusiones más o menos explícitas) y la segunda por la ausencia de las mismas. Como ejemplo del primer caso se encuentra la parodia, ridiculización o burla de un discurso precedente. Este rasgo apareció desde los formalistas rusos, quienes aseguraban que la obra de arte se percibía en relación

⁹ El término guarismo se refiere a cualquier expresión de cantidad compuesta por más de dos cifras y proviene del sobrenombre de un famoso matemático persa llamado Mohámed ben Mua, según el *Diccionario de la Real Academia Española*.

¹⁰ Todorov (1975: 36) observa que “La obra literaria está hecha de palabras”, pero como cualquier otro enunciado lingüístico también está constituido de frases que pertenecen a diferentes “registros” del habla. A esta noción de *registro* se aproxima el denominado “estilo” o modalidades de la narración. Existen varias categorías que caracterizan un *registro* o modalidad de la escritura, una de ellas es lo que en el uso cotidiano llamamos la naturaleza “concreta” y “abstracta” del discurso; lo concreto refiere a la designación de algo con alguna particularidad y lo abstracto alude a la designación de una “verdad” fuera de toda referencia espacial o temporal. Otra categoría de “registros” la constituyen las figuras retóricas que describimos en el presente apartado.

con otras obras artísticas y con la ayuda de asociaciones establecidas con ella. No obstante, fue Mijael Bajtin quien formuló una teoría al respecto cuyo fundamento radica en que en cada nuevo estilo se encuentra un elemento o reacción al estilo literario precedente, representado por una antiestilización disimulada que con frecuencia acompaña a la parodia (Todorov, 1975: 40).

La subjetividad

La otra categoría de los “registros del habla” se produce por la “subjetividad” del lenguaje (opuesta a su objetividad). Este aspecto está relacionado con lo que Todorov llama huellas en la enunciación y se dividen en dos grupos, aquellos que tienen que ver con la identidad de los interlocutores (pronombres o terminaciones verbales) y los alusivos a la actitud del locutor (*semas*, aspectos del sentido), por medio de las cuales el proceso de enunciación penetra en la totalidad del enunciado verbal. Cada frase produce la señal respecto a la disposición del locutor. En la frase “La ciudad está sucia” se emite un juicio de valoración y un conocimiento del lugar. Todas las frases entrañan una evaluación, aunque en diferentes grados, que permite llevar a cabo apreciaciones y compararlas con otras (Todorov, 1975: 42 y s.)

Modo

Según Todorov (1975: 46 y ss.) hay varios rasgos que articulan el “aspecto verbal” en la obra literaria. El aspecto verbal se genera a partir de un conjunto de informaciones que sufren una metamorfosis para trasladarse de discurso a ficción. La información ya organizada es lo que Ingarden llama aspectos esquematizados y están conformados por

“cosas” que nunca se agotan por su nombre, pues existen muchas maneras de evocarlas y son moduladas de acuerdo a una diversidad de parámetros (Ingarden, 1998: 312).¹¹

De acuerdo con Ingarden, tal y como lo señalamos en el capítulo I, en toda obra y en particular en los aspectos esquematizados existen manchas de indeterminación o ambigüedades para ser interpretadas de muchas maneras por los lectores, mientras que para Todorov articular el “aspecto verbal” en la obra implica tres tipos de propiedades. Una de ellas es la categoría de *modo* referida al grado de exactitud con el cual el discurso evoca su referente. Grado máximo en el caso de un estilo directo, mínimo en el caso de un relato de hechos no verbales o estilo indirecto, grados intermedios en los demás casos (Todorov, 1975: 46 y ss.).

Podríamos afirmar que la categoría de *modo* aparece en la obra de Vallejo en sus distintos grados, es decir, la indeterminación va aumentando de acuerdo con la evolución de sus manifestaciones poéticas. En los *Heraldos negros* el lenguaje es más codificado, menos indeterminado; en *Trilce* el grado de indeterminación es mayor y más notable la ausencia de referente. En los *Poemas humanos*, en los cuales existen muchos poemas en prosa, la indeterminación aumenta y se presenta de manera diferente. Veamos el análisis en la “Segunda parte” de este trabajo.

Tiempo, visión y voz

La categoría de *tiempo* se produce cuando dos temporalidades se encuentran en relación, la del universo representado y la del discurso que lo representa, en otras palabras, el tiempo

¹¹ Ingarden (1998: 312 y s.) señala que la obra de arte literaria es una formación esquemática y que los aspectos del esquema están coordinados con las objetividades. En otras palabras, la obra (ficción) tiene sus propias características de organización (esquemas) y dentro de ésta se encuentran las representaciones que se enuncian de distintas maneras.

que cuenta el discurso no es paralelo al del tiempo contado de la ficción; la duración puede compararse, ya que el tiempo que dura la acción representada no es el mismo que el tiempo que se necesita para leer el discurso que evoca. La pausa es otro elemento que tiene que ver con el tiempo, por ejemplo, una descripción o aclaración constituye una pausa en el transcurso del relato. La categoría de la *visión* consiste en el punto de vista desde el cual se observa el objeto y la calidad de tal observación (verdadera o falsa, parcial o completa). A estas categorías se agrega una tercera que ya no está situada sobre el mismo plano, pero que se encuentra vinculada a ellas: se trata del proceso de enunciación al que nos referiremos con el término *voz* (Todorov, 1975: 48-58).

Las categorías del aspecto verbal no sólo tienen relación con el discurso, sino que establecen correlación con el sujeto de enunciación (el narrador o voz narrativa). Éste es quien encarna los principios a partir de los cuales se establecen juicios de valor, quien disimula o revela los pensamientos de los personajes, quien escoge entre el discurso directo y el discurso transpuesto, entre el orden cronológico y los cambios en el mismo (1975: 58 y ss.).

Conclusión parcial

En este capítulo nos referimos a la indeterminación fonética, sin embargo, queda claro que ésta no se puede desvincular del sentido. La indeterminación del sonido se aprecia con mayor claridad en la poesía que en la narrativa y, su contraparte, la concretización, se produce con la participación del lector en el momento en que se pronuncia o entona de cierta manera un poema. En las concretizaciones influyen las características de ritmo, tempo, melodía previamente delineadas en los poemas. La indeterminación del sonido se

genera al mismo tiempo que la significativa, pues así como un poema produce determinados sonidos al momento de pronunciarse o leerse también presenta diferentes grados de ambigüedad.

Del mismo modo, podemos afirmar que en la obra narrativa no sólo existe la indeterminación significativa, sino también la fonética, ya que toda prosa posee un ritmo específico, pausas y puntuación, así como sus propias características de *tempo*, es decir, la construcción de sus frases pueden ser largas y pesadas, o bien, ligeras y ágiles entre otros aspectos. Es así como se confirma que el estrato fonético contribuye a la determinación de los valores estéticos de toda obra literaria.

Los aspectos señalados por Todorov con relación a las figuras retóricas, la subjetividad/objetividad, el modo, el tiempo, la visión y la voz forman parte de los rasgos de estilo de toda obra literaria y no se pueden visualizar sino mediante el vínculo entre aspectos fonéticos y semánticos, tal y como lo plantea Roman Ingarden. No obstante, cuando Todorov se refiere a los aspectos señalados no pone énfasis en el aspecto fónico, pues en sus planteamientos aparece de manera implícita como un todo del aspecto verbal vinculado con el significado. Es decir, el autor no hace hincapié en los alcances estéticos del sonido como elemento de importancia fundamental en la poesía, así como no enfatiza en el sujeto de enunciación, ni en la concretización por parte de los receptores como complemento de importancia para la conformación de la obra literaria.

SEGUNDA PARTE (APLICACIÓN)

I. La indeterminación en César Vallejo

Los heraldos negros

El primer libro de César Vallejo, *Los heraldos negros*,¹ comprende 69 poemas escritos entre 1915-1918 (Oviedo, 1988: 5-115).² Éstos tratan temas románticos y modernistas que se traslucen en las siete secciones de la obra: **Los heraldos negros** (poema liminar); **Plafones ágiles**; **Buzos**; **De la tierra**; **Nostalgias imperiales**; **Truenos**; **Canciones del hogar**. **Plafones ágiles** y **De la tierra** se refieren a una situación vivida por el poeta en Lima; **Nostalgias imperiales** aborda, entre otros aspectos, la tristeza y la nostalgia de los indígenas; **Buzos** es alegórico; **Truenos** constituye un grupo de poemas muy variados en cuanto al estilo, en el que predomina el tema del Dios enfermo; **Canciones del hogar**, como indica el título, son poemas dirigidos a la familia. Prevalece en forma interconectada la muerte, la fe religiosa y el sexo (amor profano-familia). Los más significativos son los dos poemas que sirven de prefacio: “Los heraldos negros” (*Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé*) y “Espergesia” (*Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo / grave*). En *Los heraldos negros* Vallejo incide de manera reiterada en efectos de nostalgia, pérdida, ausencia. También está presente el tema amoroso, aunque todavía no se ha transformado en la obsesión sexual de *Trilce*.

Los heraldos negros representa el conjunto de poemas que más converge con la influencia romántica a través de rasgos como el dualismo, por ejemplo, el de

¹ Oviedo (1988: 13) señala que existe una tensión interna no resuelta en el libro, por un lado, la tendencia decorativa y convencional en la que se traslucen sus lecturas modernistas y, por otro, lo que Américo Ferrari llama su acento personal que sugiere ambiguas realidades sin describirlas.

² Para el presente estudio se ha utilizado la edición crítica de Américo Ferrari (1988) citada en la bibliografía.

espíritu/cuerpo que se observa en el poema “La araña”, del cual explica el propio Vallejo, simboliza, con la cabeza (dirección hacia arriba) el ideal, en tanto que el vientre (hacia abajo) indica lo terrenal.

Los *Heraldos negros* tratan historias amorosas frustradas y el fracaso de sustituir la religión por el amor ideal; estos rasgos son heredados del romanticismo y se manifiestan en poemas como “Deshojación sagrada” en el que la luna, símbolo romántico, representa lo femenino; a la vez, se hace patente la fe religiosa expresada en la frase “roja corona de un Jesús que piensa”. La deshojación alude al árbol de la vida que sufre los mismos cambios que la naturaleza, asociada con la mujer y con Cristo (Franco, 1989: 579). Casi todos los poemas del grupo que inicia con “Deshojación sagrada” contienen las dualidades: pasión de Cristo/pasión humana, eternidad/tiempo, inmovilidad/cambio.

Principales indeterminaciones

La indeterminación en *Los heraldos negros* se manifiesta enfáticamente en sus dos modalidades de manera interrelacionada, la fonética y la del sentido. En el primer caso, los versos medidos, el uso de la acentuación, la rima, el ritmo marcado por la puntuación, la intensidad indicada por el uso de mayúsculas y signos de admiración conducen al lector a concretizar de manera predeterminada. Estas son las señales indicadas claramente por los textos, aun cuando cada concretización se realice con la entonación que los lectores le impriman a cada poema. Como se mencionó con antelación, los sonidos se encuentran estrechamente unidos al significado y las concretizaciones, tanto del sonido como semánticas, exigen una inevitable participación de los lectores, ya que en todos los casos

subyacen juegos de palabras dispuestas para interpretarse de maneras diferentes, tal y como lo podemos observar a través de las opiniones de los críticos.

Según Hans Magnus Enzensberger (en Escalante, 1975: 20) en el momento que aparece *Los heraldos negros* representa “la materia y el corazón” de la tierra natal de Vallejo; no obstante, Perú no se vio reflejado en los poemas, ya que los rasgos más cercanos de la tierra madre del poeta proyectaron una imagen irreconocible del lugar: el pesimismo indígena sin límites completamente “aliterario”, la obsesión por la vida que alienta en los objetos muertos, etcétera; Vallejo habla el lenguaje de la superstición, de los espejos rotos, de la sal sobre la mesa entre otros aspectos. Por su parte, Gonzalo Celorio (en Escalante, 1975: 44) señala que en *Los heraldos negros* se guarda una temática hasta cierto punto local, patente en el conjunto de poemas **Nostalgias imperiales**.

En cambio, para Ricardo H. Herrera (1975: 47) *Los heraldos negros* constata la ruptura de la comunidad con Dios. Los “golpes sangrientos” sellan la expulsión del paraíso. No es el dolor ni la muerte lo que da inicio al poema, sino “la pérdida de la fe en el amor...”. Los golpes son, entonces, *las caídas hondas de los Cristos del alma, / de alguna fe adorable que el Destino blasfema*. Para este investigador la ruptura de la comunidad con Dios coincide con la aparición de la conciencia y la distinción del yo.

Como se puede observar, una característica sobresaliente de los poemas de *Los heraldos negros* es la ambigüedad, quizá a causa de la necesidad de utilizar un lenguaje suave y poco directo exigido por el entorno provinciano en el que habitó el poeta, el ambiente católico, el respeto al padre y a la madre, así como la moralidad. Quizá esto induce a Vallejo a la utilización de un lenguaje traspuesto en el que el hablante asume la

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

voz romántica o modernista. Para ilustrar este asunto elegimos algunos versos en los cuales se observa tanto la indeterminación fonética y la significativa.

En el poema liminar titulado “Los heraldos negros” la indeterminación se observa en la frase final de tres de sus versos “Yo no sé !”, siempre precedidos de tres puntos suspensivos, cuya función es pronunciar de manera alargada la frase anterior y culminar el verso con mayor fuerza (*Hay golpes en la vida, tan fuertes... Yo no sé! / Golpes como el odio de Dios; como si ante ellos, / la resaca de todo lo sufrido / se empozara en el alma... Yo no sé !*). En cuanto a la indeterminación significativa, la frase “Yo no sé !” por sí misma denota ambigüedad y da la pauta para que todo el poema propicie en los lectores distintos efectos. Entre ellos, la presencia de un inmenso dolor inexplicable (“*Yo no sé!*”) generado por los “golpes” que se incrustan en el alma, tan fuertes que abren “zanjas oscuras en el rostro más fiero”; los golpes son también “los potros de bárbaros atilas”, “las caídas hondas”, etcétera.

De esta lectura se deduce que el dolor inmenso está relacionado con la muerte, a la que alude el título y a la que se refiere en el verso: *o los heraldos negros que nos manda la muerte*; los golpes desde mi punto de vista pueden referirse a la muerte intempestiva, repentina de alguien a quien se ama y ante lo cual no se puede hacer nada; los golpes tienen un impacto profundo y fuerte, son irremediables como “del odio de Dios”, como la muerte. Celorio señala sobre el mismo poema, “... lo que profundamente queda en nosotros es un tono de disgusto que enuncia a la explosión inminente y que se manifiesta desde el primer poema, “Los heraldos negros”, “...es un tono de queja, un tono de garganta herida, un tono cuya dulzura original, casi cantadita, se va amargando por el fastidio, por el hartazgo, por la desconfianza” (Celorio en Escalante, 1988: 44).

H. Herrera escribe sobre el poema “ ... lo mejor del poema es la ambigüedad con que el poeta logra condensar en un solo trazo la inocencia y la culpabilidad de la criatura castigada (...): es inocente ante lo desmesurado del castigo, pero culpable en cuanto cómplice de una sociedad condenable. En efecto, la imposibilidad de recibir coincide con la incapacidad de dar, los golpes no son sólo “*las caídas hondas de los Cristos del alma*, sino también *las crepitaciones / de algún pan que en la puerta del horno se nos quema*” (H. Herrera, 1988: 47 y s.).

A pesar de que en *Los heraldos negros* se observa el sello del modernismo,³ cuyo uso del lenguaje literario está condicionado por una visión estética propia de este movimiento acerca de la realidad, encontramos en este grupo una gran presencia de términos o giros coloquiales, tal y como se aprecia en los siguientes casos, “Echa una cana al aire el indio triste” (Terceto autóctono), “No te hagas la que está durmiendo” (Lluvia), “Oye hermano, no tardes / en salir. ¿Bueno? Puede inquietarse mamá.” (A mi hermano Miguel). Estos versos a los que se pueden sumar muchos más denotan un estilo de conversación, en los que existe una combinación de dos o más palabras y aparecen como

³ Según Max Henríquez Ureña en el modernismo encontramos el eco de todas las tendencias literarias que predominaron en Francia a lo largo del siglo XIX, tales como el parnasismo, el simbolismo, el realismo, el naturalismo, el impresionismo y el romanticismo cuyos excesos combatía. El modernismo se oponía a la vulgaridad de la forma, a la repetición de lugares comunes e imágenes trilladas ya establecidas como clisés. Con este movimiento la prosa ganó en agilidad y riqueza rítmica; se utilizaron otras formas en la métrica, nuevas combinaciones de palabras y de rima. Aumentó el número de versos, tanto simples como compuestos, surgieron nuevos metros de diez, once, doce, quince o más sílabas y nuevas combinaciones, entre ellas, la estrofa y sonetos de medidas muy diversas, como los de doce, catorce y diecisiete sílabas. Los metros ya conocidos alcanzaron mucha flexibilidad y armonía gracias a una más exacta distribución de los acentos rítmicos, por ejemplo, el eneasílabo fue considerado por algunos retóricos como un metro sin melodía ni gracia. La sinestesia fue un recurso favorito de algunos modernistas, entendida ésta como la asociación espontánea entre sensaciones de naturaleza distinta. Una tendencia que encontramos en los modernistas es la mística, interpretada en el sentido de misterio o razón oculta, como un estado de duda que no excluía el retorno a la naturaleza como fuente de toda estética. En el movimiento modernista cabían todas las tendencias con tal de que la expresión fuese depurada, es decir, con tal de que el lenguaje estuviera trabajado con arte (Henríquez Ureña: 1978, 11-34).

expresiones del habla del lugar. Indudablemente, las connotaciones de esos versos se captarán de acuerdo con el contexto cultural, incluso por habitantes de provincias de habla hispana con similares características culturales, pues los expresiones significativas conforman signos del lenguaje que se comprenden mediante analogías con la realidad del lector. En otros casos, por ejemplo, en el primer verso de “Idilio muerto” (*Que estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita / de junco y capulí*), en las palabras, “ haciendo esta hora” se omite la preposición “a” y se produce un giro coloquial, cuya construcción no impide la connotación de nostalgia por la amada dentro del contexto del poema.

Dentro del grupo **Plafones ágiles** los poemas, “Deshojación sagrada”, “Comunión”, “Nervazón de angustia”, “Bordas de hielo”, “Ascuas”, “Medialuz”, “Sauce”, “Ausente”, “Avestruz”, “Bajo los Álamos”, etcétera se observan algunos rasgos comunes predominantes. En casi todos ellos está presente el dolor manifestado de distintas maneras. En el caso de “Deshojación sagrada” el dolor se traslada a la derrota (*Luna! Alocado corazón celeste / ¿por qué bogas así, dentro la copa / llena de vino azul, hacia el oeste, / cual derrotada y dolorida popa?*). En este poema la luna es el corazón gitano del poeta que vaga *en el azul llorando versos... !* En otros, por ejemplo en “Comunión”, el dolor se refleja en el tono de nostalgia por el amor perdido, refiriéndose a su amada y en “Nervazón de angustia” el dolor aparece con una fuerza desmesurada, el enamorado desea con vehemencia dejar de sufrir (*Desclava, amada eterna mi largo afán y los dos clavos de mis alas y el clavo de mi amor!*). En este caso el amor y el dolor se asocian con la amada que al parecer ocupa el lugar de la madre (*Desclávame mis clavos ¡oh nueva madre mía! / ¡Sinfonía de olivos, escancia tu llorar!*) a quien el sujeto de enunciación, mediante

expresiones metafóricas suplica arrancarle el dolor producido por los clavos. En varios versos del poema se repiten variantes del verbo desclavar aludiendo al dolor.

Asimismo, en “Bordas de hielo” el dolor adopta otro matiz, una dulce nostalgia del adiós asociado con la mujer y un deseo de venganza expresado por la separación, la partida (*Vengo a verte pasar; hasta que un día, / embriagada de tiempo y de crueldad, / vaporcito encantado siempre lejos, / la estrella de la tarde partirá!*); ocurre lo mismo en los versos siguientes (*Las jarcias; vientos que traicionan; vientos / de mujer que pasó! / Tus fríos capitanes darán orden; y quien habrá partido seré yo...!*). En casi todos los poemas se trasluce la sensación dolorida del poeta, aun cuando la recepción se experimente bajo diferentes efectos, en los que influyen factores tales como las vivencias, la sensibilidad, la experiencia, el conocimiento de la poesía y la vida del escritor, etcétera.

Otro rasgo muy reiterativo en este conjunto de poemas es la presencia de Dios o las referencias religiosas, el Dios como Jesús, la cruz con acepciones diferentes. En “Ascuas” cuyo significado en el contexto general es asociado con algo mítico (*Tilia tendrá la cruz / que en la hora final será la luz!*) o en “Avestruz” (*No acabes el maná de mujer que ha bajado; / yo quiero que de él nazca mañana alguna cruz, / mañana que no tenga yo a quien volver los ojos, / cuando abra su gran O de burla el ataúd.*) donde se expresa la necesidad de tener algo a lo cual asirse, a la cruz, cuya implicación traslada a la divinidad para protegerse de la muerte.

En varios poemas aparecen palabras con connotaciones religiosas, tales como Belén, Domingo de Ramos, hostias, vino, viernes santo, jueves santo, etcétera. Se puede decir que casi toda la poesía de *Los heraldos negros* está impregnada de una religiosidad, casi siempre asociada a la presencia femenina, ya sea como la amada, la madre o

simplemente la mujer. Hay varios poemas que presentan esta característica, por ejemplo, en el “El poeta a su amada” (*Amada, en esta noche tú te has crucificado / sobre los dos maderos curvados de mi beso; / y tu pena me ha dicho que Jesús ha llorado, / y que hay un viernesanto mas dulce que ese beso*) se relaciona la entrega amorosa con la crucifixión; el dolor y la culpa sufridos por el acto se trasladan al llanto de Jesús que desde el más allá se apiada del sufrimiento. Más adelante, se alude a la esperanza de acabar con el dolor mediante la muerte, “viernesanto”, (aniversario de la muerte de Jesucristo). Esta interpretación se comprende mejor en el contexto del poema que finaliza con los versos siguientes: *Y ya no habrá reproches en tus ojos benditos; / ni volveré a ofenderte. Y en una sepultura / los dos nos dormiremos, como dos hermanitos.*

En *Los heraldos negros* se encuentra infinidad de referencias a la muerte, incluso el nombre del libro traslada a esa connotación, por lo cual se constituye en un referente del contenido de varios poemas. En el poema liminar de ese nombre, el concepto está estrechamente relacionado con los golpes más fuertes en la vida y en “Ascuas” (*sangrará cada fruta melodiosa, / como un sol funeral, lúgubres vinos. / Tilia tendrá la cruz / que en la hora final será de luz*) todo el poema posee un tono lúgubre al igual que en “Ausente” (*Ausente! La mañana en que a la playa / del mar de sombra y del callado imperio, / como un pájaro lúgubre me vaya, / será el blanco panteón tu cautiverio*). En “Romería” la muerte es asociada con el amor desaparecido (*Pasamos juntos. Las muertas / almas, las que, cual nosotros, / cruzaron por el amor, / con enfermos pasos ópalos, salen en sus lutos rígidos*) y en otras ocasiones, los elementos, mujer, dolor, religiosidad y muerte aparecen interconectados como es el caso de “Impía” (*Señor! Estabas tras los cristales / humano y triste de atardecer; / y cual lloraba tus funerales / esa mujer // Sus ojos eran el jueves*

santo, / dos negros granos de amarga luz! / Con duras gotas de sangre y llanto / clavó tu cruz!), en el cual se visualizan estos elementos dentro de un tono fúnebre y sombrío.

En el poema titulado “Nostalgias imperiales” del grupo con el mismo nombre los elementos semánticos sobresalientes aluden a un ambiente provinciano mediante alusiones a los lugares (*En los paisajes de Mansiche labra*), al paisaje (*Más allá, de los ranchos surge al viento / el humo oliendo a sueño y a establo*), a la descripción de pueblos (*El campanario dobla... No hay quien abra la capilla*), a las costumbres (*La anciana pensativa, cual relieve / de un bloque pre incaico, hila que hila; / en sus dedos de Mama el huso leve / la lana gris de su vejez trasquila*), a los indígenas incas (*Hay ficus que meditan, melenudos / trovadores incaicos en derrota, / la rancia pena de esta cruz idiota.*). En el mismo poema aparecen términos como poyo, potos, chicha, Mama, aparentemente de uso local, aun cuando algunos de éstos se encuentran en el diccionario de la lengua española, lo que revela un manejo universal del idioma. Respecto a la palabra *Mama* se dice que posiblemente Vallejo alude al término local *Pachamama*, madre-tierra incaica o a *mamacona*, señora de consideración al servicio del inca.

En “Terceto autóctono”, del grupo de **Nostalgia imperiales**, el nombre (Terceto...) no se apega del todo a la estructura de su contenido, ya que el poema está formado por dos cuartetos al inicio, dos tercetos ubicados en el centro y dos cuartetos al final. Estas características alejan al poema de las convenciones ya establecidas de lo que debe ser un terceto en términos estrictos.⁴ En el poema subyace un ambiente campesino (*El puño*

⁴ Según Herreró Prado (1996: 104-112) un terceto consta de tres versos, generalmente endecasílabos y casi siempre aparecen en series. El primero y el tercero riman en consonante, así como el segundo con el primero del siguiente terceto, hasta terminar con un cuarteto. El esquema es: ABA/ BCB/ CDC/ DED/ EFEF. El cuarteto es una estrofa de cuatro versos de arte mayor, casi siempre endecasílabos. Admite varias combinaciones en su estructura como la rima de pares e impares entre sí. El esquema es: ABAB.

labrador se aterciopela, / y en cruz en cada labio se aperfila. / Es fiesta! El ritmo del arado vuela; / y es un chanfre de bronce cada esquila), el lenguaje nombra las costumbres y el modo de vida de los indígenas a través de una mezcla de lenguaje poético y coloquial (*Echa una cana al aire el indio triste. / Hacia el altar fulgente va el gentío*). Asimismo, utiliza una gama de términos poco comunes que denotan una riqueza inmensa en el conocimiento del idioma español (*Las pallas, aquenando hondos suspiros*) mezclados con palabras vernaculares, por ejemplo, yaraví, chicha, huaino, etcétera de varios poemas de este grupo. Estos elementos constituyen los indicios que guían la interpretación y son rasgos predominantes en varios de los poemas de **Nostalgias imperiales**, así como el dolor, la nostalgia, la religiosidad entre otros.

Otro aspecto predominante en *Los heraldos negros* es la recreación de temas del hogar y de la familia, sobre todo en la sección **Canciones de hogar**. En “Encaje de fiebre” se alude al decorado de la casa (*Por los cuadros de santos en el muro colgados*), a los muebles (*Una mosca llorona en los muebles cansados*); son comunes también las alusiones al padre y a la madre (*En un sillón antiguo sentado está mi padre. / Como una Dolorosa, entra y sale mi madre*). Estas referencias se repiten en otros poemas del mismo grupo, por ejemplo, en “Los pasos lejanos” (*Mi padre duerme. Su semblante augusto / figura un apacible corazón*) se nombra al padre, a los hijos, a la madre junto con otros aspectos, tales como la soledad, el amor filial y un ambiente de apacible melancolía y tranquilidad (*Y mi madre pasea allá en los huertos, / saboreando un sabor ya sin sabor. / Está ahora tan suave, / tan ala, tan salida, tan amor*). Estas características también están en “A mi hermano Miguel” y “Enereida”, así como un lenguaje coloquial (*Aún será año nuevo. Habrá empanadas*;) muy utilizado en este conjunto de poemas.

Los heraldos negros posee un grado de indeterminación fonética menor que los de *Trilce* y los *Poemas de París*, debido a que la regularidad de sus versos se adecúa a las características de la métrica tradicional. Las estrofas constituidas por dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho y hasta diez versos a la manera de los modernistas dan lugar a una acentuación con pautas previamente establecidas. Los silencios y pausas en los poemas indicados por la puntuación señalan el ritmo y el tono en que deben ser leídos o concretizados fonéticamente, sin que esto elimine las tonalidades de voz, acento y emoción en cada lectura, de acuerdo con parámetros personales y circunstanciales.

En cuanto a la indeterminación significativa, *Los heraldos negros* se caracteriza en gran medida por un grado de hermetismo que aumentará en su escritura posterior. Estos poemas y los de *Trilce* fueron escritos en su pueblo natal, los últimos, *Poemas de París*, en Europa, quizá la mayor parte en París. Una de las características más sobresalientes de la poesía vallejiana es la ambigüedad, por eso la lectura de *Los heraldos negros* se puede realizar desde ángulos diferentes: mediante referencias biográficas del escritor y bajo la consideración de que el poeta fue un personaje conmovedor quien a través de poemas, a veces desgarradores, infunde efectos de dolor, tristeza o melancolía.

La indeterminación fonética en “Idilio muerto”

“Idilio muerto” es un poema representativo de *Los heraldos negros*, ya que muchos de sus rasgos se manifiestan a lo largo de toda la obra, sobre todo, en relación con las formas tradicionales de verso, la herencia romántica y modernista, los temas obsesivos del poeta, etcétera. La estructura de “Idilio muerto” es la de un soneto cuyas estrofas (dos de cuatro versos y dos de tres) son de distribución regular y de paralelismo distributivo (la primera y

segunda son paralelas entre sí, así como la tercera y la cuarta).⁵ Aunque el soneto se forma por endecasílabos también puede estructurarse con otros metros; este es el caso de “Idilio muerto” en el que hay versos de siete, trece y catorce sílabas.

La prosodia del poema mantiene una relación estrecha con la gramática. Las pausas como la acentuación dan un ritmo fluido, es decir, el *tempo* del poema es ligero; la rima aguda, determinada por la finalización de las tres primeras estrofas en palabras agudas acentúa la emotividad del recuerdo y genera un sonido cuya dulzura es perceptible, pues los versos alternados de sílabas graves y agudas en las dos primeras estrofas ayudan a este efecto fonético (Rita, capulí, dormita, mí en la primera estrofa; contrita, venir, quita, vivir en la segunda), así como las terminaciones agudas de la tercera (sus, andar, lugar) y la alternancia de graves y aguda en la cuarta (celaje, Jesús!, salvaje). La prosodia gramatical (marcada en la puntuación) es el armazón del poema y la prosodia rítmica divide cada estrofa en dos frases. Prevalece la línea melódica modernista, aunque la actualidad del coloquio va más allá de esta corriente manejada lúdicamente por la métrica.

Las tres primeras estrofas empiezan con preguntas, pero la voz elimina los signos de interrogación. Si observamos nuevamente el funcionamiento de la prosodia poética vemos que en las tres primeras estrofas la entonación de las preguntas tiene un papel predominante. El ritmo tonal está en función de las variaciones de la interrogante: “Capulí / dentro de mí; por venir / de vivir; su andar / del lugar” llevan una tensión ascendente que sólo declina en la estrofa de la respuesta cuatro. El verso final es independiente con relación al contenido del poema en el que dramatiza: “Y llorará en las tejas un pájaro salvaje.”; se

⁵ Herrero Prado (1996: 121) señala que el soneto es un poema formado por catorce versos endecasílabos con rima consonante. Los versos se distribuyen en dos cuartetos y dos tercetos. También es posible utilizar otros metros (como en “Idilio muerto”). El soneto es una composición difícil que requiere de unidad temática con desarrollo progresivo; contiene pensamientos breves y completos.

produce un silencio (punto final). La acción oral se enuncia con la ayuda de los tiempos conjugados, pues las preguntas plantean la perspectiva verbal del futuro aunque se trata del tiempo presente. El acto de habla está en presente “esta hora”, etcétera.

Dentro del poema se hallan los rasgos fonéticos de los sonidos verbales planteados por Ingarden: el ritmo determinado por las secuencias de los sonidos acentuados descritos; la armonía melódica y *el tempo* visualizados por la agilidad interior del poema cuando se lee. Se aprecia también la utilización de la métrica tradicional en la construcción del poema. Todo esto está unido al significado que refiere a la confrontación de dos alfabetos del mundo, el código rural y el urbano correlacionados con la naturaleza y la cultura. Lo rural se da en el contexto sustentador del hogar y la noción de naturaleza; lo urbano con la alusión al *cognac*. En otros poemas de *Los heraldos negros* está muy presente esta dicotomía, así como muchas de las características señaladas en el poema.

“I ILIO MUERTO”

Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce Rita
de junco y capulí;
ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita
la sangre, como flojo cognac, dentro de mí.

Donde estarán sus manos que en actitud contrita
planchaban en las tardes blancuras por venir;
ahora, en esta lluvia que me quita
las ganas de vivir.

Qué será de su falda de franela; de sus
afanes; de su andar;
de su sabor a cañas de mayo del lugar.

Ha de estarse a la puerta mirando algún celaje,
y al fin dirá temblando: “Qué frío hay... Jesús !”
Y llorará en las tejas un pájaro salvaje.

En el poema analizado y en muchos otros de *Los heraldos negros* existe un grado de indeterminación fonética regulada por los rasgos antes descritos (los versos medidos de acuerdo con la métrica, la rima, la puntuación, la intensidad, etcétera). Éstos constituyen inevitablemente parámetros más o menos precisos para inducir a los lectores a pronunciar (concretización) con un tipo de ritmo y tono delineados en los poemas previamente; lo que reduce en cierta medida el grado de indeterminación fonética al momento de la lectura, en comparación con la significativa que mantiene una unidad temática propia del soneto y se rige por los referentes ya mencionados. El poema produce efectos de dulzura, afecto, nostalgia hacia la enamorada, en medio de alusiones a la naturaleza y al ambiente provinciano.

Trilce

Los poemas de *Trilce* se identifican con números romanos del I al LXXVII (Vallejo, 1988: 123-216); su organización al interior del libro no obedece a un orden cronológico de acuerdo con la fecha en que se escribieron, ni están agrupados por temas como en el caso de *Los heraldos negros*. En *Trilce* el lenguaje es más importante que los temas, es decir es el núcleo de los poemas; en este caso, el medio de expresión está por encima de los asuntos tratados que subyacen en el texto y el lenguaje no constituye un vehículo de comunicación. Los poemas denotan una crisis del pensamiento del poeta y ponen en cuestión no sólo el sentido, sino la concatenación de las palabras, la sintaxis, la coherencia y, sobre todo, la posibilidad de enunciación. Esta situación límite del lenguaje señala particularidades muy propias, tanto fonéticas como semánticas de los sonidos verbales, mediante los cuales,

como señala Jean Franco (en Ferrari, 1988: 575), el hablante poético trata de dar coherencia a un universo que no corresponde al sujeto, pues según el autor, el lenguaje no se capta como una reflexión de un yo consciente.

Franco agrega que no se deben considerar las desviaciones de las normas lingüísticas como “experimentos” del movimiento vanguardista⁶ porque en realidad se trata de las dificultades del pensamiento moderno. Además, mientras que una fracción de la vanguardia tenía como objetivo superar las barreras entre la alta cultura y la cultura popular Vallejo alterna las construcciones complicadas con aspectos cotidianos y lenguaje coloquial, cuya finalidad parece consistir en puntualizar una falta de sentido de la realidad y no una intención de comunicar.

Trilce refleja que su autor fue un poeta sumamente cerebral; lo demuestra mediante la construcción de expresiones abstractas basadas en oposiciones, tales como alma/cuerpo, razón/sentimiento, interior/exterior a través de un estilo difícil y de temas que aluden a un espíritu de orfandad, a su tierra natal, a su paisaje andino, a su hogar, a la nostalgia de los amores muertos. La Otilia limeña, personaje central de estas evocaciones sentimentales y eróticas, así como el tema de la mujer, alcanzan en *Trilce* su punto culminante. Es también muy significativa la supresión de títulos o ausencia del sujeto en el sentido de que no hay una referencia específica a un asunto o materia. Otra experiencia determinante en los años de *Trilce* es la estancia en la cárcel de César Vallejo acusado de instigador intelectual en los

⁶ Según Roberto Fernández Retamar (1988: 320 y s.), el vanguardismo, mejor designado como “generación vanguardista”, apenas sobrepasa los años treinta del siglo XX, aunque alcanza madurez después de esos años. El vanguardismo, señala, tiene semejanza con el modernismo pero es más estrecho en sus alcances, ya que fue un hecho fundamentalmente poético. En el vanguardismo participaron Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, el peruano Alberto Hidalgo, Pablo Neruda entre otros. Todos estos poetas se sintieron vanguardistas, aun cuando ellos mismos no supieron explicar en qué consistía serlo, fuera de señalar algunos desmantelamientos del verso y un empobrecedor fanatismo metafórico.

disturbios políticos. A este período pertenecen más de doce poemas que corresponden a los años de 1918-1922.

Evodio Escalante (en Escalante, 1988: 72) califica la poética de *Trilce* como gesticular: “Su escritura es gestual, no porque quiera subrayar con el ademán lo que ya está explícito en el nombre, sino al revés, porque quiere decir con el ademán todo aquello que el nombre apenas alcanza a balbucir. El gesto es la manera en que Vallejo interioriza, esto es, traslada al interior de sus enunciados, aquello que las palabras por sí solas, no logran expresar”. Rafael Gutiérrez Girardot (en Ferrari, 1989: 528) también señala que, desde *Trilce*, la poesía de Vallejo es gesticular, lo que significa que es “...una poesía que circularmente se encuentra en los lindes del silencio porque el ademán y el gesto son expresiones silenciosas”, es decir, hay una unidad íntima entre cuerpo (mediante gestos) y enunciación (lenguaje poético) difícil de captar por la gramática tradicional o la lingüística moderna. Las dislocaciones del lenguaje, de la ortografía, de la sintaxis, del vocabulario si bien expresan el desorden del mundo no lo hacen de manera inmediata, sino dentro de un contexto general, en un nivel de complejidades teológicas, filosóficas, históricas, sociológicas entre otras.

Las razones antes expresadas indican que a este grupo de poemas no se le puede aplicar los mecanismos habituales de interpretación; por ello, la lectura que llevaremos a cabo de *Trilce* úniamente consistirá en un acercamiento a los textos, no para entenderlos minuciosamente, sino para percibir la inmensa riqueza significativa que sugieren y comprender que cada lector tiene ante sí una actividad que lo llevará por diferentes caminos.

TESES CON
FALLA DE ORIGEN

Principales indeterminaciones

En *Trilce* la indeterminación adopta giros de magnitud considerable, tanto en el aspecto fonético como en el significativo y el libro denota un rompimiento con la escritura de *Los heraldos negros*. En casi la mayoría de los poemas desaparece la rima, los versos medidos y su acentuación rítmica, es decir, la escritura es menos convencional; el lenguaje es a menudo coloquial, los signos de puntuación son utilizados fuera de las normas establecidas y prevalece el uso de las mayúsculas sin aparente razón ortográfica entre otros aspectos. En estos poemas sin título, únicamente numerados, los cambios son notables y, a pesar de ello, persisten algunos rasgos de la escritura anterior, por ejemplo, el verso, la división de los poemas en estrofas de dos a diez versos, el uso de signos de admiración e interrogación sin cerrar que aparecen con mayor frecuencia. Estas características indican que la indeterminación fonética es mayor, pues los lectores tienen indicaciones poco precisas respecto a cómo leer o concretizar estos poemas.

En el aspecto significativo el hermetismo aumenta notablemente, todo es ambigüedad y, por lo tanto, los referentes son aún más amplios, ya que se pulverizan y caricaturizan aspectos mentales y verbales del modernismo como escuela y se sientan las bases de un lenguaje poético nuevo que refleja las experiencias vividas del poeta, tales como la ausencia de la madre muerta, el rompimiento con Otilia Villanueva y con otra relaciones amorosas, la experiencia en la cárcel. Estos hechos dolorosos, según Américo Ferrari (en Ferrari, 1989: 163), coinciden con la evolución de la escritura poética entre 1918 y 1922 y juegan un papel determinante para el significado y la proyección de *Trilce*.

Asimismo, la lengua en cuanto sistema de signos que permite la comunicación reduce su efecto y en lugar de lograrse una correspondencia con los lectores, sobresale la

expresión de experiencias vividas, sin ser totalmente comunicadas. No obstante, es notable no sólo una continuidad temática derivada de *Los heraldos negros*, sino una serie de tendencias estilísticas que se desarrollará de manera enfática en esta segunda publicación. Estos rasgos se aprecian en la propensión a los diminutivos, en el cambio de funciones entre sustantivo y adjetivo, en oposiciones conceptuales, en algunas anomalías sintácticas, en el empleo reiterado de locuciones y giros coloquiales.

Observemos que en el poema XXIV la locución⁷ del poema “Yeso” de *Los heraldos negros* (*aquí se está llorando a mil pupilas*), en *Trilce* se transforma en otra con el mismo significado (*transcurren dos marías llorando, llorando a mares*) y en el XXVI se incluye la locución como metáfora (*El verano echa nudo a tres años / que, encintados de cárdenas cintas, / a todo sollozo, / aurigan orinientos índices / de moribundas alejandrías, / de cuzcos moribundos*) dentro de este poema bastante hermético. En el contexto general, la probable lectura de este poema evoca el momento de la destrucción de la civilización inca (*Nudo alvino deshecho, una pierna por allí / más allá todavía la otra, / desgajadas, / péndulas. / Deshecho nudo de lácteas glándulas / de la sinamayera, / bueno para alpacas brillantes, / para abrigo de pluma inservible / ¡más piernas los brazos que brazos!*). En este caso, el simbolismo convencional ha desaparecido frente a una actitud experimentadora; la locución “a todo sollozo” se convierte en una hipérbole de velocidad como metáfora de tiempo.

La incorporación de las locuciones es un rasgo comunicativo que aparece con frecuencia en *Trilce* dentro del hermetismo que en ocasiones se traduce en frases absurdas y

⁷ Lázaro Carreter (1962) define las locuciones como la combinación de dos a más términos que funcionan como oraciones de utilización común en un determinado ámbito lingüístico. Como ejemplos utiliza las expresiones: una mujer de *rompe y rasga, poner de vuelta y media*, cuyo significado es insultar.

que rompe con los viejos esquemas. La inclusión de fórmulas de la lengua hablada cumple la función de enlace entre la expresión personal e impenetrable y el lenguaje cotidiano y común. Ejemplos de locuciones en las cuales se sustituye un sustantivo por otro más emotivo son: *criadero de nervios* por *criadero de chinches*; *mayoría de hombre* por *mayoría de edad*. En *Trilce* encontramos muchos ejemplos del uso corriente de la lengua, en contraposición con otros que a la vista parecen indescifrables. Por ejemplo, en el poema XXXIV hay frases del habla común (*Ya no habrá quien me aguarde, / dispuesto mi lugar, bueno lo malo.*) al igual que en el XXXVIII (*en bruto por Boca venidera / sin dientes. No desdentada*), en el XXXIX (*Y tomamos el café ya tarde, / con deficiente azúcar que ha faltado, y pan sin mantequilla. Qué se va hacer.*) y en el XLIV (*y si así diéramos las narices en el absurdo*), cuya disposición de las frases no permite una interpretación muy clara de lo que exponen los poemas.

En algunos poemas de *Trilce* tales como, el III, XXIII, LI, LVI y VXV el lenguaje emotivo es similar al de *Los heraldos negros* y se atribuye a sus afectos familiares; en cambio, en muchos otros subyace una particular visión de la realidad confusa e incoherente con un mínimo de comunicabilidad a fuerza de incluir giros y locuciones para lograr un punto de encuentro entre texto y lector. Las expresiones coloquiales, los arcaísmos, los tecnicismos y las onomatopeyas son los medios para establecer la comunicación con el exterior. Esto ocurre en casos como el poema XXXII, que analizaremos en el apartado siguiente, en el cual el lenguaje se manifiesta con sonidos poco legibles y las locuciones constituyen la única posibilidad de establecer el contacto con el receptor (*Quién como los hielos. Pero no. / Quién como lo que va ni más ni menos. / Quién como el justo medio. // 1000 calorías*). Veamos otros ejemplos del hermetismo de la poética vallejana en los

cuales aparecen las locuciones señaladas como elementos que crean el enlace con el exterior.

Poema XII (fragmentos)

Escapo de una finta, pelusa a pelusa.
Un proyectil que no sé dónde irá a caer.
Incertidumbre. Tramonto. Cervical coyuntura.

Chasquido de moscón que muere
a mitad de su vuelo y cae a tierra.
¿Qué dice ahora Newton?
Pero, naturalmente, vosotros sois hijos.

Poema XIII (fragmentos)

Pienso en tu sexo, surco más prolífico
y armonioso que el vientre de la Sombra,
aunque la Muerte concibe y pare
de Dios mismo.
Oh Conciencia,
pienso, sí, en el bruto libre
que goza donde quiere, donde puede.

Oh, escándalo de miel de los crepúsculos.
Oh estruendo mudo.

¡odumodneurtse!

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En los fragmentos del poema XII el sujeto yo, implícito en “Escapo”, narra en primera persona la huida de un tiroteo (*Escapo de una finta, pelusa a pelusa*). La palabra “finta” en el lenguaje común es una señal corporal para engañar o despistar a alguien, en este caso el sujeto escapa de una trampa puesta por los agresores. A través de los versos siguientes se entiende que se trata de escapar de las balas. La locución “pelusa a pelusa” connota, desde mi punto de vista, poco a poco o que apenas si logra huir. La “Incertidumbre” forma parte del acontecimiento, ya que el sujeto desconoce “dónde irá a

caer" la bala. La expresión "Tramonto" refiere de nuevo a la huida, pues significa pasar al otro lado del monte. En el trance muere un "moscón" *a mitad del vuelo y cae a tierra* y en el siguiente verso el poema adopta otro giro por medio de la alusión a Newton y se cuestiona la ley de la gravedad: *¿Qué dice ahora Newton?*, ya que el "moscón" no pesa, muere y cae a mitad del vuelo.

Los fragmentos del poema XIII ponen en evidencia el erotismo desde los dos primeros versos. En este caso el sujeto yo, implícito en "Pienso", conduce a las reflexiones noctámbulas del sexo del objeto implícito en "tu" evidentemente femenino. Se deduce que es de noche por la palabra "Sombra". Hay una alusión a la "Muerte" y a "Dios" como si fueran pareja, pues la muerte (femenina) "concibe y pare" de "Dios" (masculino). Los versos siguientes hacen un llamado a la "Conciencia" sobre la promiscuidad, *pienso, sí, en el bruto libre / que goza donde quiere, donde puede y*, para finalizar, alude a la relación sexual mediante la locución, "escándalo de miel" y a la culminación del acto, *Oh estruendo mudo* que se repiten al final con la colocación invertida de estas dos últimas palabras: *¡odumodneurtse!*

Obsérvese cómo mediante algunas locuciones y expresiones del habla común se puede dar coherencia a las significaciones, a pesar de la ambigüedad evidente del poema.

José Pascual Buxó dice que Roberto Paoli considera respecto a *Trilce* que el pasado materno y familiar produce en el poemario un sentido y un orden, mientras que el presente, la reclusión y la orfandad se expresan como algo inapresable e inexplicable. Asimismo, piensa que la lengua balbuciente de niño conserva, paradójicamente, su capacidad de expresar la desaparecida edad del mito materno; la lengua del adulto desamparado es, en

cambio, incapaz de identificarse con un presente laberíntico e inaprehensible (Buxó,1992: 38).

La indeterminación fonética en *Trilce* (poema XXXII)

La fonética en *Trilce* empieza con el propio nombre, *Trilce*, que proviene de una deformación de tres ideada por el autor cuando supo que reimprimir las tres páginas preliminares de su libro costaba tres libras más. Vallejo repitió tres, tres, tres con esa insistencia que tenía de repetir las palabras y deformarlas: tressss, trissss, tril, trilsss. Se le trabó la lengua y en el ceceo salió trilsssce... ¿trilce?, se quedó unos instantes en suspenso para luego exclamar: “bueno llevará mi nombre, pero el libro se llamará Trilce” (Ferrari en Ferrari, 1988: 165). Georgette Vallejo menciona al respecto: “Sospechando que (el título) no había salido de un prosaico conjunto de cifras y cálculos, le hice la pregunta a Vallejo. Entonces pronunció sencillamente ttrriiil...ce, con entonación y vibración tan musical que hubiera forzado a comprender a quien le oyera, y dijo: “Por su sonoridad” y volvió a pronunciar: “ttrriiil...ce” (Oviedo en Ferrari, 1989: 15).⁸

En los cuatro primeros poemas de *Trilce* el tipo de escritura es de lo más sencillo dentro de la gama que ofrece el libro y de interés porque nos da la idea del trabajo de desconstrucción que lleva a cabo en los posteriores poemas, para lograr formas no establecidas, sobre todo en la rima, el metro y la división en estrofas más o menos uniformes, salvo en “La tarde”, que es donde mejor conserva su primitiva estructura de soneto, sólo que con los dos tercetos cambiados y sin rima en la versión final. El criterio de

⁸ Esta es la versión más fiable entre las varias que existen y corresponde al testimonio de Georgette Vallejo (viuda del escritor) en *Allá ellos...*, p. 15 (Ferrari en Ferrari, 1988: 65).

uso de las mayúsculas cumple en Vallejo su deseo de subrayar el alto sentido que otorga a una palabra, a la vez que propicia una lectura con una entonación mayor.

Para ilustrar el uso fonético vallejiano observemos un poema del cual existen varias versiones, la primera de ellas apareció en el diario *La Crónica* (Ferrari en Ferrari, 1988: 207).

XXXII

999 calorías,
Rumbbbb..... Trrrrrrrr rrach.....chaz
Serpentínica u del bizcochero
enjirafada al tímpano.

Quién como los hielos. Pero no.
Quién como lo que va ni más ni menos.
Quién como el justo medio.

1000 calorías
Azulea y ríe su gran cachaza
el firmamento gringo. Baja
el sol empavado y le alborota los cascos
al más frío.

Remeda al cuco: Roooooooooeeis.....
tierno autocarril, móvil de sed,
que corre hasta la playa.

Aire, aire! Hielo!
si al menos el calor (-Mejor
no digo nada.

Y hasta la misma pluma
con que escribo por último se troncha.

Treinta y tres trillones trescientos treinta
y tres calorías⁹

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

⁹ Se refiere a la pronunciación del vendedor serrano de bizcochos que pregonaba su mercancía con la letra "u" ¡bizcochus, bizcocheruu... ! (Ferrari en Ferrari, 1989: 206).

Este poema está compuesto por siete estrofas de cuatro, tres y dos versos sin rima, distribuidos indistintamente; la terminación de las estrofas, con excepción de la primera que es esdrújula (tímpano), las demás son graves (**medio** en la segunda, **frío** en la tercera, **playa** en la cuarta, **nada** en la quinta, **troncha** en la sexta y **calorías** en la séptima); en este poema, como en muchos otros, aparece la costumbre del poeta de no abrir los signos de admiración (*Aire, aire! Hielo!*), moda que se arrastraba desde el romanticismo junto con la de no cerrarlos al igual que en el caso de los interrogativos; lo que induce a pronunciar con mayor énfasis la palabra final. Este hecho constituyó una de las manifestaciones de rebeldía contra las normas escritas de puntuación y del uso gramatical al que Vallejo se sintió muy inclinado, fue también un rasgo de estilo que quiso ser personal; en ocasiones incluso no es posible saber el lugar en el que podrían colocarse los signos, pues toda la estrofa parece tener una entonación admirativa e interrogativa. Esta característica, el uso de faltas ortográficas y su irreverencia hacia la métrica de ciertos versos ratifican las inclinaciones innovadoras del poeta.

En el poema XXXII hay varias onomatopeyas (Rumbbbb..... Trrraprrrr..... chaz) cuya función es sugerir acústicamente la voz del “bizcochero” de acuerdo con la imagen que representa en esta primera estrofa: la del bizcochero que deambula por las calles gritando. En el primer verso de la cuarta estrofa (*Remeda al cuco: Rooooooooeeis.....*) se observa una función imitativa del sonido que emite el “cuco” (palabra que puede referirse a un personaje gracioso e inexistente que asusta). Además de las onomatopeyas, en el poema hay palabras creadas por el escritor como “enjirafada”, que según los estudiosos deriva de jirafa, interpretada en el contexto de la estrofa como el sonido que llega al tímpano; otra palabra es “serpentínica” proveniente de serpentina, cuya raíz es serpiente y

da origen a la imagen de alargar el grito del bizcochero. Existen otros vocablos como troncha que remite a un tipo de sonido, en este caso el de romper.

Las locuciones de la segunda estrofa, "*Quién como los hielos. Pero no. / Quién como lo que va ni más ni menos. / Quién como el justo medio.*" comunican un deseo de ser o estar como algo mediante la repetición de las palabras **quién como** que a la vez cumple una función fonética rítmica. Esta segunda estrofa no tiene relación con la primera ni con las demás. El uso de guarismos, tales como 999 y 1000, es un rasgo estilístico del poeta que reproduce con frecuencia en otros poemas, por ejemplo en el V, XI, X, XVII, XVII y el XLIX; notemos también las cantidades numéricas escritas con letra en los dos últimos versos del poema (*Treinta y tres trillones trescientos treinta y tres calorías*), en los cuales lleva a cabo una composición lúdica del sonido con el número tres.

En el poema se encuentran varios elementos que generan una fonética peculiar, unidos a un conjunto de versos con aparente inconexión en los que se observa la figura de antítesis, por medio del contraste entre palabras como "calorías", "calor", "sol" y otras como "hielos", "frío", "aire". La figura de gradación se manifiesta a través de los guarismos y cantidades expresadas con letras.

El poema contiene un conjunto de expresiones poco conectadas entre sí que parecieran describir "un momento" en el transcurrir de la vida en el que ocurre un acontecimiento presenciado, el del bizcochero deambulando por las calles mientras llegan a la mente del hablante pensamientos repentinos: *Quien como los hielos. Pero no.* A la vez el sujeto de enunciación observa el "firmamento", "el sol que baja" y "alborota" los cascos de los habitantes, es decir, todo ocurre: *Y hasta la misma pluma / con que escribo por último se troncha.* La coherencia pudiera encontrarse en el "todo de ese momento", en el que se

mezclan aspectos cotidianos, pensamientos, elementos climáticos (“calor”, “frío”, “aire”), de la naturaleza como el firmamento, etcétera. Las interpretaciones pueden variar, no obstante, es claro que en este poema la parte fonética cumple un papel estético importante.

Poemas de París, 1939

Este libro, publicado en 1939, comprende una producción heterogénea que incluye los poemas publicados por separado, *España, aparta de mí este cáliz* (15 poemas) y 90 ó 91 sin título general, en los que predominan temas de los poemarios anteriores y algunos otros que tienen que ver con la estancia de Vallejo en el extranjero. Los *Poemas de París 1939* fueron divididos posteriormente en dos libros por iniciativa de la viuda del poeta, Georgette Vallejo, *Poemas en prosa* (1923-1930) y en *Poemas humanos* (1932-1937) ordenados de manera diferente que en la edición príncipe. Después de algunas ediciones publicadas con cambios en el orden y en su clasificación, en 1974 Barral editores edita en Barcelona la poesía completa de César Vallejo al cuidado de Juan Larrea, cuyo orden se establece de acuerdo con las fechas puestas por el poeta en máquina de escribir, a las que el editor nombra *Poemas póstumos*, aun cuando muchos de éstos se publicaron durante su vida. El título *Poemas de París* no implica que los poemas se hayan producido en París, en realidad no se sabe con exactitud dónde se produjeron, pues Vallejo realizó viajes a varios países de Europa. Aún más, los nombres de los libros con los poemas escritos durante su estancia en el extranjero son invención de los editores, estudiosos y compiladores de su obra, pues él no organizó ni nombró su producción correspondiente a este periodo.

Una parte importante de este conjunto lo ocupan los poemas en prosa y su estilo se distingue claramente de los demás; es lógico que éstos tengan una fonética muy diferente a

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

la de *Los heraldos negros* y a los de *Trilce*, ya que no están regidos por las reglas de la métrica, tal y como ocurre con los otros; el aspecto narrativo de éstos imprime un tono y un ritmo diferente en la lectura, por eso mismo, la indeterminación, sobre todo fonética, tiene mayores alcances. En cuanto a los temas abordados, son en muchos casos los mismos: la orfandad, el castigo y la culpa, el mundo perdido de la infancia entre otros, sólo que se observa un cambio en la perspectiva del autor respecto a ellos.

Principales indeterminaciones

A causa de la heterogeneidad del poemario, nos referiremos a los poemas de acuerdo con las características sobresalientes que los distinguen entre sí y en primer lugar aludiremos a los poemas en prosa. En éstos, el aspecto fonético difiere de los anteriores, la rima desaparece, el ritmo es diferente, las pausas y la entonación se indican por la puntuación y la estructura en párrafos. Persiste la repetición de determinadas palabras o frases que contribuyen a generar un ritmo armonioso. Los signos de admiración e interrogación son de uso común, en algunas ocasiones sin cerrarse, así como el uso de mayúsculas al interior del texto sin aparente razón ortográfica. Todas estas características indican una forma de concretización fónica dentro de una prosa poética. No hay duda de que estos lineamientos se conjugarán con la emotividad y la sensibilidad que generen en el momento de la lectura para realizar las distintas concretizaciones, que en este caso tendrán que ver con el tono, énfasis, tipo de voz y acento de los lectores.

En cuanto a los significados que se produzcan en el público influirán también la construcción y los temas. Éstos, en algunos casos, son los mismos de *Trilce*, aun cuando la abstracción es mayor. Las palabras y la construcción de las frases en ocasiones parecen

coherentes, no obstante, en estos poemas el sentido va más allá de lo expuesto. Los temas a veces son filosóficos, por ello, el grado de apertura es ilimitada y con un alto grado de subjetividad. Estos poemas no propician que los lectores otorguen el sentido a través de un conjunto de palabras claves e inconexas, tergiversadas por la violación de las reglas gramaticales como ocurre en *Trilce*, sino que inducen a la reflexión sobre aspectos tales como la vida, la muerte, el goce, el placer, el sufrimiento, etcétera, planteados mediante la expresión de vivencias que inciden en lo más profundo de las sensaciones.

La muerte es un tema reiterativo en estos poemas. En “La violencia de las horas”, primer poema de este conjunto, Vallejo evoca recuerdos de Santiago del Chuco y lleva a cabo un recuento de muertes sobre personas del pueblo; el tono es reflexivo y se observa cómo se interpone la distancia con su tierra natal, a través del relato en tiempo pasado. En este caso, el lenguaje utilizado es el cotidiano (*Murió doña Antonia, la ronca que hacía pan barato en el burgo. / Murió el cura Santiago, a quien placía le saludasen los jóvenes y las mozas, respondiéndoles a todos, indistintamente: ¡Buenos días, María!*), (*Murió Rayo, el perro de mi altura, herido de un balazo de no se sabe quién*). Cuando llega a la muerte de su seres cercanos utiliza la metáfora y las frases cobran mayor fuerza causando un efecto de dolor muy reconocido en su escritura anterior (*Murió en mi revólver mi madre, en mi puño mi hermana y mi hermana en mi viscera sangrienta, los tres ligados por un género triste de tristeza, en el mes de agosto de años sucesivos*). El poema culmina con una frase cuyo sentido traslada a la abstracción (*Murió mi eternidad y estoy velándola*).

Jean Franco menciona al respecto que este poema es una despedida del pasado en el que Vallejo acentúa su sentido de desarraigo radical y la pérdida de la nostalgia, a diferencia de ese ideal que había caracterizado la poesía de *Trilce*. En el aspecto fónico se

observa el ritmo mediante la repetición reiterada de “Murió” en cada oración o párrafo y aunque la estructura de éstos es más larga que los versos antes utilizados se aprecia la fonética de sus terminaciones en palabra llana, en la mayoría de los casos. Esto no quiere decir que exista rima y sí un lenguaje coloquial que rompe con los modos tradicionales de la escritura poética (“¡Buenos días José! ¡Buenos días María!”); en este caso los signos de admiración cumplen la función de llevar a cabo una pronunciación más fuerte. Este poema se lee con un ritmo diferente a los anteriores, a la manera de un pequeño relato cuyas pausas están señaladas por los signos de puntuación.

En “Las ventanas se han estremecido” se enuncia de nuevo el tema de la muerte mediante la conjugación de lenguaje coloquial y metafórico (*El paciente contempla su calzado vacante. Traen queso. Llevan tierra. La muerte se acuesta al pie del lecho, a dormir con sus tranquilas aguas y se duerme*) con un tono narrativo. En “Voy a hablar de la esperanza” Vallejo reflexiona sobre el sufrimiento en primera persona, esto es, expresa su propio sufrimiento sin atribuirlo a su papel de poeta, artista, hombre, etcétera (*Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente.*); el sufrimiento parece ser algo inherente al ser o al existir aun sin conocer sus causas (*Me duele ahora sin explicaciones. Mi dolor es tan hondo, que no tuvo ya causa ni carece de causa. ¿Qué sería su causa? ¿Dónde está aquello tan importante, que dejase de ser su causa?*), por las cuales se pregunta. El poeta abstrae el concepto de sus causas y los lectores pueden discernir de acuerdo con su percepción y sus vivencias, ya que el poema induce a la meditación. El ritmo fonético se manifiesta con la repetición de algunas expresiones, por ejemplo, “Yo no”, “como” y las interrogaciones

enunciadas unas detrás de otras, que junto con los signos de puntuación producen la cadencia del poema..

En otro poema “No vive nadie en la casa -me dices”, desde su estancia en el extranjero evoca la casa alguna vez habitada y la relaciona con la soledad al compararla con una tumba (*Sólo que la casa se nutre de la vida del hombre, mientras que la tumba se nutre de la muerte del hombre. Por eso la primera está de pie, mientras que la segunda está tendida.*). Asimismo, a través de la combinación de sustantivos y conceptos plantea temas de índole existencial, tales como la soledad, la muerte, la vida, el bien y el mal (*Lo que continúa en la casa es el pie, los labios, los ojos, el corazón. Las negaciones y las afirmaciones, el bien y el mal, se han dispersado. Lo que continúa en la casa, es el sujeto del acto.*). Jean Franco señala sobre este poema que todos los elementos que antes configuraron la identidad individual --elección moral, destino, familia, autonomía del yo-- han desaparecido dejando sólo el cuerpo como casa; el autor agrega:

...si el yo se reduce a un gerundio, ¿cómo se puede concebir una ética? El cuerpo forma una unidad de órganos/funciones dispares y cuya única meta es cumplir el trabajo “en círculo” de la especie. Separada de la familia que le había otorgado la base de una ética más allá del egoísmo, el poeta se encuentra desprovisto de todo salvo su mortalidad. De allí, la búsqueda de nuevas maneras de trascender al individuo a través de la colectividad (Franco en Ferrari, 1988: 592).

En “Existe un mutilado”, referido a un mutilado de la guerra, Vallejo exalta valores éticos sobre carencias físicas mediante las comparaciones: amor/odio, paz/guerra, orden/desorden (*Existe un mutilado, no de un combate sino de un abrazo, no de la guerra sino de la paz. Perdió el rostro en el amor y no en el odio. Lo perdió en el curso normal de la vida y no en un accidente. Lo perdió en el orden de la naturaleza y no en el desorden de los hombres.*). El poema connota, mediante frases coloquiales y un tono narrativo, que la

mutilación tiene que ver más con la carencia de valores que con la falta de partes del cuerpo u órganos (... *este hombre, no obstante, está entero y nada le hace falta. No tiene ojos y ve y llora. No tiene narices y huele y respira. No tiene oídos y escucha. No tiene boca y habla y sonríe... Yo conozco al mutilado del órgano, que ve sin ojos y oye sin orejas*). Los mutilados de la guerra, los desocupados, los transeúntes, el hombre urbano y desarraigado se agregan a los protagonistas de *Los heraldos negros* y de *Trilce*, en los cuales están más presentes los indígenas y la gente del pueblo.

En “¡E! Hallazgo de la vida” (*¿Cuándo fue que saborié por vez primera el sabor de la vida? ¿Cuándo probé esta impresión de naturaleza, que me extasía en este instante? He saboreado ya en otra ocasión el sabor de la vida?*) se plasma el latir de la vida mediante las sensaciones del poeta (*Mi gozo viene de lo inédito de mi emoción. Mi exultación viene de que antes no sentí*), cuyo éxtasis proviene de un espíritu de renovación producto de la llegada de Vallejo a París (*Nunca, sino ahora, oí el estruendo de los carros que cargan piedras para una gran construcción del boulevard Hausmann*). Este poema se apoya en una descripción con características que reconoceríamos propias de su estilo en cuanto al uso de lenguaje cotidiano (*se acercó a mí un niño y me tiró de la manga de soslayo. Nunca, sino ahora, supe que existía una puerta, otra puerta y el canto cordial de las distancias*) combinado con frases poéticas, en las que establece la asociación muerte/vida/tiempo conduciendo a los lectores a la introspección (*¡Dejadme! La vida me ha dado ahora en toda mi muerte! ¡Y estoy ahora para morir, más que para envejecer. Yo moriré de vida y no de tiempo*). La misma tendencia se produce en muchos otros de los poemas en prosa, sólo que a diferencia de la escritura anterior, la indeterminación significativa presenta un grado mayor y diferente.

Otro tema de los poemas en prosa es París, lugar donde escribe gran parte de la producción publicada después de su muerte. El París de estos poemas es un lugar con huellas de la guerra, una ciudad de mutilados, pero también un sitio con destellos de renovación artística como se observa en “Hallazgos de la vida” (*Me advierto en un país extraño, en el que todo cobra relieve de nacimiento, luz de epifanía inmarcesible*), en el que se deja ver una especie de renacimiento al lado de elementos decadentes. París es una ciudad de ventanas rotas, de hospitales y de muerte como se expresa en el poema “Las ventanas se han estremecido” y un lugar donde siente la nostalgia de su hogar como en “Lomo de las sagradas escrituras” y “El buen sentido”. En estos poemas Vallejo se refiere a su padre, a su hermano y se comunica con su madre a quien habla de París como un sitio grande y lejano; en muchos otros poemas de este grupo se utiliza como referente París, por ejemplo en “Cesa el anhelo, rabo al aire” en el cual menciona una sala de *Louvre* y una estatua de Ludovico, etcétera.

Hay otro tipo de poemas dentro de los *Poemas de París, 1939*, con características similares a los de prosa, tanto en la forma de la escritura, como en el tratamiento de los temas; en la mayoría de éstos ya no aparecen los párrafos largos, sino frases cortas sin rima como en “Nómina de huesos”, “Cuatro conciencias” y otros. En la gran mayoría de los *Poemas de París* subyace el tono reflexivo y prevalecen las características de *Trilce* y *Los heraldos negros* tales como la división en estrofas, versos y algunas características típicas de la métrica en cuanto a la acentuación. Este es el caso de poemas como “Entre el dolor y el placer” cuyos versos terminan, casi todos, en palabra llana y “Sombrero, abrigo, guantes” (*Enfrente a la Comedia Francesa, está el Café / de la Regencia; en él hay una pieza / recóndita, con una butaca y una mesa. / Cuando entro, el polvo inmóvil se ha puesto ya de*

pie.) en el cual rima **café con pie** y **pieza con mesa**; obsérvese en este poema el uso de mayúsculas sin aparente justificación. Otro ejemplo es “Piedra negra sobre una piedra blanca” (*Me moriré en París con aguacero, / un día del cual tengo ya el recuerdo. / Me moriré en París -y no me corro- / talvez un jueves, como es hoy, de otoño*), en cuyos versos prevalece la rima asonante entre el primero y segundo versos y entre el tercero y el cuarto. Estas características, junto con otros rasgos como la repetición de determinadas frases y palabras, signos de admiración e interrogación, guiones, lenguaje coloquial y otros realzan sus características fonéticas.

Los poemas de *España aparta de mí este cáliz*, integrados a los *Poemas de París 1939*, poseen una enunciación construida con una interdiscursividad plena, es decir, el lenguaje de los poemas mantiene una interdependencia con las formas de expresión de la poesía popular de la guerra, de las misivas, de los lemas, testimonios y proclamas, esto es, las formas de expresión de los poemas mantienen un vínculo estrecho con el horizonte oral de la Guerra Civil Española (Meo Zilio en Ferrari, 1989 : 634).

En *España aparta de mí este cáliz* el lenguaje coloquial altera el orden del discurso; las apelaciones, los dichos, los modismos de uso coloquial ocurren al margen del uso de la gramática para dar lugar a un lenguaje franco. El sujeto se expresa desde sus batallas y los poemas incluyen el concepto madre-España, reiterando que la figura materna es una de las imágenes más frecuentes e importantes en Vallejo por sus diferentes valores e implicaciones.

Según Gutiérrez Girardot (en Ferrari, 1989: 532), este grupo de poemas constituye el más profundo y tierno homenaje que haya hecho un americano a España, es también una dedicatoria y un canto a su madre, a lo que ella fue y representó: el paraíso terrenal, la

inocencia infantil, ya que Vallejo retorna a su madre con las experiencias que le deparó su peregrinaje y esa experiencia de “orfandad metafísica”, por lo que convierte a la madre en símbolo histórico. La fonética de estos poemas se determina por la secuencia de versos con una entonación rítmica, a través de la sonoridad de las palabras que exclaman, gritan, llaman, ordenan, etcétera con una carga emotiva que reivindica el heroísmo, la solidaridad y la valentía.

Los dos primeros poemas de *España, aparta de mí este cáliz*, “Himno a los voluntarios de la República” y “Batallas” son los más largos de este grupo y se presentan con estrofas de dos, cuatro, cinco, trece, 19 y hasta 25 versos. En ambos casos se utilizan de manera reiterativa los signos de admiración que se abren al inicio de un determinado verso para cerrarse varios después (pueden ser seis, siete, once), lo que da a los poemas un tono exclamativo con el fin de rendir homenaje a los milicianos voluntarios y al “Hombre de Extremadura”. En “Batallas” el ritmo se aprecia por la repetición (*el humo de la especie, / el humo del niño, / el humo solitario de dos trigos, / el humo de Ginebra, el humo de Roma, el humo de Berlín / y el de París y el humo de tú apéndice penoso / y el humo que, al fin, sale del futuro.*), característica presentada en varias ocasiones (*para que el individuo sea un hombre, / para que los señores sean hombres, / para que todo el mundo sea un hombre, y para / que hasta los animales sean hombres, / el caballo, un hombre, / el reptil, un hombre, / el buitro, un hombre honesto, / la mosca, un hombre, y el olivo, un hombre / y hasta el ribazo, un hombre / y el mismo cielo todo un hombrecito!*). Casi todas las terminaciones de los dos poemas mencionados se producen en palabra llana, salvo pocas excepciones en las cuales los versos son agudos o esdrújulos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

En general, en todos los poemas de *España, aparta de mí este cáliz* prevalecen las mismas características fonéticas, por ejemplo, las terminaciones de casi todos los versos en palabras llanas, los bloques de versos separados por espacios y con cantidades variables, distribuidos de manera indistinta, los signos de admiración que contribuyen en muchos casos a dar un tono exclamativo. Algunos poemas son más cortos, otros están solamente numerados sin que tengan un título, por ejemplo el III, IV, VII, VIII, XI, XIV. Casi todos utilizan la repetición de algunas frases y palabras que propician una fonética específica. El lenguaje coloquial vuelve a aparecer como rasgo de estilo, por ejemplo en el III se emplean expresiones como las siguientes: “¡Abisa a todos los compañeros pronto!”, “¡lo han matado al pie de su dedò grande!”, “Vivan los compañeros”. Obsérvese también la costumbre reiterada del uso intencionado de faltas de ortografía.

En cuanto a los temas tratados, el conjunto de poemas *España, aparta de mí este cáliz*, aborda como uno de los principales, la muerte, sólo que ahora dentro del contexto de la guerra, incluso en los títulos, por ejemplo el V, “Imagen española de la muerte”, el VI, “Cortejo tras la loma de Bilbao”, el XIII, “Redoble fúnebre a los escombros de Durango”; en otras ocasiones rinde homenaje a los caídos en las batallas exaltando el heroísmo, a veces con un protagonista específico, tal y como aparece en el poema VIII (Ramón Collar), o a los héroes en general como en el poema IX. El poema XIII, “Redoble fúnebre a los escombros de Durango” es de todo este grupo el que más se adapta a las normas métricas tradicionales, ya que se observan con claridad los elementos fonéticos de rima, ritmo, cantidad de sílabas, intensidad, tono y timbre (*Padre polvo que subes de España, / Dios te salve, libere y corone, / padre polvo que asciendes del alma. // Padre polvo que subes del fuego, / Dios te salve, te calce y dé un trono, / padre polvo que estás en los cielos.*); en éste

se observa la rima asonante en todos los primeros y terceros versos de las estrofas compuestas de tres versos de diez sílabas.

La indeterminación fonética de los poemas en prosa

La fonética de los poemas en prosa se caracteriza por la ausencia de rima; el ritmo se genera por la repetición y la puntuación, los silencios y las pausas se indican con puntos y aparte, comas, dos puntos, punto y coma de acuerdo con las normas gramaticales. Es común el uso de guiones para dar voz a los personajes, tal y como se utilizan en la obra narrativa o prosa. La repetición de palabras o frases contribuye al ritmo armonioso de los poemas y los signos de admiración e interrogación de uso común, en ocasiones sin cerrarse, subrayan el énfasis de las expresiones. El uso de mayúsculas al interior del texto, sin que obedezca a normas ortográficas es otra de las características de estos poemas, cuya finalidad es también enfatizar el sentido de una determinada palabra. Estos rasgos delimitan el tipo de concretización fonética que se producirá en el momento de la lectura. Veamos estos elementos en el siguiente poema:

Tendríamos ya una edad misericordiosa

Tendríamos ya una edad misericordiosa, cuando mi padre ordenó nuestro ingreso a la escuela. Cura de amor, una tarde lluviosa de febrero, mamá servía en la cocina el yantar de oración. En el corredor de abajo, estaban sentados a la mesa mi padre y mis hermanos mayores. Y mi madre iba sentada al pie del mismo fuego del hogar. Tocaron la puerta.

-¡Tocan a la puerta! -mi madre.

-¡Tocan a la puerta! -mi propia madre.

-¡Tocan a la puerta! -dijo toda mi madre, tocándose

las entrañas a trastos infinitos, sobre toda la altura de quien viene.

-Anda, Nativa, la hija, a ver quién viene.

Y, sin esperar la venia maternal, fuera Miguel, el hijo, quien salió a ver quien venía así, oponiéndose a lo ancho de nosotros.

Un tiempo de rúa contuvo a mi familia. Mamá salió, avanzando inversamente y como si hubiera dicho: *las partes*. Se hizo patio afuera. Nativa lloraba de una tal visita, de un tal patio y de la mano de mi madre. Entonces y cuando, dolor y paladar techaron nuestras frentes.

-Porque no le dejé que saliese a la puerta, -Nativa, la hija, -me ha echado Miguel al pavo. A su PaVO.

¡Qué diestra de subprefecto, la diestra del padre, revelando, el hombre, las falanjas filiales del niño! Podía así otorgarle la ventura que el hombre deseara más tarde. Sin embargo:

Y mañana, a la escuela, -disertó magistralmente el padre, ante el público semanal de sus hijos. Y tal la ley, la causa de la ley. Y tal también la vida. Mamá debió llorar, gimiendo apenas la madre. Ya nadie quiso comer. En los labios del padre cupo, para salir rompiéndose, una fina cuchara que conozco. En las fraternas bocas, la absorta amargura del hijo, quedó atravesada.

Más, luego, de imprevisto, salió de un albañal de aguas llovedizas y de aquel mismo patio de la visita mala, una gallina, no ajena ni ponedora, sino brutal y negra. Cloqueaba en mi garganta. Fue una gallina vieja, maternalmente viuda de unos pollos que no llegaron a incubarse. Origen olvidado de ese instante, la gallina era viuda de sus hijos. Fueron hallados vacíos todos los huevos. La clueca después tuvo el verbo.

Nadie la espantó. Y de espantarla, nadie dejó arrullarse por su gran calofrío maternal.

-¿Dónde están los hijos de la gallina vieja?

-¿Dónde están los pollos de la gallina vieja?

¡Pobrecitos! ¡Dónde estarían!

El poema trasluce muchos aspectos autobiográficos de Vallejo, pues los datos coinciden con lo que se sabe acerca de su infancia. Al comienzo, describe una escena hogareña armoniosa en la cual los miembros de la familia desempeñan los *roles*

tradicionales, el padre como jefe de familia “ordenó”, la madre “servía en la cocina”, los hermanos “sentados a la mesa”, etcétera. La autoridad del padre se hace explícita más adelante mediante expresiones como, “la diestra del padre”, “-Y mañana, a la escuela, - disertó magistralmente el padre, ante el público semanal de sus hijos.”; se observa también un cuestionamiento a la autoridad paterna expresada con un dejo de resignación con la siguiente frase: “Y tal, la ley, la causa de la ley. Y tal también la vida” .

A pesar de que el poema narra una pequeña historia no se hace de manera tan explícita como en un relato o en una novela comunes, las frases son cortadas y la sintaxis se sale de las convenciones. “Mamá salió, avanzando inversamente y como si hubiera dicho: *las partes*. Se hizo patio afuera.”. La repetición, cumple efectos fonéticos y no impide la secuencia del relato; el enunciado, “-¡Tocan a la puerta! -mi madre.”, repetido en tres ocasiones indica cómo va subiendo el tono de la voz de la madre hasta llegar a la desesperación, “-¡Tocan a la puerta! -dijo toda mi madre, tocándose las entrañas a trastos infinitos”. La causa de la desesperación de la madre se puede atribuir a la saturación de trabajo doméstico, dado el contexto de la enunciación.

La escena descrita y el contenido del poema reflejan la cotidianidad de las vivencias hogareñas, poniendo en evidencia un conjunto de emociones: los afectos hacia el padre, “Cura de amor, una tarde lluviosa de febrero”, la comprensión hacia la madre, “Mamá debió llorar, gimiendo apenas la madre”, la comprensión de las experiencias de los hijos, “la absorta amargura del hijo, quedó atravesada.”, etcétera, que pueden incidir en los efectos que perciban los lectores.

En el poema abundan las frases coloquiales, “mamá servía en la cocina” o “-Anda Nativa, la hija, a ver quien viene.” y están presentes elementos supersticiosos, “una gallina,

no ajena ni ponedora, sino brutal y negra”, “una gallina vieja, maternalmente viuda de unos pollos”, etcétera, en medio de un relato poco convencional, cuyo ambiente de pueblo se detecta por las alusiones al “el corredor de abajo” y la presencia de la gallina.

El ritmo del poema se manifiesta mediante la puntuación al estilo de un pequeño relato con descripciones del ambiente y con la acción de personajes, en el que los espacios vacíos saltan a cada momento debido a la construcción complicada de las frases (*Y sin esperar la venia maternal, fuera Miguel, el hijo / quien salió a ver quien venía así, oponiéndose a lo / ancho de nosotros*), lo que da lugar a la indeterminación significativa. Los guiones tienen la función de incluir diálogos dentro del poema para hacer más vivas las escenas y la insistencia de usar los signos de admiración, así como el uso de mayúsculas sin razón aparente (*A su paVO*”, “*la diestra del padrE*) dan énfasis a algunos sonidos y al significado.

Conclusión parcial

La poesía de César Vallejo evoluciona en cuanto a la forma y el estilo, al mismo tiempo que aumenta el grado de indeterminación tanto fonética como significativa, hasta llegar a veces a textos muy herméticos en los cuales parece imposible la comunicación con el lector. Este fenómeno se observa con evidencia a través de los cambios producidos en *Trilce* con relación a *Los heraldos negros*. El sujeto hablante en *Trilce* pierde el habla institucionalizada, asume el balbuceo, la desarticulación, la onomatopeya y el grafismo. El poeta impone neologismos, barbarismos y desviaciones ortográficas para lograr tanto efectos fonéticos como significativos, ya que Vallejo no busca una significación directa de las cosas, sino que se guía por particularidades y referencias sesgadas. En esta poesía el

lenguaje no responde por su sentido literal, sino a la deducción por sus intercambios y constituye una síntesis de todo lo que quiere decir; subyace la crítica, la ironía, la denuncia con exacerbada emotividad que se convierte en discurso poético.

En los *Poemas de París 1939*, la heterogeneidad en los estilos utilizados dentro de la gama de poemas que componen el libro dificulta una generalización con relación al grado de indeterminación. No obstante, persisten los barbarismos, los neologismos, las desviaciones ortográficas y muchas de las características de *Trilce*, aunque el tono narrativo de los poemas en prosa, la coherencia momentánea de los párrafos, en contraste con la desarticulación de otros imponen un grado de indeterminación mayor y diferente, tanto en el aspecto fonético como significativo. En este caso, el sentido va más allá de lo expuesto, la reflexión, la introspección acerca de temas como la existencia y la muerte, entre otros, propician que los textos generen grados de interpretación y percepción de alcances ilimitados por el grado de subjetividad inherente a los mismos.

Los demás poemas del último libro varían tanto en su estilo, como en el grado de indeterminación; algunos de ellos conservan las características fonéticas de la métrica, en tanto que otros se cifien al estilo poco convencional que caracterizó la escritura de Vallejo. Sin embargo, el grado de indeterminación, en términos generales, es de gran magnitud y constituye la característica fundamental de su estilo.

El concepto indeterminación de los sonidos verbales colabora de manera eficaz en la descodificación de una estética que en Vallejo se localiza prácticamente en cada poema. El concepto se refuerza por el “total vacío” con el que la crítica recibió la aparición de los poemarios, tanto en el Perú como en París. Habrían de pasar cerca de treinta años para que su obra fuera traducida al francés y para que el gobierno del Perú solicitara oficialmente el

regreso de los restos de Vallejo a su patria, ya convertido en su más importante poeta. El silencio de la crítica puede parecernos comprensible en retrospectiva: los poemas de Vallejo sorprenden por su grafía, su hermetismo y su originalidad e incitan a un estudio minucioso que permita penetrar en una de las obras fundamentales de nuestro idioma.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

II. La indeterminación en Elena Garro

Testimonios sobre Mariana

Esta novela¹ está estructurada a manera de testimonio múltiple, cada uno de los testimonios se narra por personajes importantes en la vida de la heroína alrededor de la cual se desarrolla la trama principal de la obra.² El primero es contado de manera lineal por Vicente, amante de Mariana; el segundo se narra de manera retrospectiva y circular por Gabrielle, amiga del personaje central y el tercero, también con secuencia lineal, es la versión de André para quien Mariana fue un amor irrealizado.³ Esta obra otorga un papel superior al lector con relación al texto, ya que cada testimonio es independiente, es decir, actúa sólo y establece su relación con el lector. Los narradores cuentan su historia de acuerdo con sus vivencias sin conocer las demás y seleccionan la información que proporcionan a los lectores, por lo tanto, se le atribuye al lector implícito el papel de elaborar las conclusiones finales sobre el personaje. Los testimonios constituyen los filtros semióticos en la recepción y los lectores tienen la función de establecer las relaciones

¹ *Testimonios sobre Mariana* fue publicada en 1981 por Joaquín Mortiz en México y recibió el premio de la editorial en 1980 por la mejor novela, después ha sido editada por otras editoriales, entre ellas, Grijalbo utilizada para el presente análisis.

² El testimonio se ha utilizado en la literatura como recurso dentro de la ficción, José Revueltas en *Los muros de agua* expone testimonios de los reclusos en las Islas Marías, Ricardo Pozas narra los testimonios de *Juan Pérez Jolote*, Juan José Arreola en *La feria* utiliza este recurso de manera exitosa, etcétera. Los testimonios, en general, son utilizados en los juicios y tienen como propósito encontrar la verdad a partir de los hechos vividos por testigos. José Ortega y Gasset considera la perspectiva (el punto de vista o testimonio) un componente de la realidad y se forma no por la deformación, sino por la organización de la información, constituyendo un complemento para acercarse a la realidad. Según Ortega y Gasset, la única perspectiva falsa es la que pretende ser única (Del Río Angel, 1960: 697 - 700). De acuerdo con esto, el lector tiene la tarea de investigar el misterio sobre Mariana y profundizar en el fenómeno mediante las perspectivas de los tres narradores.

³ El testimonio del primer narrador, Vicente, consta de 115 páginas, el de Gabrielle de 160 y el de André de 68.

intertextuales⁴ pertinentes entre los relatos en combinación con su horizonte previo para llevar a cabo sus interpretaciones. En este caso, el lector no cuenta con la voz del personaje principal, sino con las opiniones de los tres narradores y de los personajes que participan dentro de las historias, de las cuales (el lector) irá descartando aquellas que no le otorguen la confiabilidad necesaria para establecer sus juicios.

El enigma más importante que salta a la vista se puede formular con la pregunta, ¿quién es Mariana? y de manera subsecuente se plantean muchas otras interrogantes derivadas de la primera, ¿por qué actúa de ese modo? ¿por qué huye de manera constante? ¿por qué se mantiene casada con Augusto a pesar de su evidente insatisfacción? entre muchas otras. La historia es una serie de respuestas y contrarrespuestas, no sólo sobre el personaje ficticio, sino sobre muchas mujeres que como Mariana, a pesar de ser víctimas de la opresión de un sistema patriarcal, buscan su propia y auténtica identidad. El personaje constituye un punto de resistencia femenino al código simbólico dominante representado por los hombres; a la vez, la autora pone en tela de juicio el poder que junto con el dinero y el prestigio forman una amalgama que permite el abuso sobre los débiles sin posibilidades de salida. En otras palabras, la novela es una crítica a la injusticia y a la impunidad en un contexto social posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuando las dificultades económicas y la falta de empleo desfavorecen a un gran número de personas mientras otros gozan de innumerables ventajas.

Los lectores pueden observar en la vida de Mariana múltiples reflejos de la realidad, por ejemplo, diferentes formas de coerción de la libertad, la incapacidad de algunas personas para evitar el sufrimiento que trae consigo la opresión, sobre todo, en los seres

⁴ El concepto intertextual alude directamente a la conexión o dependencia de los tres relatos (testimonios) al interior de la obra para deducir el sentido de las diferentes interrogantes planteadas en el transcurso de la narración.

amantes de la libertad. Asimismo, la obra dibuja el comportamiento de un sinnúmero de personas que recurren al esnobismo intelectual como forma de vida, a través de una total discordancia entre sus conocimientos e ideas y sus actos. El texto también extrapola la dificultad que existe para juzgar a las personas a pesar de pruebas evidentes sobre los hechos (testimonios), pues aunque los narradores parezcan honestos no están al margen de la subjetividad, ya que ellos cuentan lo que les parece trascendente, omiten algunos aspectos y desconocen muchos otros. Por este motivo, los lectores son los más indicados para acercarse al personaje y establecer los puntos de coincidencia intertextuales en combinación con sus criterios.

La obra también incluye elementos extratextuales como las novelas sobre Mariana que escriben los personajes Barnaby y Gabrielle y el diario de la heroína. Éstos sólo se mencionan, pero se desconoce su contenido y en este sentido forman parte de las indeterminaciones que los lectores tienen que concretizar con la ayuda de su imaginación. Es probable que algunos lectores deseen conocer la voz de Augusto, de quien todos hablan y a quien hacen hablar los narradores, pero del que no se conocen sus pensamientos reales, debido a que todo en él es actuación para lograr sus fines. Este testimonio y los demás, así como la voz de muchos personajes ayudarían a llenar algunos vacíos, pero indudablemente se crearían otros, sin llegar a conclusiones determinadas sobre el tema central. El finál permanece velado en los tres casos, el lector queda con enormes vacíos y después de percibir al personaje con el conjunto de datos aportados queda ante las mismas preguntas formuladas desde el comienzo, ¿quién fue Mariana? ¿cuál fue su destino? ¿por qué su comportamiento? etcétera. Las respuestas estarán a cargo de los lectores.

En esta obra los narradores son a la vez personajes de la novela con características definidas tanto por ellos mismos como por los otros narradores. El lector los conoce a

través de sus introspecciones, por las frases emitidas en los diálogos y por lo que otros personajes dicen; muchos de estos aspectos se conocen mediante la lectura intertextual de los tres relatos. La intertextualidad es una característica sobresaliente de esta novela, cuyo entendimiento se puede ampliar si se conocen otras obras de la autora, en las cuales se encuentran similitudes en cuanto a su estilo.⁵

Primer testimonio (Vicente)

Resumen

El narrador Vicente observa una foto junto con Sabina, su esposa y su amigo Pepe en la que aparece Mariana; por la foto tiene la primera impresión del personaje. Tiempo después, Vicente viaja a Europa acompañado de su familia y en la cubierta del barco recuerda la foto y decide conocer a Mariana. Al llegar a París, Vicente, llama por teléfono a la casa de Mariana, pero le informan que no está, se va a Italia y a su regreso intenta de nuevo la comunicación sin obtener resultados positivos. Finalmente, encuentra a Mariana en compañía de Augusto, su marido, un intelectual de izquierda dedicado a la arqueología; en ese encuentro también está Sabina y otros personajes. Vicente y Mariana se ven en una placita, él se da cuenta de su rara personalidad y en ese lugar ella le promete un hijo. Deja de verla, pues ella no aparece en las reuniones; no obstante, se entera por Augusto que

⁵ De igual manera que en *Testimonios sobre Mariana* la atmósfera de misterio y lo detectivesco se reproducen en otras de las obras de Elena Garro. Por ejemplo, en *Reencuentro de personajes*, *La casa junto al río*, incluso en las últimas, como *Inés*. Asimismo, sus personajes principales casi siempre son femeninos y se encuentran encerrados en círculos sin posibilidades de salida. Verónica de *Reencuentro de personajes*, Consuelo de *La casa junto al río*, Inés (de *Inés*) y Julia de *Los recuerdos del porvenir* son similares en muchos aspectos a Mariana. En todas estas obras el juego de las indeterminaciones juega un papel importante en su construcción dinámica, debido a que los vacíos sirven para crear la expectativas, que siempre se espera llenar mediante la lectura de las líneas subsiguientes en cada historia.

frecuenta los barrios de malvivientes y la busca. Vicente desea una relación con ella que no se produce con facilidad en vista de que ella se ausenta y él viaja y se ocupa de Sabina.

Vicente regresa a su tierra natal y dos años más tarde vuelve a París junto con Sabina. Por esos días Augusto tiene como amante a Eugenia y Vicente se entera de que Mariana los acompaña a todos lados para cubrir apariencias, a pesar de que su esposo y la amante de él la humillan de muchas maneras. Vicente no entiende el comportamiento indigno de Mariana y en sus introspecciones piensa que es arribista. Como de costumbre, el narrador viaja por Europa y al llegar de Italia se hacen amantes. Vicente asiste a las reuniones de la casa de Mariana y percibe la hostilidad que produce su amiga a Augusto y a su grupo de amistades, quienes ya están al tanto de su relación. Vicente intenta persuadir a Mariana de dejar a su marido, pero ella tiene miedo y Gabrielle (la segunda narradora), amiga del personaje principal, le pide a Vicente que no la moleste más; Vicente se aleja de Mariana ante la satisfacción de Augusto a pesar de que lo único que desea es estar con ella, pues ambos protagonistas se enamoran; sin embargo, el miedo de Mariana y las ocupaciones de Vicente impiden el curso de la relación. Se distancian y al encontrarla de nuevo ella le comunica que está embarazada y que no tendrá el hijo que antes le prometió, él intenta persuadirla de escapar pero Mariana no accede, pues Augusto tiene el control de la situación. Mariana se deshace de su embarazo mientras Vicente viaja por Europa invadido por un gran sufrimiento.

Vicente vuelve a París y se despide de Mariana, pues él regresará a Sudamérica, desde donde la añora y le propone por carta que se reúnan, a la vez le envía el dinero de los boletos para ella y su hija Natalia pero Mariana nunca llega. Vicente regresa una vez más a París, donde se informa de que Mariana está en América; tres años más tarde se citan en Nueva York, donde sufren la vigilancia de un personaje inquietante llamado Barnaby, quien

impide que Mariana vea a Vicente. Éste logra ver a Mariana con la ayuda de Pepina, amiga de Mariana, pero no pueden repetir sus encuentros debido a la vigilancia de Barnaby. Vicente decide olvidarla y Mariana lo llama para verse por última vez. Aquél regresa a su tierra natal y por mucho tiempo la encuentra en sus sueños, hasta que pasados los años Augusto viaja a Sudamérica a dar una conferencia y le dice (a Vicente) que Mariana y Natalia huyeron a la Unión Soviética.

Principales indeterminaciones

En este primer testimonio las indeterminaciones juegan un papel importante en la constitución de su estructura. De manera constante aparecen para crear en el lector varias interrogantes que contribuyen a la creación de una atmósfera de misterio. Los vacíos más importantes se generan alrededor de las frecuentes huidas de Mariana, de su comportamiento, de los factores que influyen para impedir la relación con Vicente y de su desaparición final. El ambiente se va creando poco a poco a través de las ambigüedades, pues el lector no se explica por qué el personaje desaparece, no acude a las citas con Vicente, se encierra o niega frente a los que la buscan y, sobre todo, por qué mantiene su matrimonio con Augusto a pesar del enamoramiento hacia Vicente. Por momentos el personaje aparece dueña de su libertad y rebelde frente a quienes la someten y, en otros, totalmente dominada y sin posibilidades de liberación.

A través de opiniones encontradas se induce al lector a obtener sus propias conclusiones y a eliminar las expresiones no confiables, ya que el relato plantea una especie de confabulación y paso a paso el lector detecta de quienes puede fiarse y de quienes no para lograr una interpretación acertada de lo que ocurre. Muchas de las dudas planteadas por el

texto se pueden resolver si se comprende la personalidad de Mariana y el contexto en el que vive, siempre y cuando se establezcan los vínculos intertextuales con los otros relatos, mediados por las ideas preconcebidas en los lectores.

Desde la primera línea del primer relato se emiten contradicciones acerca del personaje, dichas por el propio narrador (Vicente), quien no es capaz de definir al personaje de manera coherente:

Sí, Mariana era la simpleza misma, la docilidad. ¡Mira qué engaño! (7)⁶

No hablo en orden. ¿Cuál es el orden con Mariana? (7)

¿Mariana? es la mujer que me amó... Aunque puedo afirmar lo contrario: ¿Mariana? es la mujer que jamás me amó... Vivo la impresión de que no existió nunca y de que nunca la amé. (11)

Tenía el aire inocente de las puritanas, pero bajo ese aspecto sano y limpio se ocultaba una vida dislocada. (15)

Lo aceptó, nunca se negaba a nada, aunque eso no significaba que cumpliría lo prometido. (31)

Este tipo de frases contradictorias aparece en todo el relato y contribuye a establecer la ambigüedad favorable para crear el misterio sobre el personaje, pues los lectores tienen a su alcance dos opciones expuestas por el mismo narrador, de las cuales tiene que elegir alguna. El misterio no se produce únicamente sobre la personalidad de Marina, sino con relación a su comportamiento:

Mariana me tentaba, deseaba descubrir el misterio que la obligaba a permanecer cerca de aquel hombre y con discreción rondaba su casa. (54)

⁶ Los números que aparecen entre paréntesis corresponden a las páginas citadas de la novela *Testimonios sobre Mariana* (1981) de la editorial Grijalbo citada en la bibliografía del presente trabajo.

"Si lograra saber la verdad", me dije preguntándome por qué vivía con Augusto. No sabía quien era ella y sólo tenía las versiones dadas por su marido siempre enigmáticas y acusadoras. (64)

Además de que las indeterminaciones tienen la función de crear el ambiente de misterio, también imprimen al relato su dinamismo. Cada vez que se plantea una desaparición del personaje, ya sea porque no responde a las llamadas telefónicas, porque no llega a las citas, porque Vicente la busca y no la encuentra o porque se supone que está en lugares que otros personajes no frecuentan se producen los vacíos y el lector compenetrado en el relato sigue la lectura con el fin de descubrir su paradero. Esta característica se observó con claridad en el resumen de este testimonio y se visualiza en el texto con frases como las siguientes:

-¿La señora Mariana no ha venido hoy?

-¡No! No ha venido –contestaron los hombres a coro.

Augusto no había mentido y la figura de Mariana se empañó con la presencia de aquellos individuos. (15)

(...). Nunca le perdonaría a Mariana aquella angustia. Al llegar al hotel pregunté si había un recado para mí

-Ninguno señor.

"Estará en Suecia", me dije, e imaginé que pronto llamaría para decirme: ¡Tonto!"..(71)

Cuando se contesta a Vicente por teléfono, a través de los criados, que Mariana no está o que está fuera de la ciudad o que se encuentra resfriada, otros personajes ponen en entredicho la verdad y esto contribuye a crear la idea de que no se puede saber lo que realmente sucede, aumentando el grado de indeterminación, pues se piensa que el personaje puede mentir y no desea ver a Vicente:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

"Con ella hay que imponerse. Si la llamas por teléfono mandará decir que no está en casa. Tú insiste" (Pepe). (8)

Por otra parte, los lectores tienen a la vista las declaraciones de Augusto, su esposo. Éste no duda en emitir juicios afirmativos sobre el personaje, no obstante, a lo largo del desarrollo de las tres historias se proporciona a los lectores datos que hacen considerarlo como un personaje no confiable. Este hecho no impide pensar que mucho de lo que dice es verdad, aunque tienen que considerarse otros factores para comprender si sus aseveraciones corresponden a la realidad o son parte de la manipulación que ejerce para crear una idea falsa de Mariana. Por ejemplo, Augusto dice:

"No está bien de los nervios... le viene de familia...(...). Ahora debe estar en La Belle Ferroniere rodeada de malvivientes. Yo no puedo impedirlo. Llegará muy tarde y lo siento por la niña". (14)

¡Miente! Es patológica. Está en su cuarto e imagina que viaja. (20)

Mariana es muy inútil, es penoso convivir con ella, no piensa... (20)

Lo que señalan otros personajes también influye sobre la idea que el lector se hace de Mariana, sin embargo, de acuerdo a la forma en que se desarrolla el relato los lectores saben que muchos de ellos no son personajes confiables, pues están influidos por la información de Augusto o son sus aliados. Veamos algunos ejemplos:

El lesbianismo latente de Mariana (-dijo Romualdo). (18)

¿Tuviste algún disgusto con ella? Pepe me contó de sus amantes, uno se llama Ramón (Sabina). (21)

Es una ingrata (Pepe). (24)

Mariana era incapaz de exteriorizarse, siempre hablaba de cosas ajenas a ella misma. A veces hacía alusiones a su infancia, pero no confiaba en mí (Pepina, amiga de Mariana). (92)

Frente a la multitud de juicios emitidos por diferentes personajes de la novela se encuentran frases dichas por Mariana; éstas no revelan del todo su personalidad, ni explican su comportamiento, pues el personaje se expresa poco y no de lo que el lector quisiera saber de acuerdo a las interrogantes planteadas en la historia. El miedo, el desinterés, el aislamiento y la soledad le impiden un desenvolvimiento aceptable a la vista de otros personajes y quizá de muchos lectores. Se manifiestan rasgos de rebeldía, pero sobre todo, parece víctima de un control más allá de lo comprensible. Las frases que expresa, en general, no están dirigidas a desmentir lo que de ella se dice, a veces permanece ajena a esas circunstancias, por ese motivo el personaje no ayuda al lector a establecer opiniones claras sobre ella. Lo que dice Mariana:

"Te esperaré en el cielo sentada en la sillita de Van Gogh" (A Vicente). (7)

No estoy de acuerdo. No somos insectos para que nos encierren en hormigueros o colmenas. (dijo repentinamente Mariana, que hasta ese momento permanecía callada, en el momento en que Augusto y Sabina hablaban sobre la arquitectura moderna, que podía resumirse en dos palabras: socialista y funcional). (10)

Mariana se acodó a la ventana:

¡Qué silencio! Me gustaría vivir aquí. Huele a honestidad (dijo a Vicente). (19)

¡Rubies! Parecén sangre, que mal augurio... –sollozó. (78)

Barnaby, te presento a Vicente. Ahora te recuerdo que debes desaparecer. ¿A qué viniste a Nueva York? Yo amo a Vicente. ¿No me lo van a permitir? ¡Haz el escándalo! ¡Hazlo ahora mismo! (86)

En los citados anteriores se observa que el personaje es capaz de expresarse y oponerse a la voluntad de sus opresores y en otras ocasiones las frases delatan una evasión

de la realidad, es decir, el personaje presenta varias facetas que impiden delinearla en una sola dirección.

Este relato puede dejar una sensación de frustración, ya que a través de la narración los lectores son testigos del amor entre Vicente y Mariana y del sufrimiento de ambos al no estar juntos, no obstante, el relato plantea la imposibilidad de la relación sin explicar el por qué y frente a esto se pudiera argumentar que no existen obstáculos si las decisiones son firmes. El final no es feliz, los personajes se separan a pesar de sus intenciones por reunirse, dejando a los lectores confundidos por la falta de datos que le permitan entender los obstáculos reales; el texto expone los acontecimientos y oculta los motivos, éstos constituyen la tarea para la imaginación de los lectores, a quienes se les induce a continuar con la investigación en los siguientes testimonios.

El final del testimonio es indeterminado y atañe a la desaparición final de Mariana. La información sobre el destino de la heroína proviene de Augusto y este personaje no es confiable ante los lectores. Vicente pregunta a Augusto después de muchos años de la desaparición de Mariana sobre el destino de su amiga:

-No sé nada de ella. Sólo sé que huyó a la Unión Soviética con Natalia. Logró lo que deseaba: destruir a mi hija, destruirme a mí y destruir a mis amigos (Augusto). (120)

Después de analizar la información de Augusto, Vicente llega a sus conclusiones, Mariana no podía estar en la Unión Soviética porque era muy católica y sabía que Augusto le mentía, ya que él se comunicaba con su amiga en sus sueños:

... Supe que, tanto Mariana como Natalia estaban en un Paraíso diferente al que Augusto me había dicho. El secreto descubierto me inquietó, pues el sueño me dijo

que existe el Paraíso y que podemos alcanzarlo, ya que ancho es el cielo y altas son las llamas para llegar a él, una vez que hemos aprendido a jugar con fuego... Y Mariana siempre fue pirómana. (121)

Como se puede observar, el final del testimonio es ambiguo, las conclusiones de Vicente caen en el terreno de la subjetividad, no hay nada que haga pensar al lector que Mariana y su hija se encuentren en el Paraíso, aun cuando el término se utilizara como metáfora. Los lectores tendrían que confiar en la fortaleza de la heroína y en su capacidad para vencer los obstáculos y lograr su liberación, tal y como lo cree Vicente. La información proporcionada por Augusto también es dudosa, ya que él no es confiable y no aporta a los lectores las fuentes de las cuales proviene su información.

Segundo testimonio (Gabrielle)

Resumen

Gabrielle es amiga de Mariana y empleada de Augusto, mantiene una relación cercana con ambos y está al tanto de muchos acontecimientos respecto a la pareja. La historia de Gabrielle se cuenta de manera circular, empieza años después de la desaparición final de la heroína y su hija en el momento en que ésta ya es una adolescente y vuelve al mismo acontecimiento casi al final del relato. Gabrielle tiene la sensación de haber vivido un sueño y sus recuerdos empiezan cuando Mariana le pide que cambie un baúl por otro idéntico para que lo guarde. El baúl será motivo de suspicacias en el desarrollo del relato. Augusto está obsesionado por aniquilar a Mariana y dirige su destino con la ayuda de los sudamericanos Ramón y Barnaby. El personaje principal huye, aparentemente a Nueva York, para reunirse con Vicente; intentan interceptarla buscándola en las estaciones,

aeropuertos y fronteras, pues Augusto quiere encontrarla para internarla en un manicomio y evitar que se reúna con Vicente, a pesar de que él vive con Lisa, su amante

Gabrielle es una visita asidua de la casa de Mariana y Augusto y testigo de las degradaciones que éste y sus amigos le imponen a la heroína sin que ella pueda intervenir. La narradora es utilizada por Augusto, desea que sea testigo de un intento de suicidio de Mariana y su hija; Augusto llama al cocinero para que le cuente cómo quiso suicidarse, pues necesita pruebas para comprobar su locura, sin embargo, Gabrielle se niega a atestiguar. El relato no proporciona los datos para saber la veracidad del suceso, se puede pensar que fue una escena montada para internarla.

La narradora conoce el matrimonio de Vicente y Sabina, trata de prevenir a su amiga para que no entre en el triángulo y evitarle ser más perjudicada, pero desiste porque Mariana le revela su amor por Vicente a quien le ha prometido un hijo. Gabrielle conoce otros círculos de amigos de Mariana, entre ellos los millonarios que le consiguen trabajo a Charpentier, un personaje de orígenes desconocidos, quien se ve involucrado en asuntos turbios. Gabrielle en muchas ocasiones duda en brindarle apoyo a su amiga, al considerar que ella misma genera sus problemas.

Mariana le solicita el divorcio a Augusto, desea irse con Vicente y después de insistir aquél accede, no obstante, al momento de partir Augusto se lo impide. Con el tiempo Augusto llega a ser muy famoso, viaja a Nueva York a un congreso de arqueología con Natalia, su hija, e invita a Gabrielle; todo camina con normalidad hasta que aparece Mariana de manera inesperada, pocos minutos después se explica su presencia por la llegada de Vicente. Las persecuciones hacia Mariana se repiten, sólo que ahora el escenario es Nueva York y el que está a cargo de vigilarla es Barnaby. Mariana trata de evadir el control sin lograrlo y es esa la última vez que ve a Vicente. Mariana desaparece finalmente,

todos piensan que está con Vicente, pero Gabrielle se convence de que no es así. Con este suceso se cierra el círculo de la historia y a partir de aquí Gabrielle la busca, visita a Boris, un exoficial ruso a quien le encarga guardar el baúl, se encuentra con Vasily e Irina, quienes le muestran una carta de su amiga escrita desde Sudamérica.

Gabrielle se entrevista con Gerard, personaje dudoso que sabe casi todo; éste le cuenta cómo Augusto intentó asesinar a Mariana y le asegura que nunca la encontrarán porque ha dejado muchas pistas falsas. A través de los amigos rusos descubre información hasta ese momento desconocida, pero ninguno de ellos conoce el paradero de Mariana. Boris muere y el baúl que guardaba pasa a casa de Irina, ahí lo abren y encuentran los objetos personales de Mariana, muñecas, zapatillas de ballet, las cartas de Vicente y su diario. Pasan los años y Mariana jamás aparece, Gabrielle entabla una amistad con Vasily e Irina; a través de ellos conoce los orígenes de la heroína, se hace asidua al ballet y asisten a los espectáculos casi todas las noches. Ahí ven a Mariana y a Natalia “confundidas entre las figuras blancas de los coros del baile”. De este modo saben que ellas continúan viviendo felices.

Principales indeterminaciones

Este testimonio aclara un conjunto de dudas planteadas en el primero, en otros casos, da una versión diferente de los hechos y coincide en otros más. El relato aporta los datos para interpretar el porqué de la imposibilidad de un encuentro feliz entre Mariana y Vicente que no se entiende con la lectura del primero, a pesar de conocer las vivencias del narrador (protagonista) de la relación. Los lectores profundizan en el conocimiento de lo que sucede en el matrimonio de Augusto y Mariana aun cuando no se conozcan los motivos reales de

esa unión. Mariana se presenta con los rasgos de personalidad descritos por Vicente (en el primer testimonio), pero en este caso se evidencia con mayor exactitud su carácter rebelde, su red de amistades de la que poco se conoce hasta este momento y se dan las pistas para entender más la peculiaridad de su comportamiento. La versión de Gabrielle nos da otra cara de la moneda respecto a Vicente, cuya opinión de los lectores hubiera sido muy diferente con sólo la lectura del primer testimonio. Llegado a este punto, los lectores están en posibilidad de llevar a cabo determinaciones más objetivas respecto a otros personajes, tales como Sabina y Tana, que en la voz de Vicente parecerían personajes distintos. Los temas de coincidencia se visualizan con relación a Augusto que se dibuja en la misma línea de la primera historia, aunque en este testimonio se conocen más los alcances de su comportamiento con tal de lograr sus pretensiones; asimismo, hay otros aspectos que coinciden, como la participación de los mismos personajes en determinados sucesos y sus características para definirlos como personajes confiables, así como algunos hechos de trascendencia dentro de la historia que están tanto en el primero como en el segundo relato.

La indeterminación planteada sobre la imposibilidad del encuentro entre Vicente y Mariana del primer testimonio se puede concretizar mejor con los datos de éste, pues aunque Vicente expresa de manera sincera lo que sufre por Mariana, así como sus sentimientos y deseos obsesivos por reunirse con ella, dichos por el mismo, estos elementos se interpretan de modo diferente por otros personajes y en este sentido para el lector su conducta resulta contradictoria. De esto no se da cuenta Vicente, sino los que lo observan; por estos motivos los lectores son los más autorizados para interpretar, pues saben lo que siente Vicente, pero también la opinión de otros. Para algunos es un gigoló por estar casado con una mujer millonaria de avanzada edad; su estancia en París es pasajera, él volverá a su tierra natal; ama a Mariana y a pesar de que sufre al separarse de ella viaja con su esposa,

las ausencias de Mariana le sirven para atender los reclamos de Sabina, su mujer; su matrimonio es indisoluble, etcétera. Veamos lo que se dice de Vicente:

-Vicente no vale nada. ¡Nada! Lo supe siempre, pero se necesitan fantasmas para sobrevivir (dice Mariana). (132)

¡Se iba! (Vicente) El mal que podía causarle a Marina quedaba anulado por su partida. (...) Vicente no era el pobre sapo o la terrible bestia que se convertía en un príncipe al llamado del amor de una joven. Era exactamente lo contrario: el príncipe encantador que se convertiría en bestia al enamorarse a una joven mal amada (Gabrielle). (165)

Mi amiga cometía un grave error enamorándose de aquel personaje que no ofrecía ninguna solución para su vida infortunada. Frente a Sabina no lograba descubrir su asombroso encanto: "¡Ah! El dinero, el dinero no tiene olor", (...). Mi amiga se quedó sola cuando las dos parejas salieron de gira por Europa. Augusto y Eugenia a los países Bajos y Vicente y Sabina a Italia y Grecia (Gabrielle). (204)

-¡Gabrielle!, está loca se ha enamorado de un gigoló sudamericano. Explíquele que ella no tiene dinero para comprarlo (Eugenia). (209)

Por otra parte, los lectores saben con mayor detalle el control ejercido por Augusto para impedir a Mariana su relación con Vicente; el control se manifiesta por varias acciones realizadas por Augusto hacia el personaje, entre ellas, cancelarle su viaje para reunirse con Vicente, quitarle su pasaporte, mantenerla en un deplorable estado emocional por el intento de asesinato, amenazarla de quitarle a su hija, intentar encerrarla en un manicomio, montar escenas para hacer creer que se suicidaría, inmiscuirse en asuntos turbios, etcétera. Todos estos elementos desconocidos hasta la lectura del segundo testimonio influyen para que el lector concretice la indeterminación planteada en el primero de manera distinta. Esta lectura permite comprender mejor la imposibilidad de la relación con Vicente, así como las mínimas oportunidades de liberación de Mariana y sus actitudes. El lector puede pensar que Vicente es un hombre que no asume los compromisos con la mujer que dice amar y que

Mariana no puede ser de otra manera por las condiciones en las que vive. En otras palabras, la imposibilidad del amor entre dos personas casados con otras constituye una crítica de la autora a las convenciones sociales, al matrimonio como institución indisoluble representante de intereses económicos y sociales en contra de las libertades individuales.

El personaje principal se concretiza mejor en cuanto a su rebeldía, pues intenta evitar el sometimiento del que es objeto por parte de Augusto y sus amigos. Esto se demuestra con algunas manifestaciones como las siguientes:

Mariana contradice a Augusto y sus amigos: *-Ustedes son totalitarios. Creen en el mundo circular del horror. Creen en el tedio y niegan a las ideas para afirmar la técnica. ¡Oodian el amor! Me dan pánico...* (140)

¿Sabe que quiere engañar a su marido? (Eugenia).
-Ya lo engañé y pienso seguir haciéndolo –afirmó Mariana. (209)

(...) Los días transcurrieron tensos, Barnaby ponía un empeño extraño en llevarnos a lugares más caros, Mariana se negaba a entrar, yo creí morir de vergüenza (...). Mariana intentó escapar para reunirse con Vicente (...).

-Dígale a esa rubita que es inútil que trate de escapar –me dijo Barnaby con voz burlona.

Al escucharlo, Mariana se puso de pie sobre la mesa, saltó después por encima de todas las mesas en las que los comensales aceptaron asombrados su inesperado paso entre tenedores, copas y flores. Aterrada la vi alcanzar la puerta, ahí la atrapó nuevamente Barnaby. (...) Mariana temblando de ira regresó a su lugar (Gabrielle). (223)

Más allá de las deducciones del lector acerca de los embrollos de los personajes se pueden realizar otro tipo de determinaciones en correlación con la realidad; una de las posibles lecturas respecto a este asunto lo constituye el punto de vista reiterativo de la autora, respecto a que los débiles, en este caso Mariana, son el flanco de ataque de los poderosos y que aquellos carecen de posibilidades para ejercer su libertad. Para lograr el sometimiento se recurre a todo tipo de ilícitos, la manipulación, el asesinato, la degradación, etcétera. Los personajes como Augusto representan al grupo de los poderosos

en las sociedades injustas y la impunidad es uno de sus tantos privilegios. Asimismo, el poder, la fama y el dinero van de la mano como en el caso de Augusto; estos son algunos aspectos que se pueden interpretar de la lectura.

Otra lectura de la obra puede ser la crítica de la autora al matrimonio, ratificada cuando Mariana dice: “De recién casada tuve un sueño: el mundo había dejado de girar y yo había quedado en el lado oscuro. Nunca más vería el sol”. (169) Además, a través de la historia se deja ver cómo el matrimonio es una forma de sometimiento para las mujeres, pues mientras los hombres no sacrifican ninguna libertad, Mariana, como muchas otras, están oprimidas, se les impide el divorcio a pesar de sus deseos y no se les permite ejercer su talento. Mariana siempre quiso ser bailarina y su carrera se interrumpe por la voluntad de su esposo.⁷ Junto a estas inferencias, la personalidad de Mariana se puede observar como una crítica al comportamiento femenino, ya que el personaje carece de la fuerza suficiente para enfrentar a sus opresores, muestra un carácter pasivo con destellos de rebeldía y no es lo suficientemente audaz para librarse de ellos, tal y como ocurre en las sociedades patriarcales en las que se educa a las mujeres para que adopten esas características. La huida es el único recurso que le queda al personaje para lograr su libertad.

Como en el primer relato prevalece una atmósfera de misterio, creada por una gran cantidad de indeterminaciones; algunas de ellas se concretizan con la ayuda de los elementos proporcionados en el desarrollo del relato y otras se dejan a la libre imaginación de los lectores. Por ejemplo, lo relacionado con el personaje Charpentier, quien viaja a

⁷ La crítica al matrimonio como el origen de las desgracias en las mujeres es un tema recurrente de Elena Garro. Éste también es la causa de la vida aniquilada de Verónica, personaje principal de la obra *Reencuentro de personajes*. En este caso Verónica se casa sin el consentimiento de sus padres y como sufre el dominio de su marido huye con Frank, quien repite la misma conducta de su esposo. Verónica nunca se logra liberar de su segunda pareja y vivirá bajo el control del siniestro personaje hasta sus últimos días.

Sudamérica, después de que los amigos millonarios de Mariana lo involucran en una empresa fraudulenta; un amigo de Mariana le paga su pasaje y mantiene la comunicación con el personaje, pero después lo pierde de vista. Años después, Gabrielle lo encuentra mendigando en las calles de París, desaparece en la niebla como un fantasma y nunca se sabe lo que le sucedió en los años de ausencia. Tampoco se aclara por el texto si Mariana realmente intentó suicidarse, los lectores tienen que formular sus conclusiones al respecto.

El personaje principal tiene muchos amigos de confianza, como el librero Jean Marie y otros, con los que va a fiestas de gala y con quienes se reúne por algunas tardes, así como los rusos que desconoce Augusto, pero que también son un misterio para los lectores, ya que no se sabe cómo los conoce Mariana ni su procedencia. Otra indeterminación más se produce con relación al personaje Rudia, pues cuando Gabrielle lo conoce aparentemente está loco, su amante Sara le da queso porque en su locura cree ser un ratón, sin embargo, al final del relato parece ser un personaje inteligente que ayuda a Mariana a desaparecer.

En la parte final de la historia las indeterminaciones juegan un papel decisivo para crear una atmósfera detectivesca. La desaparición final de Mariana genera una persecución encabezada por Augusto; se proporcionan pistas falsas, opiniones encontradas, verdades a medias y los lectores intentarán buscar el hilo conductor para saber quién de todos los personajes habla con la verdad. Se crea una madeja de confusiones que nunca se resuelven del todo; surgen indeterminaciones, se concretizan y las dudas, en apariencia resueltas, vuelven de nuevo a la incertidumbre del lector. Observemos algunos detalles:

*(...) Vicente y Mariana no se vieron nunca más...
¿Nunca más? El telegrama que encontró Barnaby (...) me hace dudar de mis palabras, ya que lo cierto es que al recibirlo, Mariana salió corriendo de París.
¿Hacia dónde?...*

(...) *"Debo actuar con rapidez", me dije. Tenía que encontrar a Mariana, pero ¿en dónde? Traté de encontrar sus escondrijos y descubrí que uno de ellos era mi casa. (...) Al no hallarla me sentí desfallecer (...).* (225)

¿En donde estaba Mariana? (...) "No. No está con Vicente. El nunca tomaría la responsabilidad" (...) mi amiga vagabundeaba por un lugar desconocido, mientras Augusto abría para ella las puertas del asilo de locos del que jamás saldría con vida. (226)

Pensé que quizá podría decirme algo de Mariana (Boris). Algo que la misma Raymonde podía ocultarme. En voz baja le pregunté por mi amiga y por su hija. -¡Claro que la he visto! También a Natalia. Las dos han probado de mi vodka. (...). -No la busque. Le será imposible encontrarla -me advirtió. (227)

-En el teatro me aseguraron que otra vez la señora no llegó allí. No hay duda las cogieron el miércoles, cuando salió del teatro Odeón -dijo Raymonde. (...). ¡Ese Rudia!... (...). -No fue Rudia. Él está con nosotros, (...), (Boris). Supe que la madre y la hija había dormido aquellas noches de su huida en varios teatros de París, (Gabrielle). (273)

La última parte de este testimonio está escrita en el mismo tenor de los citados anteriores y es indiscutible que las indeterminaciones contribuyen de manera decisiva a la creación de los valores artísticos del texto de dos maneras, la primera, con el planteamiento de dudas que se concretizan mediante los datos que se van revelando a medida que avanza la lectura y la segunda, a través de los cabos sueltos que los lectores tienen que concretizar, de acuerdo con el contexto general de la historia y de los otros dos relatos de la misma novela. El desenlace es indeterminado, hay dos versiones finales sobre el destino de Mariana. Años después, cuando Gabrielle se aficiona al ballet, le ocurre lo siguiente:

Ahora que han pasado tantos años, puedo confesar que nadie las arrancó del teatro en donde se escondieron, pues la verdad y la única verdad es que casi todas las noches las veíamos en escena, (...). A veces nos hacían alguna seña desde el escenario. Sus señales eran delicadas como los brillantes hilos de araña que colgaban de las ramas de los sauces o las brumas del lago. -No han perdido el don -afirmaba Irina. (281)

Sin embargo, el lector puede inclinarse por la otra versión, la que cuenta un joven “hermano menor del mejor amigo de Mariana” que llega a la oficina de Augusto muchos años después de su desaparición.

Diga usted al señor director (Augusto) que encontré a una mujer pidiendo limosna a las puertas de la Opera de Viena... me pareció que era Mariana, quise hablar con ella y huyó. Creo que hay que hacer una investigación, y si es Mariana ayudarla...
(282)

Los lectores optimistas se identificarán con Gabrielle, aun cuando lo que relata se asemeja a un sueño y por lo tanto carece de objetividad, en tanto que los escépticos pensarán que el segundo desenlace es más coherente con la realidad, en la medida en que el poder anula la libertad de los débiles condenándolos a un destino miserable. Sin embargo, hay otras opciones, la versión de Vicente, el primer narrador, que de manera metafórica piensa igual que Gabrielle. De este modo se demuestra cómo en esta novela los lectores ocupan un papel primordial en la construcción de la obra.

Tercer testimonio (André)

Resumen

El narrador André conoce a Mariana a través de su primo Bertrand y desde el primer momento le llama la atención su singularidad. André realiza una fiesta con el fin de acercarse a Mariana y a partir de ahí comienza a establecer un vínculo emocional y afectivo hacia ella. Mariana no corresponde a los sentimientos de André, por el contrario, evade al personaje; el lector, sin embargo, no puede apreciar si su alejamiento es para evitarlo o para escapar de todo contacto con la realidad producto de la demente persecución de su esposo

Augusto. André se da cuenta del tipo de relación entre Mariana y Augusto, éste le ha quitado su pasaporte para impedirle actuar con libertad y el narrador no se explica el motivo de ese matrimonio. André intenta ayudarla, pero Mariana se escabulle y le deja una sensación de constante frustración y tristeza. Bertrand le comunica que Mariana ha desaparecido, su criada dice que está en Italia desde hace dos meses, mientras André sabe que está en París puesto que se han encontrado. Después también desaparece de André.

Diez años más tarde André encuentra a Mariana en Cannes con su hija Natalia y nuevamente la pierde de vista. Mientras tanto circulan rumores sobre ella, Augusto asiste a todo tipo de reuniones y aprovecha toda oportunidad para desprestigiarla. Pasado el tiempo André la encuentra en un café, la invita junto con su hija a su casa de la montaña para alejarla de la maledicencia pero ella se niega una vez más. André encuentra a Mariana y a Natalia en varios lugares gracias a que las busca de manera obstinada, aunque nunca logra retenerlas; para llenar el vacío de su ausencia frecuenta los lugares donde se habla de Mariana, hasta que de manera inesperada ella lo llama y va a su casa para saber si la ama. Saberse amada, en el contexto del relato, le permite salvarse. Mariana desaparece definitivamente y André la busca sin resultados satisfactorios hasta comprender que su amor la mantendría a salvo en cualquier lugar donde estuviera.

Principales indeterminaciones

La lectura de este testimonio, sin la de los otros, dejaría a los lectores en un estado similar al del narrador André, sin la explicación objetiva del comportamiento de Mariana, sin conocer la razón de sus frecuentes huidas y su evasión de la realidad. El texto narra la experiencia de André con relación a Mariana, pero no señala las causas de su extraño comportamiento. A este momento de la lectura el lector podrá darse cuenta de que los más

autorizados para interpretar al personaje son los lectores, puesto que ya han leído los otros dos testimonios.

Mediante las señales emitidas por el texto, en esta parte del desarrollo de la novela, se concretiza con mayor definición tanto a la heroína, como a los otros personajes, no obstante, sigue sin definirse plenamente el personaje principal. Las concretizaciones que un determinado lector realice respecto a Augusto son más predecibles, ya que los tres relatos coinciden en poner en evidencia los impulsos de dominio total hacia su esposa, su carácter manipulador y su obsesión por el prestigio, etcétera, mediante frases como las siguientes también emitidas en los testimonios de Vicente y Gabrielle:

-Tenemos una hija y quiero alejarla de su influencia nociva –concluyó Augusto con voz trágica.

El hombre me dio pena. Era doloroso que un hombre mayor que yo y prácticamente un desconocido, me hiciera confianzas en medio de la banalidad de una fiesta íntima. (292)

-La mujer objeto nos aprisiona, nos obliga a llevar una vida artificial. Yo, por mi parte, viviría en una buhardilla entregado al amor y mis estudios, pero no puedo. Mariana y la niña me encadenan al dinero, a lo cotidiano y a la vida artificial agregó pensativo (Augusto). (292)

El relato de André da cuenta por tercera vez en la novela de las amantes de Augusto y de la manipulación que ejerce en sus amigos para desprestigiar a Mariana; por lo que la lectura ratifica en todo momento la personalidad de Augusto, dirigiendo a los lectores a una concretización unilateral del personaje. Asimismo, el texto proporciona las pautas para conocer a André mediante la introspección expuesta a través de su propia voz. Los lectores saben de los sentimientos de André, de su tenacidad para encontrar a Mariana, comprenderla, ayudarla, lo que a la vista lo constituye en un personaje confiable.

Pese a que André es un personaje en quien se puede confiar, esto no es suficiente para que los lectores se hagan un juicio acertado sobre Mariana, pues sus sentimientos impiden la objetividad requerida para elaborar sus juicios además de otros factores, tales como el hecho de que Mariana le comunica muy poco a André acerca de lo que le sucede. El personaje para André es una mujer diferente:

Calzaba mocasines y me miraba con ojos desparpajados (...). Había algo que la aislaba de nosotros (...). Bertrand parecía estar en la misma situación que yo: imposibilitado para comunicarse con su amiga, que se limitaba a reír de todo lo que decíamos. (285)

La miré sin entenderla. Tal vez Ramón estaba en lo cierto. ¿Había dicho puntos ciegos? (291)

Esa noche tuve la seguridad de que Mariana era como cualquiera de nosotros y de que su extrañeza provenía de algo que actuaba fuera de ella y no de algo que provenía de ella misma. Su imagen patética sentada al pie de la escalera de mi casa me pareció perturbadora, parecía demasiado sola. (294)

No obstante, André coincide en varios aspectos con los otros testimonios respecto a la heroína y aunque en ninguno de ellos se lleven a cabo precisiones, a estas alturas los lectores han definido muchos de sus rasgos. El propio personaje, mediante frases textuales, lleva a los lectores a un acercamiento respecto a su personalidad:

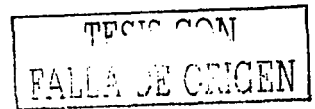
-El se va... (dijo refiriéndose al río Sena). (286)

-Soy muy nerviosa... perdone...

-Por ejemplo, lo oscuro me asusta. La casa es tan grande y tan quieta, que en las noches me da miedo y me voy al cuarto de Natalia... (291)

-La vida es triste y adentro de mi cabeza hay muchos pájaros muertos. (298)

-No me gusta París, es una ciudad egoísta. Una cárcel –exclamó de improviso. (302)



Las indeterminaciones se producen, sobre todo, porque en el contexto de la novela se habla mucho de Mariana y su voz generalmente aparece para mencionar asuntos ajenos a ella que evaden tanto lo que los narradores como los lectores desean saber, de acuerdo con la secuencia del relato. Una de las tantas lecturas de la obra radica en la observación de que a Mariana se le impide hablar como a tantas otras mujeres. En la sociedad dominan los hombres y se impone la voz de los poderosos como Augusto. El “yo” de Mariana prácticamente desaparece y por la opresión de la que es objeto está condenada a ser un “tú” o una “ella”, es decir, representa “lo otro”; su fantasía constituye una barrera que se opone al sistema patriarcal en el sentido de que el personaje crea un mundo aparte, su propio mundo como único lugar para afirmar su autonomía.

Como en los otros dos relatos las indeterminaciones tienen la función principal de crear la atmósfera de misterio; en este caso también están relacionadas con las constantes desapariciones de Mariana, pero al mismo tiempo, con un sinnúmero de aspectos que en conjunto hacen percibir que detrás de los hechos aparentes se ocultan muchas verdades, por ejemplo:

Sin embargo me asaltó una duda y traté de razonar: ¿Por qué si Augusto quiere deshacerse de ella (de Mariana) no le entrega su pasaporte? ¿Qué pretendía? ¿Y quién era Mariana? No sabía nada de ella. (305)

*-Algún día sabremos la verdad -sentenció mi primo.
Lo miré escéptico, la verdad tenía tantas caras como la mentira, y en la vida de Augusto y de Mariana había embustes entretreídos con verdades oscuras, que ni Bertrand ni yo podíamos descubrir. (319)*

Es un tipo raro (Saturnal). La última vez que trabajó con nosotros también se fue por la puerta de atrás sin avisar. Sus amigas vinieron a buscarlo (Mariana y Natalia). Cuando ellas vienen deja su motocicleta en un patio interior y no vuelve hasta dos o tres días más tarde a buscarla. Creo que vinieron por él, pero su moto no está ahí. (347)

Durante la narración se expresan muchos enigmas como los citados arriba y ninguno de ellos se resuelve con la lectura del testimonio de André; estas indeterminaciones son justamente las que contribuyen a crear la atmósfera de misterio y a considerar que los vacíos juegan un papel determinante para la creación de los valores artísticos, pues son los elementos que ayudan a formar las secuencias en la estructura de la narración. También ayudan a la creación de valores estéticos pues es el lector activo quien tiene que completar el sentido de lo no dicho. El final, como en los otros testimonios, también aparece velado y contradictorio, en este caso, el lector tampoco sabrá con exactitud cual fue el destino real de la heroína. Saturnal, el hombrecillo que acompañó a Mariana la última vez que la vio, le dice:

-No la busques... no vas a encontrarla nunca más (...).

-Sí, la seguían a todas partes... sembraban rumores, las puertas se le cerraron... ¿No sabes que huyó?... Una noche entraron y ella cogió a Natalia de la mano y se tiró desde un cuarto piso... (...).

-¿Cuándo? -pregunté casi sin voz.

-Hace dos años, en Liverpool. Ahí las enterró Augusto en secreto para (...).

Saturnal mentía, hacía menos de dos meses que él mismo me había visitado con ellas (...). (351)

Y Saturnal arrancó con violencia y desapareció por una callecita tortuosa. (...).

Allí en el cementerio, frente a la tumba abandonada de Mariana y Natalia supe que la verdad siempre es terrible y que el conocerla nos aniquila. (...).

-¿Sigues enamorado de Mariana? -me preguntó hace poco mi primo Bertrand. (...).

-¿Sabes que continúa persiguiendo a Augusto? (352)

En los párrafos finales la autora juega con las contradicciones una vez más, las declaraciones del personaje Saturnal a André constituyen los elementos que lo llevarán a éste a formarse juicios respecto al destino del personaje principal. André sabe que Saturnal

le miente a sabiendas de que no le cree, pues Saturnal le revela que Mariana y su hija se habían suicidado dos años antes al momento de esa plática, a pesar de que ambos (Saturnal y André) presenciaron la estancia de Mariana y Natalia en la casa de André apenas hacía dos meses, cuando Mariana visita a André para saberse amada. Sin embargo las tumbas existen, André las busca y las encuentra con los datos proporcionados por Saturnal; por otra parte, Bertrand (primo de André) le comenta que ambas siguen molestando a Augusto.

El final de la novela es indeterminado, André llega a la conclusión de que su amor a Mariana la salvó: “Mi amor ha salvado a Mariana de caer todas las noches con su hija desde un cuarto piso (...).” En términos objetivos el narrador no sabe el destino de la heroína y su hija, llega a la conclusión de que viven y de que están a salvo gracias a su amor; no obstante, los lectores pueden quedarse con la sensación de que el enigma queda sin resolverse.

Otras lecturas

Kay Sauer llega a la conclusión de que en *Testimonios sobre Mariana* se produce un contraste entre la realidad opresiva y la irrealidad recreadora, del mismo modo que en *Los recuerdos del porvenir*. Para esta investigadora la obra en cuestión manifiesta una polarización entre el sexo masculino y el femenino; el personaje Mariana ofrece la posibilidad de la fusión andrógina (Kay Sauer, 1987: 224). El orden existente ha infantilizado a las mujeres y para lograr la superación es necesario contrarrestar el sistema llamado “sutura”⁸ mediante la creación de su propio discurso. Mariana no logra definirse

⁸ Kay Sauer define la “sutura” de acuerdo con Silverman y señala que son los procesos mediante los cuales los textos cinematográficos y literarios confieren subjetividad a sus espectadores y lectores. Se logra la sutura en el momento en que el espectador dice “Sí, ese soy yo” o “Eso es lo que veo”.

como un “yo”, pero evade las definiciones reductivas y las categorías que le asignan, deslizándose por los límites que le tratan de imponer. Cuando el personaje huye a otra dimensión logra el ideal andrógino y crea la posibilidad de una plenitud auténtica.

Delia Galván estudia *Testimonios sobre Mariana* a partir de la intratextualidad⁹ de cada uno de los relatos, que proporcionan puntos de vista distintos y crean una multiplicidad interpretativa que moldeará la percepción del lector. Éste captará de manera diferente a los testigos y le producirá experiencias que le ayudarán a ver el mundo con posibilidades nuevas. Obsérvese que los resultados de este estudio se oponen a la hipótesis planteada al inicio de este capítulo, que presupone la autoridad de los lectores sobre el texto.

Los procedimientos antes señalados, según Galván, se combinan con la voz femenina (de la autora) que le da a la obra un tono autobiográfico, pues es su primera publicación después de quince años de silencio y coincide con el paso de un periodo crítico de Elena Garro, en el que afirma su nueva identidad por medio de la escritura. Lo biográfico se observa en que la autora, al igual que el personaje, se casa bajo la promesa no cumplida por parte de sus marido de ejercer su arte, ambas tienen un eminente intelectual como pareja y prefieren cualquier cosa, incluso limosnear, antes de someterse. Para la investigadora, la infelicidad producida por el sometimiento favorece que la obra esté dotada de misterio y el misterio como narración es adecuado para representar a las mujeres; en este

El propósito del sistema de sutura es lograr una definición de la posición discursiva del espectador que implica, no sólo la pérdida de su esencia, sino el repudio al discurso disyuntivo. Mariana tiene que resistir a la sutura para crear su propio discurso (Kay Sauer, 1987: 82 y s.).

⁹ La autora Delia Galván considera que el sentido acerca de la vida de la protagonista se produce “entretejiendo” las tres historias en una “trenza” intratextual; alude al concepto intratextual en el sentido de que los elementos significativos se encuentran al interior de cada texto y de la obra, lo que permite el establecimiento de relaciones para producir el hilo conductor del relato (Galván, 1986: 47).

caso, el tema trata de la desintegración de una mujer. Aun así, el personaje es un ejemplo de mujer con determinación, agrega Galván. El distanciamiento entre la voz de la protagonista y el lector hace tolerable la narración que de otra manera sería insoportable por el alto contenido emocional que proyecta (Galván, 1986: 252-254).

Conclusión parcial

El carácter artístico y estético de la novela *Testimonios sobre Mariana* se determina fundamentalmente por el juego de las indeterminaciones en cada uno de los relatos, cuya función radica en la creación de la atmósfera de misterio, el tono detectivesco y en otorgarle a los lectores el papel principal en la construcción de los significados de la obra. Esto se combina con otro valor artístico sobresaliente de la novela, la utilización del testimonio como técnica que funge como vehículo de comunicación con los lectores; la técnica auxilia al lenguaje en el descubrimiento del misterio simbolizado por Mariana y en este caso, el recurso utilizado dota a la historia de movimiento (progresivo y regresivo en el orden de las secuencias). La credibilidad de la información se produce mediante la coincidencia y la duda, por la contradicción; la repetición es parte de la técnica empleada por la autora a través de los tres testimonios yuxtapuestos.

Este no es un relato de misterio en un sentido convencional, ya que el personaje padece una muerte en vida, sus apariciones y desapariciones se asemejan más a las de un fantasma que a las persecuciones policíacas detrás de un criminal y la reconstrucción del “crimen” (su asesinato en vida) está más relacionado con lo que piensa el lector que con un juicio legal. Sin embargo, las contradicciones en la caracterización del personaje, la complejidad en la trama, los embrollos en las relaciones interpersonales, así como la

tensión del relato creada por las indeterminaciones permiten afirmar que el misterio es una de sus características fundamentales.

La multiplicidad significativa que genera la obra se debe también a lo fragmentario del relato, aparentemente caótico; es necesario unir las piezas para llegar a la interpretación y a cada lector se le proporciona la libertad de unir las de acuerdo con sus criterios. Mariana es descrita con frases telegráficas a lo largo de las tres historias y la tarea del lector es encontrar los detalles que la integren como un todo. Esto se traslada a la imagen de sí misma del personaje: “Me han vuelto como un rompecabezas, no puedo juntarme, hay una pieza que me falta”. (230)

Testimonios sobre Mariana repite varios temas de otras novelas de la autora, entre ellos, los viajes, el exilio como síndrome de marginación, las mujeres como víctimas de la sociedad patriarcal, el matrimonio como prisión para las mujeres y algunos más, expuestos con una técnica original, la de testimonio múltiple. A mi juicio la heroína es un personaje singular y, como ella, ese tipo de personas no tienen cabida dentro la sociedad, cuyos códigos se rigen por estereotipos a los que ella se resiste escapando a una dimensión fantástica. Puesto que Mariana no se define a sí misma, sino que en todo momento es “el otro”, todos la juzgan bajo la perspectiva de lo que debe ser “normal” y el lector adopta como punto de partida la información filtrada a través de los testimonios, que ordenará, clasificará y descifrá, sin dejar de considerar que los narradores han creado sus propios signos. Todos pretenden definir y explicar al personaje a través del lenguaje (las novelas de Gabrielle y Barnaby) con signos estáticos y convencionales, madre, persona normal, esposa, prostituta, farisea, etcétera; es decir, le adjudican una identidad predeterminada de acuerdo con imágenes convencionales en la sociedad occidental, “parecía...” una modesta

enfermera inglesa, una monja, una bruja, etcétera y estas imágenes dicen más de los hablantes de Mariana que de ella misma. Desde este punto de vista Mariana es un signo indeterminado, un signo vacío que los lectores tienen que llenar.

Como se puede observar, a través de la exposición de las conclusiones de las otras lecturas y ésta, existen algunos puntos de encuentro, sobre todo en lo que se refiere al estilo, a los temas, a sus planteamientos respecto a las mujeres, etcétera; no obstante, el objetivo central de este trabajo ha sido demostrar de qué manera las indeterminaciones contribuyeron a la creación de los valores artísticos y estéticos de la obra y cómo en esta obra los lectores ocupan un lugar predominante con relación al texto.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La casa junto al río

La casa junto al río es una novela corta publicada en 1983 por la editorial Grijalbo y, como en otras obras de Elena Garro, en ésta la autora incide en la temática del exilio, el tiempo y la memoria, para llegar a un final en el cual el lector, los lectores, pueden encontrar un desenlace explicativo a los enigmas y a las obsesiones que dominan su escritura. Asimismo, los elementos de estilo de *La casa junto al río* existen en otras novelas, como en *Los recuerdos del porvenir* (1963); *Testimonios sobre Mariana* (1981); *Reencuentro de personajes* (1982); *Inés* (1996). En todas, como en ésta, los personajes femeninos son víctimas de acoso y su liberación sólo se alcanzan mediante la muerte, la desaparición o la huida. Se repite el tono detectivesco,¹⁰ las circunstancias de viajes y las conspiraciones hacia los personajes centrales.

Otro aspecto reiterativo es el juego del tiempo objetivado de distintas maneras y siempre bajo el símbolo de relojes. En esta historia este símbolo adquiere dimensiones mayores a través del relojero, cuyas menciones aparecen en varios momentos, “el hombre poseía el secreto de la hora de muerte de todos los vecinos y también la suya”, era tartamudo y hablaba como tic tac, “el oficio del hombre le pareció maléfico”, etcétera. Como en otros relatos, Consuelo, personaje central, percibe la hostilidad exterior y desde el comienzo se siente vigilada, vive una especie de paranoia justificada por su condición de exiliada. Llegar a un lugar extraño donde todos los personajes le resultan ajenos agudiza

¹⁰ En la obra *Reencuentro de personajes* se manifiesta por una serie de asesinatos que se ocultan detrás de apariencias, cambios de lugar, de identidad, etcétera. Los lectores se preguntarán si los asesinos son personajes con identidades ficticias que se han escapado de otras obras o son personajes “reales” dentro de la ficción. La obra es un caso de patente intertextualidad con múltiples niveles de ficción, en la que el misterio es elemento central de la historia. En *Inés* el tono de novela de *thriller* se manifiesta alrededor del personaje, quien en todo momento se encuentra ante situaciones de tensión y misterio inmersas dentro de actos delictivos.

sus sensaciones y desde el principio es presa de pensamientos persecutorios; lo que contribuye a la creación de la atmósfera de misterio.

Las características más sobresalientes de esta novela la constituyen el tono detectivesco y el ambiente de tensión que se crea al interior de la obra alrededor de la solución del enigma principal, ¿cuál fue el destino de los dos tíos de Consuelo? A partir de esta pregunta central surgen muchas otras, ¿por qué le ocultan la información? ¿por qué todos le mienten? ¿quiénes son esas personas que se dicen de su familia? ¿por qué la hostilidad de casi todos los habitantes del pueblo hacia ella? Todas estas indeterminaciones se van resolviendo durante el transcurso del relato, en el cual surgen otras, manifestadas por las contradicciones en la información, por las actitudes de los personajes, por personajes que no logra conocer, como Elvira, la única testigo viva desfigurada en la trágica noche del incendio y esposa de su tío José Antonio, a quien el personaje no puede ver, ya que sus enemigos la esconden. Hay indeterminaciones que no se resuelven, por ejemplo, los lectores no llegan a saber con exactitud de qué manera se produjo la explosión, quién bombardeó el banco, quién disparó a Consuelo entre otras.

La obra además describe muchos pasajes fantásticos en contraste con la objetividad requerida en las novelas de corte policiaco comunes, que ayudan a que el relato tenga un grado de indeterminación mayor. Por ejemplo, el personaje escucha que la llaman “¡Consuelo! ¡Consuelo!” en el momento que se encuentra sola cerca de la casa junto al río “brillando como una gran rosa marchita”, la escena del carricoche con los dos enlutados a bordo, el contraste entre lo real e irreal de personajes como Manolo, etcétera. El miedo que por momentos expresa la heroína, el ambiente climático del lugar, como la lluvia, las tormentas, la neblina, la noche, los gestos hostiles de personajes misteriosos, la vigilancia

de todos los pasos de Consuelo y la confabulación de casi todos en el pueblo dan lugar a la tensión del ambiente, necesaria para la estructura de la historia. El desenlace es indeterminado, está plagado de elementos fantásticos y poco claro en cuanto al destino de la heroína, tal y como lo acostumbra la autora en otras de sus obras.

Más allá de las concretizaciones que lleven a cabo los lectores, mediante la resolución de los enigmas de la obra se encuentran los distintos significados que los lectores pueden deducir a partir de sus vivencias y su entorno social. Me refiero a la crítica de la autora acerca de aspectos vivenciales reflejados a través de la ficción. Una vez más y en este caso con mayor énfasis, la autora plantea la necesidad interior de los seres humanos de una identidad, problema típico de los exiliados, de los despojados de todo, incluyendo su pasado familiar, sus bienes materiales y su lugar de origen. En este caso se trata de un exilio de regreso, el personaje regresa a su tierra natal después de muchos años de ausencia y se encuentra con que la tierra idealizada durante su estancia en México es muy diferente a como ella la concibió; no existe la hospitalidad, ni la calidez de la gente, ni el paraíso del que le hablaron sus padres.

Elena Garro expresa una vez más que el dinero envilece a las personas y es el móvil de todos los crímenes, así también, muestra cómo el fanatismo político conducen a la tragedia y cómo la guerra corrompe la vida pacífica de los pueblos. Garro plantea que los seres humanos son víctimas de sus triunfos y de sus derrotas, de su fortaleza y de su debilidad. A diferencia de Mariana, heroína de *Testimonios sobre Mariana*, personaje evasivo de los cánones sociales dominantes, Consuelo es un personaje activo que asume la responsabilidad de su destino, que enfrenta a sus enemigos y que lucha por encontrar su identidad, aun cuando eso le cueste la vida. La autora sugiere a los lectores, quizá

fundamentalmente lectoras, pasar de la resistencia a un papel de protagonistas para lograr sus fines.

Resumen

Una mujer exiliada en México, Consuelo, decide regresar a su pueblo natal en España después de la muerte de sus padres y de su hermana. Durante el viaje el narrador en tercera persona explica sus principales motivaciones, ir al encuentro de su niñez, explicarse su pasado y elegir su porvenir con la repetición del tiempo perdido, mediante la búsqueda de la casa junto al río donde pasó su infancia. El personaje se pregunta por el destino de sus parientes en España a los que apenas recuerda y de los que nunca tuvo noticias, a pesar de la correspondencia enviada por sus padres. Al llegar al pueblo ve desde el autobús el puente romano, junto a éste busca la casa junto al río y en su lugar está un montículo de cemento; supone que la casa ha sido derribada o que quizá nunca existió.

El personaje percibe hostilidad y evita el contacto con la gente hasta que Amparo, la dueña del hostel, la comunica con Pablo y Ramona, quienes aseguran ser sus primos. Poco a poco establece contacto con otros personajes, entre ellos Severina, la carcelera, quien la recibe con afecto, Concha y Adelina, sus supuestas sobrinas, Manolo, el hijo del cartero, Alberto, el relojero, Gil de la Central Eléctrica entre otros. Consuelo pregunta por el destino de sus tíos José Antonio y Adelina a sus “familiares” y se da cuenta de que le mienten, pues los datos no coinciden con lo que sabe. Intenta averiguar a través de otros personajes y todos le niegan la información o se la dan equivocada; ella no entiende el motivo.

A partir de estos hechos, Consuelo se convierte en la detective de su pasado dentro de un contexto de rencores producidos por la Guerra Civil, en el que los parámetros para

TECNO CON
FALLA DE ORIGEN

juzgar a las personas se establecen por su posición política, los rojos o comunistas y los azules o fascistas. A medida que avanza el relato obtiene algunos datos sobre el destino de sus tíos, Pablo le dice que su tío José Antonio estaba loco y murió, Eladia le informa que se suicidó, Manolo que lo atropelló un camión y se ahorcó, Gil que sus tíos nunca existieron; ella llega a la conclusión de que Ramona y Pablo los mataron. Al mismo tiempo, intenta saber por qué le ocultan la información y por qué algunos personajes se hacen pasar por sus parientes. El policía le dice que hay intereses económicos de por medio, el cura también lo sabe y le aconseja huir porque su vida peligra; Fernando le informa sobre individuos interesados en el dinero y los bienes familiares y le propone alejarse y buscar un abogado. Después de innumerables enredos, Severina le revela las argucias del padre de Gil para robar su apellido y apoderarse de la Central Eléctrica y de los bienes. Asimismo, le revela los acontecimientos de la noche del incendio cuando muere su tía Adelina. De este modo, se aclaran todas sus dudas sobre el destino de sus parientes.

Consuelo decide vengarse, pero sus enemigos tienen planes para impedirlo. Visita el café "Saltillo", llega Gil, quien delante de todos los clientes muestra una granada indicando que Consuelo la llevaba en la bolsa. Ella lo niega y sale del café, afuera hay un ambiente agitado por la huelga, ve que Manolo, su amigo, entra al banco donde están sus enemigos. Duda de éste y se dirige a la casa de su tío José Antonio ya muerto a buscar su protección, desea cruzar el puente romano pero antes se encamina hacia la casa junto al río. Al llegar escucha una explosión, se acuerda de la granada mostrada por Gil y oye las voces de gente que anuncia el estallido del banco. Un grupo de personas la persigue acusándola de asesina, pues Manolo muere en la explosión; sube el puente, sabe que si logra cruzarlo estará a salvo, al bajar siente un golpe por la espalda y en ese momento aparecen ante sus ojos

imágenes de su infancia y de sus parientes muertos. Consuelo muere, paralelamente al logro de sus aspiraciones que alcanzan una extraña simbiosis.

Principales indeterminaciones

Primera etapa (llegada al pueblo)

Las principales indeterminaciones del relato tienen la función de crear las expectativas en los lectores respecto a los acontecimientos que van a desarrollarse. La tensión de la historia empieza a constituirse con los indicios de hostilidad que el personaje percibe desde su llegada al pueblo; en este momento se puede pensar que la heroína está predispuesta o que su imaginación va más allá del real significado de las expresiones de la gente. Consuelo, sin embargo, siente la hostilidad y con esto, empiezan a establecerse las indeterminaciones, pues los lectores se preguntan el porqué. Veamos las siguientes unidades significativas:

-Un taxi... (pide Consuelo).

-El hostel está a dos pasos -y un coro de carcajadas acogió su demanda. (10)¹¹

O, más adelante:

-¿Hay alguna habitación? ... Con baño por favor.

-Hay una habitación sin baño...

(...). Las jugadoras la observaron con descaro. Hubo una pausa y Amparo la condujo a un cuarto estrecho provisto de un lavabo y de una cama de hierro. (11) .

Una vez encerrada en su habitación Consuelo ve a través de la ventana un edificio de ladrillos desde cuyas ventanas:

la espiaban hombres en mangas de camisa y mujeres de rostros severos. (11)

¹¹ Las referencias de este tipo en esta parte del análisis corresponden a las páginas de la publicación *La casa junto al río*, Grijalbo, 1981.

El personaje se encamina hacia el puente romano donde escucha una voz que pronuncia su nombre misteriosamente y:

Tuvo la sensación de que la acechaba algo adverso (...). (12)

Y al regresar al hostal:

Vio a través de los vidrios de la terraza a las jugadoras que la miraban con rostros de *mariposas nocturnas y maléficas (...)*.

Despertó varias veces sintiendo que la rodeaba un peligro. (14)

Estas imágenes evocan los primeros brotes de paranoia del personaje, que los lectores pueden interpretar como fantasías de Consuelo, constituyéndose así en *objetos imaginacionales*¹² o bien, son algo real al interior de la ficción. Sobre todo esto último, pues a espaldas de Consuelo se expresan frases de rechazo:

-¡Justamente ahora tenía que volver uno de México! (12)

-¡Odio la palabra México! (13)

Y al progresar en la lectura nos encontramos con otros intercambios donde el desdén es enfático:

-¡Comunista! -le gritó una voz estentórea.

-Deseo que todos los mexicanos se ahoguen en la mierda -le dijo en voz baja (un hombre calvo).

-Soy española... (replica Consuelo).

-¡Muy elegante ser español cuando conviene! -contestó el calvo, subiéndole la voz. (35)

TEMA CON
FALLA DE ORIGEN

¹² De acuerdo con Ingarden (1998: 37) los objetos imaginacionales u “objetos de fantasía” no son algo ideal, sino “formas de la fantasía libre del autor” que dependen de su voluntad y que no se pueden separar de las experiencias subjetivas que los crearon; en este sentido son algo psíquico y forman parte de los objetos representados. Un personaje es un objeto representado y lo que imagina éste se denomina objeto imaginacional.

Estos fragmentos remiten a la atmósfera de creciente hostilidad que envuelve la llegada de Consuelo. Las primeras secuencias podrían concretizarse de varias formas, existe un prejuicio generalizado en los habitantes del pueblo, respecto a todo lo que proviene de México a causa de alguna experiencia negativa ocurrida en el pasado; podría tratarse del prejuicio hacia lo extranjero, común en la mentalidad de los pueblos tradicionales, lo que sugiere la idea de que existe una especie de maquinación contra los forasteros; o bien, los lectores han empezado a captar la conspiración en contra de Consuelo e interpretan que sus vivencias son parte de las estrategias de sus enemigos para hacerla sentir aislada, alejarla del lugar y preservar los intereses que hay de por medio.

Debido a que el relato está escrito en tercera persona, los lectores se enteran de información que no está al alcance de Consuelo, ésta se guía por sus percepciones, sin embargo, a estas alturas de la narración se visualiza que las acciones de algunos personajes, vistas de manera retrospectiva, son parte de la confabulación para mentirle. Amparo, la dueña del hostel, comienza con la red de mentiras que le tienden al personaje: “No ha preguntado usted por su familia”, le dice, y de inmediato, Amparo, tomó el teléfono para avisar a Ramona y a Pablo de la presencia de Consuelo. Ramona y Pablo ya estaban al tanto, pues con anticipación alguien toca con los nudillos a la ventana de su casa para informarles de cada paso de Consuelo con frases como, “sigue en su habitación”, “salió rumbo a la casa junto al río”; es decir, paralelamente a que los lectores saben lo que hace, piensa y siente Consuelo, también saben lo que sucede con los otros personajes. Lo que también despierta expectativas, pues los lectores se preguntan los motivos del agudo interés por la visitante.

Segunda etapa (encuentro con los “parientes”)

Consuelo se entrevista con Ramona y Pablo, quienes dicen ser sus primos. En el transcurso de la conversación mencionan una serie de nombres (los de sus tíos, hermanos de su padre) que le son desconocidos; sus edades no son lógicas, el anciano Pablo no pudo tener el mismo abuelo que ella, nunca tuvo una tía llamada Lolina (madre de Pablo), los datos ponen en duda la autenticidad del parentesco. Ramona exclama en su presencia: “¡Qué día tan grande para Pablo! Esperó tantos años la vuelta de su familia de México”, entre otras expresiones, como parte del ambiente de mentiras que pretenden hacerle creer a Consuelo. Más adelante le presentan a Concha y a Adelina, sus “sobrinas”, quienes fingen amabilidad y hablan de su bisabuelo (abuelo de Consuelo) a pesar de que las dos mujeres tienen la misma edad de ella. Llegado a este punto, el lector sospecha que todo es parte de una conspiración contra el personaje:

Consuelo lo escuchó disgustada (a Pablo, su “primo”). Su padre nunca tuvo una hermana llamada Lolina y si la hubiera tenido y fuera la madre de Pablo, éste no debería llamarse Veronda, sino llevar el apellido de su padre. Los tres sombríos personajes que tenía delante estaban mintiendo.
(46)

De forma reiterada, Consuelo pregunta sobre sus tíos muertos y canaliza en el diálogo el objeto de su visita:

-¿Y tía Adelina cuándo murió?
-¡ Yo que sé !... (le responde Ramona). (18)

Más adelante:

-¿Recuerdan a mi tía Adelina? (vuelve a preguntar Consuelo).
Amparo y el ujier guardaron silencio y ella vio un juego de miradas entre los dos. (27)
-¿Y cuándo murió?

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

-¿Cómo murió el tío José Antonio?

El viejo (Pablo), entrecerró los ojos, se llevó un dedo a los labios, dudó unos instantes y se dejó caer, abatido, sobre su lecho.

- Señora, deje usted en paz a los muertos. (30)

- ¿Y mi tío José Antonio y mi tía Adelina, cuándo murieron?

Gil se enderezó... dio un puñetazo sobre la mesa. -¡Esos nunca existieron! ¡Nunca! He visto todos los papeles del municipio y nunca existieron. (36)

Periódicamente, la autora explica el eje central de la motivación de Consuelo:

(ella) sólo deseaba saber la suerte de su tío José Antonio. (38)

Y las respuestas contradictorias de su entorno constituyen una caja de resonancia de la dimensión pesadillesca de su búsqueda:

-No recuerdo... he oído algo, creo que se suicidó. ¡Se ahorcó! Dijo la vieja Eladia...

-¿Se ahorcó?... ¿Ahí, en su casa...? -preguntó aterrada.

- No, eso sucedió en otra casa... en otro pueblo.

¡Por Dios, he hablado demasiado!, ¡Calle!, ¡calle! Esto no conviene decírselo a nadie. ¡Suerte, mucha suerte! (43)

Tercera etapa (destino de los tíos como eje narrativo)

Obsérvese que en el desarrollo de la historia las preguntas de Consuelo acerca de cómo murieron sus parientes (tíos) sirve de *leitmotif* al diálogo de los personajes, ya que es el eje de las motivaciones en torno al cual gira el viaje de regreso. Aquí se abren para el lector nuevas interpretaciones, cada una de ellas puede ser falsa o verdadera al mismo tiempo. Para el lector es cada vez más clara la importancia de averiguar el destino de los parientes y explicarse por qué éste es un tema prohibido. Poco a poco se descubre lo ocurrido, aunque el relato retrasa hábilmente la información sobre los motivos de la gente para ocultarle la verdad. El cura le aconseja simplemente alejarse del poblado porque su vida peligra, pero no le dice la información que ella desea saber. Más tarde, Consuelo averigua que aquellos

que se hacen pasar por sus parientes son los asesinos de sus tíos. La revelación de los motivos que ocasionaron la desaparición de sus tíos la recibe del policía del pueblo:

Hay en juego una millonada (le dice a Consuelo) Los herederos legítimos no habían aparecido hasta ahora. (45)

El policía también le recomienda prudencia y muestra su intención de no tomar cartas en el asunto. Más adelante, el relato deja a la vista del lector las razones por las cuales se le oculta la terrible verdad al personaje y todos en el pueblo, excepto Manolo y Severina, que participan de manera activa, y el cura y Fernando, que le dan su apoyo moral, forman parte de la conspiración.

Desenlace

El final de la obra plantea a un tiempo el logro de las aspiraciones de Consuelo y de los falsos parientes que la eliminan físicamente para mantener la exclusividad sobre la herencia. La frase final regresa sobre la motivación de Consuelo:

Consuelo sonrió (al momento de morir), ahora nunca más aquella mujer oscura y terrible le haría daño (Ramona, una de sus falsas parientes), (Consuelo) estaba dentro de la casa junto al río, a su lado se hallaban sus tíos y la casa resplandecía como un arco iris ¡Estaba a salvo! ¿Acaso no había venido a España en busca de sus muertos...? (103)

El final de la obra crea distintos significados en los lectores, unidos a un efecto o sensación de impotencia compartido con el objeto representado principal o personaje. Además de este efecto, los lectores pueden deducir significaciones como las siguientes: *a)* Consuelo no logra vencer la “mezquindad” de la gente que la rodea. *b)* frente a su miseria

económica triunfan los impostores por quienes es asesinada; c) el personaje triunfa porque logra su objetivo, pues halla la verdad de su pasado e identidad.

Otras lecturas

A pesar de la aparente exhaustividad de nuestra lectura con amplitud de citados y siguiendo paso a paso la trama, la obra naturalmente no agota la multiplicidad significativa y las explicaciones de la obra. Aún más, las otras lecturas consultadas manifiestan aspectos no carentes de sustancia para su interpretación. Para Kay Sauer García, por ejemplo, en *La casa junto al río* Consuelo es un personaje limitado por su condición de “otredad”: es una extranjera sin dinero ni amigos y para descubrir su pasado “tiene que ser una detective semiótica distinguiendo entre signos confiables y no confiables” que la conduzcan a su búsqueda. La investigadora enfoca su análisis a través de “moments bienheureux”¹³ o recreación del pasado, así como por los datos aportados por los personajes confiables, pues los conspiradores le cierran los caminos y tratan de corromper su imagen; ella se entera de los hechos gracias a sus remembranzas (Sauer, 1987: 220).

Sauer llega a la conclusión de que, “Todas las mujeres somos desheredadas de una manera o de otra y que debemos luchar para afirmar nuestra herencia como parte de nuestra identidad auténtica”. Junto a esta sugerencia señala la autora que “hay una advertencia: tal afirmación no puede quedar impune. A Consuelo la mata una bala condenatoria y ella sólo logra su triunfo en una dimensión fuera de este mundo” (1987, 225). Elena Garro, agrega Sauer, muestra algunos caminos que conducen a una plenitud auténtica, aunque en un nivel

¹³ Los “moments bienheureux” o “mecanismo disparador” están representados por “una sensación física que fugazmente recrea el pasado en el presente por medio de un recuerdo involuntario del protagonista”. Este tipo de analepsis breve constituye los “moments privilegiés”, o “fetiches”. Las seis fases del patrón son: 1) un estado mental, 2) una sensación física, 3) un sentimiento interior, (placer), 4) reconocimiento del pasado, 5) presentimiento del futuro, 6) el resultado (Kay Sauer: 1987, 111).

irreal y a diferencia de los personajes Mariana y Julia de otras novelas que viajan a otra dimensión, Consuelo emprende un viaje temporal y solitario en un espacio concreto, la casa junto al río, en un tiempo específico: los años de su niñez (1987: 104).

Bajo cierta coincidencia con nuestra lectura, Delia V. Galván observa como elemento distintivo de la novela la forma en que la protagonista “toma acción y decisiones importantes para resolver su existencia exílica” (Galván, 1986: 258). El rechazo que sufre “agudiza el sentimiento de otredad y el de pérdida del paraíso de la niñez”. La confusión que vive a su llegada al pueblo origina que se convierta en detective, adoptando el género policiaco que “literariamente” conduce a la máxima acción de la heroína. Ésta, al encontrarse en manos de los villanos, usa su intelecto y sus capacidades de deducción. La autora, según Galván, modifica la teoría literaria para expresar cosas nuevas, en este caso, mezcla sentimientos y percepciones en el uso del género policiaco (1986: 259).

Según la investigadora, Garro trata en esta novela el tema del exilio interior, además de visualizarlo como una “expresión universal de alienación” así como el enfrentamiento del personaje con una sociedad de la que ha estado ausente. Señala en sus conclusiones que los elementos fantásticos de la novela constituyen el refugio para la soledad de la protagonista y sirven de mediación para sostener la tensión entre el subjetivismo de los sentimientos exílicos y el proceso objetivo de la detección. Agrega que “en *La casa junto al río* Garro sugiere que la muerte en sus diferentes manifestaciones, alineación, exilio, locura es lo que detiene los deseos de cambio de muchas mujeres” (1986: 259).

Delia Galván asegura que en las obras más recientes de Elena Garro hay una pérdida de ilusión que le diera frescura a su obra anterior, para sustituirla por un gran enojo a través de las injusticias que la autora plantea y de las que son sujeto muchas mujeres. La

pérdida de la frescura y espontaneidad del cuento de hadas cambió por “la experiencia de una vida exílica, errante y expuesta ante un mundo para el que parece no estar preparada” ya que en su generación los modelos de mujeres como ella aún no han sido socializados, “de ahí el sentimiento de victimización de los personajes femeninos, el sabor de infierno, no de cuento infantil, y el tono de enojo” (1986: 251).

Conclusión parcial

La amplitud de significados de la novela se favorece por el engranaje de su composición, en la que las indeterminaciones desempeñan varias funciones de importancia. Una de ellas es imprimirle ritmo y dinamismo al relato cada vez que los personajes omiten, falsean o contradicen la información para incentivar a los lectores a continuar con la lectura y a descubrir los enigmas planteados en la historia. No debe perderse de vista que el estilo de este relato, a la manera de *thriller*, hace posible la permanente concretización de significados, pues cada vez que surge un vacío, más adelante se llena y eso ocurre durante todo el desarrollo de la historia. Como ha sido observado, Consuelo “tiene que luchar contra todos (los) signos no confiables y también contra su propia duda, la cual es realmente otro signo no confiable” (García, 1987: 123).

Los cabos sueltos que aparecen en todo momento, constituyen potenciales segundas, terceras novelas. Las dudas también son necesarias para crear la atmósfera asfixiante en que se mueve el personaje; sin esta diversidad de puntos encontrados en el interior del relato, éste perdería su fuerza narrativa. El silencio de los habitantes del pueblo es un signo importante en esta novela y funge como una indeterminación que el relato deja ver como obstáculo para que Consuelo realice su investigación.

Los elementos fantásticos contribuyen a crear la atmósfera de misterio, mediante las palabras premonitorias que anuncian el peligro, el extraño imán de la casa junto al río, la descripción del clima, etcétera y denotan el tono irreal que prevalece en varios fragmentos y que contribuye a aumentar el grado de indeterminación, en combinación con el suspenso producido por las acciones misteriosas de los personajes, interrelacionadas con la trama de la novela. En este caso, la autora transforma los principios del género policiaco tradicional, pues aparte de lo señalado por Delia Galván en cuanto a que se introducen sentimientos y emociones no usuales en las historias policiacas tradicionales, esta novela proporciona un final inesperado que invita a reflexionar. La obra es constitutivamente múltiple “en su espíritu” y radicaliza la observación de Ingarden acerca de que las indeterminaciones de la capa objetiva conducen a las diferentes concretizaciones por parte de los lectores. Asimismo, enfatiza en que una determinada concretización está “en el espíritu” de las indeterminaciones artísticas delineadas por la obra, es decir, la obra concretizada está de acuerdo o por lo menos emparentada con el *estilo* mediante el cual fue creada.

La explicación de la diferencia entre las distintas lecturas de la novela radica en los niveles de análisis o en la polarización significativa de un aspecto sobre el otro y, más allá de su relativa incomunicabilidad, pueden verse como complementarias. En este estudio se observa dos tipos de concretizaciones, las primeras se producen con relación al contenido de la historia y las segundas, son las múltiples significaciones a las que traslada el texto en comparación con el entorno social. En este segundo plano considero que el personaje femenino es ejemplo de valentía al enfrentarse ante el rechazo del pueblo y llevar a cabo con éxito su investigación. Desde este punto de vista alcanza sus objetivos, no obstante, no logra castigar a los culpables y muere; su muerte connota más un suicidio que un asesinato,

ya que el personaje tiene la opción de irse y buscar alternativas más eficaces para vencer a sus enemigos. Una vez más Elena Garro escribe acerca de la condición de los exiliados para sensibilizar a los lectores sobre la naturaleza humana, susceptible de corromperse mediante el dinero, sobre el fanatismo político como condena para la gente y sobre las consecuencias de la guerra en los pueblos pacíficos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Conclusiones finales

A partir del surgimiento de la teoría de la recepción estética se produjo un viraje en los estudios de literatura; la obra literaria se empieza a estudiar incluyendo la participación activa del lector. En términos más amplios, se ocupa de la interrelación entre el texto producido por el autor y su efecto producido en el público. El análisis de la obra como una estructura y las interrelaciones entre sus elementos, objeto de estudio de teorías anteriores, como la semiótica, la lingüística y la estilística entre otras, se constituyeron únicamente en uno de los polos a tomar en cuenta para su estudio. El nuevo planteamiento analiza el fenómeno interactivo que se produce en la mente del lector y las señales e indeterminaciones proporcionadas por el texto.

Asimismo, esta teoría considera el conjunto de factores que influyen en la recepción, tales como los juicios previos de los lectores, las circunstancias, el momento histórico con su respectivo conjunto de valores, la formación cultural y académica, etcétera; en otros términos, toma en cuenta el horizonte de expectativas de los lectores. Del mismo modo, incluye el horizonte de la obra, ya que en el momento en que ésta se escribe también influyen estos criterios.

La teoría de la recepción contempla una nueva manera de estudiar la historia de la literatura para su mejor comprensión y considera que ésta no sólo debe remitirse a la recapitulación de fechas y datos, sino que es necesario incluir la forma de recibir la obra en un determinado periodo histórico. Para llevar a cabo esta tarea algunos teóricos argumentan que esto se puede realizar mediante cortes sincrónicos y al establecer una serie de parámetros, entre ellos, tipos de géneros, normas, valores, etcétera. Además, es necesario el análisis de reseñas, crítica especializada y todo tipo de información que permita detectar la

forma de recibir las obras en un lapso temporal. El concepto horizonte de expectativas de Jauss ha contribuido al estudio de la historia desde los parámetros antes señalados, pues considera el contexto social tanto de la obra como del receptor.

La teoría de la recepción constituye un aporte fundamental para comprender el fenómeno estético que es capaz de producir la obra como objeto de arte. Las teorías anteriores se ocuparon de analizar la estructura y elaborar apreciaciones objetivas con procedimientos derivados del estructuralismo y restaron importancia a la experiencia de goce estético, en la que se involucran la percepción, las emociones, los efectos y el alcance imaginativo que no es posible describir, descifrar y analizar a través de mecanismos propios de los estudios inmanentes del texto. Este enfoque se ocupa de entender la interrelación entre la esfera de los valores artísticos (al interior de la obra) y la de los estéticos producidos en el momento de la recepción.

Las críticas a la teoría de la recepción se han encauzado hacia la falta de métodos de aplicación para llevar a cabo valoraciones científicas de las obras, útiles a la crítica literaria, pues sobre todo, este conjunto de teorías se han inclinado hacia la explicación del fenómeno receptivo. Por este motivo, los propósitos de esta tesis se dirigieron hacia la aplicación de uno de sus conceptos, la indeterminación, mediante el cual se estableció una forma de análisis coherente con los principios de esta teoría. Consideramos que los análisis pueden incluir otros conceptos de acuerdo con los objetivos específicos de cada investigación, por ejemplo, el horizonte de expectativas; la aplicación de éste, no fue el objetivo de este trabajo, únicamente se tomó en cuenta como un elemento a considerar para la recepción de toda obra literaria.

El procedimiento o método aplicado en este trabajo mediante el concepto indeterminación no está exento de cierto grado de subjetividad. Sin embargo, la

subjetividad misma forma parte de las consideraciones de esta teoría y para lograr apreciaciones más precisas los teóricos han planteado la conveniencia de aplicar valoraciones intersubjetivas, basadas en el trabajo conjunto de varios investigadores sobre los mismos objetos de estudio que conduzcan a conclusiones afines.

Se llegó a la conclusión de que en cualquier obra narrativa es fundamental detectar las indeterminaciones de importancia y observar el papel que juegan dentro de los valores artísticos de la obra. Cada caso será diferente, puesto que depende de la estructura de la obra, de los géneros, del lenguaje entre otros factores. La lectura minuciosa de la obra permitirá la elección de los puntos de indeterminación importantes y constituirá el punto de partida para la concentración del análisis y para observar otras posibles lecturas bajo los criterios y conceptos delineados por la estética receptiva. Este procedimiento considerara de utilidad el trabajo analítico desde distintos puntos de vista sobre la misma obra bajo criterios establecidos por cada investigador y con base en sus investigaciones y sus conocimientos. Asimismo, no es posible omitir el conjunto de juicios previos que operan en la mente de los lectores para considerarse dentro de las investigaciones.

En este trabajo, el concepto indeterminación se constituyó en el eje principal y alrededor de éste se establecieron los vínculos con los demás; de ahí se derivaron dos formas de aplicación: la indeterminación en la obra poética y la indeterminación en la obra narrativa. En el primer caso se observaron las diferentes tonalidades, ritmos, formas de pronunciar un poema en el momento de concretizar, en relación con las pautas delineadas en los poemas, ya que la musicalidad que debe imprimirse a cada poema durante la lectura, forma parte de la construcción del estrato fonético y éste es parte fundamental de cualquier obra literaria.

Los conceptos de indeterminación, huecos o espacios vacíos constituyen los elementos de enlace con los lectores, mediante los cuales éstos completan los significados de la obra a través de su imaginación, estimulada a partir de lo que no está explícito en el texto. Mediante las ambigüedades y lo que no se dice los lectores se convierten en coautores de la obra en la medida que construyen, elaboran e interpretan los elementos señalados por los autores. De este modo, las indeterminaciones se constituyen en la fuente de creación de valores artísticos y estéticos y se manifestarán de modo distinto en cada obra.

Con relación a la indeterminación en la poesía se llevó a cabo el análisis de su funcionamiento en las obras de César Vallejo *Los heraldos negros*, *Trilce* y *Los poemas de París*. Las observaciones se realizaron en dos direcciones, por un lado se ubicaron algunas indeterminaciones significativas de cada poemario y por otro, se detectaron los rasgos decisivos para concretizar fonéticamente los poemas. *Los heraldos negros* se caracteriza por la ambigüedad, las significaciones se establecen de acuerdo con las experiencias, la sensibilidad y el efecto emocional que experimente cada lector al momento de ser leídos. Los poemas generan efectos de dolor, tristeza, melancolía y los temas (referentes generales) tratan sobre la muerte, Dios, la fe religiosa, la mujer, la familia y algunos otros.

La indeterminación fonética en *Los heraldos negros* se rige por las características de la métrica tradicional, los versos medidos, el uso de la acentuación, la rima, el ritmo marcado por la puntuación, la intensidad señalada por el uso de mayúsculas, los signos de admiración, etcétera. Todos estos elementos heredados del modernismo y el romanticismo inducen a una manera predeterminada de concretizar los poemas. En este sentido, la indeterminación fonética está regulada por las señales textuales, aun cuando el tono que se

imprima en el momento de la lectura depende de cada lector. La cobertura de la indeterminación fonética no es muy amplia, a diferencia de la significativa, en la cual los textos favorecen la apertura a una multiplicidad semántica.

En *Trilce* se observan cambios muy importantes en relación con *Los heraldos negros*. En este grupo de poemas se pierde el habla institucionalizada, se asume la desarticulación, la onomatopeya y el grafismo como parte del estilo de Vallejo. El poeta utiliza los neologismos, los barbarismos y las desviaciones ortográficas con el objetivo de lograr tanto concretizaciones fonéticas como significativas, ya que el aspecto fónico de una obra nunca se encuentra desligada de su sentido. El grado de indeterminación significativa es mayor que en *Los heraldos negros*, pues Vallejo llega al significado por referencias, el sentido se produce mediante la lógica de los intercambios de las frases, ya que el uso del lenguaje literal no tiene cabida. La concatenación de palabras de manera poco convencional, la sintaxis, la incoherencia denotan una crisis del pensamiento del poeta que deja traslucir una crítica exacerbada hacia su entorno, plasmada en el discurso poético. El efecto significativo de los poemas tiene como referentes generales su tierra natal, su paisaje andino, su espíritu de orfandad, su hogar, la ausencia de la madre, la nostalgia de sus amores, su estancia en la cárcel entre otros, en los cuales subyacen frases coloquiales que constituyen el único puente de enlace con los lectores.

La indeterminación fonética en *Trilce* es de gran magnitud y da lugar a infinidad de concretizaciones que se harán evidentes al momento en que el lector les proporcione determinado tono; en este grupo de poemas desaparece la rima, los versos medidos y la acentuación rítmica. La puntuación que rige las pausas en cualquier tipo de lectura es utilizada por Vallejo fuera de las normas establecidas, las mayúsculas empleadas en

TRILCE CON
FALLA DE ORIGEN

desacuerdo con las convenciones señalan el énfasis de aspectos que pueden diferir a criterio de cada lector. Encontramos también gran cantidad de vocablos inventados que imprimen a los poemas una fonética especial y generan la apertura a significaciones poco específicas. En resumen, la subversión de la escritura genera una inmensa multiplicidad de concretizaciones tanto fonéticas como significativas.

La indeterminación de los *Poemas de París* es variable, debido a su gran heterogeneidad. Una parte importante lo ocupan los poemas en prosa, otra, *España aparta de mí este cáliz* y los demás, comprenden un conjunto de poemas con similares características a los poemas de *Trilce* y *Los heraldos negros*. Los poemas en prosa se distinguen de toda la producción poética anterior; en éstos prevalece la ausencia del uso de la métrica y su estilo narrativo, ahora el ritmo y las pausas se indican por la puntuación y su estructura en párrafos. Persiste la repetición de palabras y frases para generar ritmos armoniosos, los signos de admiración e interrogación, el uso de mayúsculas fuera de su uso convencional, etcétera. Estos lineamientos textuales incidirán en una mayor amplitud de las concretizaciones fonéticas y mayor participación de los lectores, a causa de que se alteran las convenciones establecidas del discurso poético.

La indeterminación significativa de los poemas en prosa tiene alcances mayores, pues a pesar de la concatenación de palabras y frases coherentes en muchos de los poemas, el sentido va más allá de lo que literalmente exponen los poemas; los textos inducen a la introspección y a la reflexión sobre temas de índole filosófico y existencial acerca de la vida, la muerte, el goce, el placer, el sufrimiento entre otros. Los efectos producidos en los lectores pueden tener alcances ilimitados e incidir en la creación de sensaciones profundas. Muchas de estas características aparecen en otros de *Los poemas de París*, aun cuando no

estén dentro del grupo de los poemas en prosa y conserven la división en estrofas y algunas características de la métrica; como la acentuación, la repetición de frases y palabras entre otras.

El otro grupo de *Los poemas de París* lo constituye *España aparta de mí este cáliz*, en los cuales la fonética está delimitada por la secuencia de los versos con una entonación rítmica, cuya sonoridad se deja traslucir por gran cantidad de vocablos exclamativos que reivindicaban el heroísmo, la solidaridad y la valentía. Casi todos los versos terminan en palabras llanas, con bloques grandes o pequeños de versos separados por espacios, con una gran cantidad de signos de admiración y con la repetición de palabras y frases. En algunos poemas prevalecen los elementos fonéticos de rima, ritmo, cantidad de sílabas, intensidad, tono y timbre. Estas características delimitan las concretizaciones fonéticas, cuyo grado es menor que en los poemas en prosa.

Las significaciones de *España aparta de mí este cáliz* tienen como referente la Guerra Civil Española, a la madre y lo que ella representó, el paraíso terrenal y la inocencia infantil; es un retorno a la madre como símbolo histórico. En estos poemas los efectos en los lectores estarán estrechamente relacionados con la identificación que se establezcan con ellos mismos, para generar una emotividad relacionada con la valentía, el heroísmo y la justicia. En los poemas subyace el lenguaje coloquial al margen del uso convencional de la gramática, las alteraciones en el lenguaje y la ortografía propios del estilo de Vallejo. En este caso, las indeterminaciones significativas son amplias y difíciles de medir, pues se vinculan a efectos emocionales, ya que los referentes temáticos están más delimitados.

Para explicar el funcionamiento de las indeterminaciones en la obra narrativa se eligieron las obras *Testimonios sobre Mariana* y *La casa junto al río* de la escritora mexicana Elena Garro, en las cuales se observaron las distintas funciones a desempeñar por

las indeterminaciones. En *Testimonios sobre Mariana* éstas contribuyen a la creación de la atmósfera de misterio, el tono detectivesco y en otorgarle a los lectores el papel principal en la construcción de los significados de la obra. Las indeterminaciones junto con la técnica de la novela a manera de testimonio múltiple y el auxilio del lenguaje constituyen el puente de enlace con los lectores, quienes intentarán descubrir el misterio simbolizado por Mariana; el personaje es un gran signo indeterminado, que los lectores tienen que completar auxiliados por su imaginación.

En *La casa junto al río* las indeterminaciones desempeñan funciones específicas, entre ellas la de imprimir ritmo y dinamismo al relato. Cada vez que se omite, falsea o se contradice la información se motiva a continuar con la lectura, en busca de descubrir los enigmas planteados en la historia. Su escritura a manera de *thriller* establece que las indeterminaciones formen parte del engranaje de su composición y que durante el transcurso de la historia se concreticen dando lugar a nuevas indeterminaciones; lo que ocurrirá en forma reiterada y sucesiva durante el transcurso de la narración. Las ambigüedades contribuyen a la creación de la atmósfera asfixiante en la que se mueve el personaje y el silencio también se constituye en un signo indeterminado, pues es un elemento que dificulta a Consuelo (personaje central) llevar a cabo su investigación.

Los huecos e indeterminaciones tienen un papel fundamental para lograr el clima conflictivo y la búsqueda de soluciones. Sin las ambigüedades el relato no lograría que los lectores siguieran la secuencia y evitaría la creación de pequeños climas para mantener la tensión de la narración hasta concluir con el desenlace final. Éste también es un espacio que el lector tiene que concretizar, es una gran indeterminación acerca del logro de los objetivos del personaje principal.

En las obras analizadas de Elena Garro los vacíos crean la tensión necesaria al interior de la trama, son los propulsores para continuar la lectura en espera de resolver las dudas planteadas en el desarrollo de las historias y forman parte de la estructura de cada relato. Sin los vacíos habría sido imposible crear el misterio del que están dotadas. En este sentido, forman parte de los valores artísticos de la obra; al mismo tiempo, muchas otras indeterminaciones inciden en la creación de efectos distintos y los finales de las narraciones aparecen ante los lectores de manera ambigua, para que cada uno de ellos las concluya de acuerdo con su imaginación y su horizonte previo. En la medida que estas indeterminaciones se exponen a la recepción forman parte de la esfera de los valores estéticos.

Como se puede observar, en ambas novelas las indeterminaciones juegan un papel decisivo en la creación de valores artísticos y estéticos, pues los espacios, intersticios, blancos ya definidos en la parte teórica de este trabajo, constituyen la pauta para la creación de segundas, terceras novelas. Sin embargo, tomemos en cuenta que una determinada concretización se lleva a cabo en relación con el “espíritu” de las indeterminaciones artísticas plasmadas por el autor y vinculadas con el estilo en que la obra fue creada. En estos casos, las indeterminaciones ayudan a detectar los elementos de estilo de la escritura de Elena Garro, tales como el misterio, lo detectivesco, las atmósferas asfixiantes, los personajes encerrados en círculos sin salida, etcétera. Del mismo modo, las indeterminaciones llevan a la deducción del sentido más allá de las tramas de las historias y la interpretación se conduce hacia la apreciación de temas que también forman parte del estilo, entre ellos sobresalen el abuso del poder, la opresión, el matrimonio como desventaja para las mujeres, la libertad como valor, el exilio, el fanatismo político, entre otros que aparecen como rasgos repetidos y constantes en las obras de Garro. Las distintas

concretizaciones consideradas en otros estudios constituyen la comprobación de la apertura de una obra literaria y de la polisemia generada a partir de los lineamientos proporcionados por los textos.

En general, podemos concluir que las indeterminaciones conducen a la interpretación de diferentes significados de un texto en el que se hallan implicados un conjunto de efectos, entendiendo a éstos como las experiencias de goce estético y las emociones que se generan durante la lectura. En la poesía, a diferencia de un texto narrado, las indeterminaciones fonéticas se ubican en un importante lugar dentro de los valores artísticos y las significativas siempre vinculadas a las fonéticas se encauzan principalmente hacia el efecto y en menor medida hacia la reconstrucción de los significados.

Obsérvese cómo la teoría de la recepción estética modifica la manera de estudiar la obra literaria, cambia el concepto de obra en el sentido de que ya no se concibe como tal sin su lectura. Esta teoría sienta las bases para nuevos estudios dentro de la ciencia literaria; los más actuales no excluyen a los lectores dentro de sus concepciones teóricas, aun cuando se modifique la terminología y los conceptos.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Bibliografía

- Arreola, Juan José (1971), *La feria*, Fondo de Cultura Económica.
- Baudouin, Charles (1972), "Inconsciente, complejos, potencial" en *Psicoanálisis del arte*, Psique, Buenos Aires.
- Borges, Jorge Luis (1988), *Historia universal de la infamia*, Eduardo Jiménez (Trad.), edición bilingüe, Presses Pocket, París.
- Buxó, José Pascual (1992), *César Vallejo, crítica y contracritica*, UNAM, México.
- Carreter, Lázaro (1962), *Diccionario de términos filológicos*, Biblioteca Románica Hispánica, Gredos Madrid.
- Eco, Umberto (1999), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Ricardo Pochtar (Trad.), Lumen, Barcelona España.
- Eco, Umberto (1992), *Obra abierta*, Roser Berdagué (Trad.), Colec. Obras maestras del pensamiento contemporáneo, Planeta-Agostini México.
- Eco, Umberto (1958), "El problema de la obra abierta" en *La definición del arte. Lo que hoy llamamos arte, ¿ha sido y será siempre arte?*, Colec. Libros universitarios y profesionales, Martínez Roca, España.
- Escalante, Evodio (1988), *César Vallejo, la perspectiva ausente*, Evodio Escalante (Ed.), UAM-Iztapalapa, México.
- Del Río Angel y Amelia A. del Río (1960), "La doctrina del punto de vista" en *Antología general de la literatura española*, Vol.2, Rinehart and Winston, Nueva York.
- Deladalle, Gérard (1996), "Charles S. Peirce, el hombre y sus obras. Un esbozo" en *Leer a Peirce Hoy*, Lía Varela (Trad.), Gedisa editorial, Barcelona, España.
- Fernández, Roberto (1988), "Intercomunicación y nueva literatura" en *América Latina en su literatura*, César Fernández (Coord.), Siglo veintiuno editores, UNESCO, México.
- Ferrari, Américo (1989), *César Vallejo, obra poética*, Américo Ferrari (Coord.), Colec. Archivos, México.
- Rall, Dietrich (1993), *En busca del texto, teoría de la recepción literaria*, Dietrich Rall (Comp.), UNAM, México.
- Gadamer, Hans Georg (1996), "Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica. La historia de la comprensión como principio hermenéutico" en *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito (Trad.), Sígueme Salamanca.
- Galván, Delia (1986), *La ficción reciente de Elena Garro, 1979-83* (Tesis de doctorado), Universidad de Cincinnati.

- García, Márquez (1991), *La hojarasca*, editorial Diana, México.
- Garro, Elena (1995), *Inés*, Grijalbo, México.
- Garro, Elena (1983), *La casa junto al río*, Grijalbo, México.
- Garro, Elena (1982), *Reencuentro de personajes*, Grijalbo, México.
- Garro, Elena (1981), *Testimonios sobre Mariana*, Grijalbo, México.
- Garro, Elena (1977), *Los recuerdos del porvenir*, Joaquín Mortiz, México.
- Henríquez Ureña, Max (1978), *Breve historia del modernismo*, Colec. Tierra firme, Fondo de Cultura Económica, México.
- Herrero Prado, José Luis (1996), *Métrica española, teoría y práctica*, Ediciones del Orto, Madrid.
- Ingarden, Roman (1998), *La obra de arte literaria*, Gerald Nyenhuis (Trad.), Taurus-UIA, México.
- Ingarden, Roman (1973), *The Literary Work of Art. An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Literature*, George G. Grabowicz, (Trad. del alemán), Northwestern University Press, Evanston.
- Iser, Wolfgang (1987a), *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, J.A. Gimbernat (Trad.), Taurus ediciones, Madrid.
- Marx, Karl (1987), *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*, Siglo XXI editores, México.
- Marc, Edmond y Dominique Picard (1992), *La interacción social, cultura, instituciones y comunicación*, Antonio Laje Tesouro (Trad.), Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México.
- Mayoral, José Antonio (1987), *Estética de la recepción*, José Antonio Mayoral (Com.), Arco libros, Madrid.
- Merleau-Ponty Maurice (1994), *Fenomenología de la percepción*, Jem Cabanes (Trad.), Planeta Agostini, España.
- Murguía, Irma (1995), *Antología de sintaxis generativa*, UAM-Iztapalapa, México.
- Mukařovký, Jan (1977), *Escritos de estética y semiótica del arte*, Anna Anthony (Trad.), Colec. Comunicación visual, Gustavo Gili, Barcelona.
- Pozas, Ricardo (1968), *Juan Pérez Jolote*, Colección popular, Fondo de Cultura Económica.
- Rainer Warning (1989), *Estética de la recepción*, Rainer Warning (Ed.), Colec. La balsa de Medusa, 31, Visor Madrid.
- Revueltas, José (1978), *Los muros de agua*, Era, México.

- Ricoeur, Paul (1996), *Sí mismo como otro*, Agustín Neira Calvo (Trad.), Siglo XXI editores, México.
- Ruiz, Bernardo (2001), "Prólogo" en *Altazor*, Vicente Huidobro, Colec. Reino imaginario, Ediciones Coyoacán, México.
- Sauer, Kay (1987), *La mujer y sus signos en las novelas de Elena Garro: un análisis feminista y semiótico* (Tesis de doctorado), University of Wisconsin- Madison.
- Saussure, Ferdinand (1998), "Naturaleza del signo lingüístico" en *Curso de lingüística general*, Mauro Armíño (Trad.), Fontamara, México.
- Thompson, B. John (1998), "La metodología de la interpretación" en *Ideología y cultura moderna*, Gilda Fantinati (Trad.), UAM- Xochimilco, México.
- Tzvetan, Todorov (1975), "El análisis del texto literario" en *Poética*, Ricardo Pochtar (Trad.), Losada, Buenos Aires.
- Vallejo, César (1996), *César Vallejo, crónicas de poeta*, Colec. La expresión americana, Biblioteca Ayacucho, Caracas Venezuela.
- Vallejo, César (1988), *Poesía completa*, Colec. La nave de los locos, Premia editora, México.
- Vallejo, César (1973), *El arte y la revolución*, Mosca azul editores, Lima, Perú.
- Vital, Alberto (1995), "Teoría de la recepción" en *Aproximaciones. Lecturas del texto*, E. Cohen (Coord.), IIF-UNAM, México.
- Vital, Alberto (1994), *El arriero en el Danubio. Recepción de Rulfo en el ámbito de la lengua alemana*, IIF-UNAM, México.
- Warning, Rainer (1989), *Estética de la recepción*, Rainer Warning (Ed.), Colec. La balsa de Medusa 31, Visor Madrid.
- Wellek, René (1989), "El «New criticism»" en, *Historia de la crítica moderna (1750-1950). Crítica americana (1900-1950.)* I, Versión española de Fernando Collar Suárez Inclán, Damaso Alonso (Ed.), Gredos Madrid.