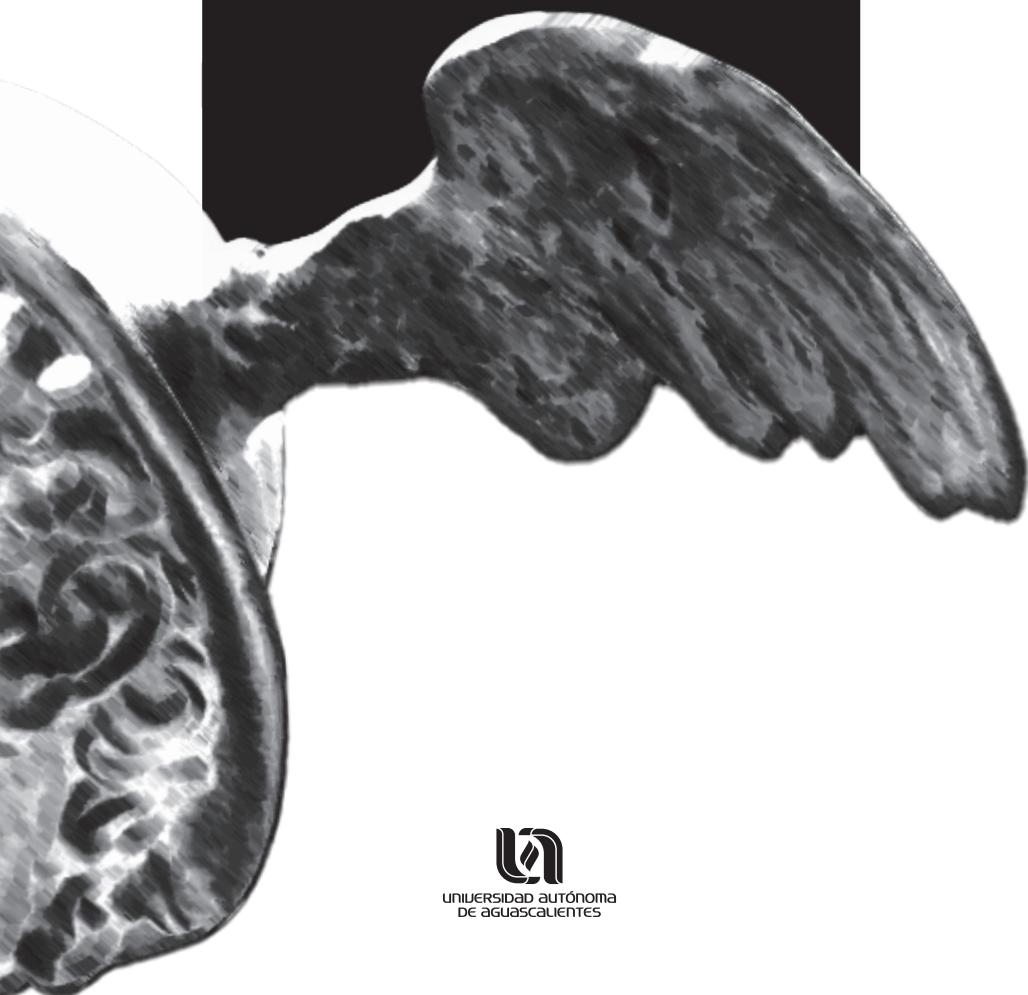


LA LITERATURA Y EL MUNDO

UNA GUÍA PARA LA INTERPRETACIÓN
DE TEXTOS LITERARIOS

Eduardo López



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

LA LITERATURA Y EL MUNDO

UNA GUÍA PARA LA INTERPRETACIÓN
DE TEXTOS LITERARIOS

LA LITERATURA Y EL MUNDO

UNA GUÍA PARA LA INTERPRETACIÓN
DE TEXTOS LITERARIOS

Eduardo López Hernández



LA LITERATURA Y EL MUNDO
Una guía para la interpretación
de textos literarios

Primera edición 2025
(versión electrónica)

Universidad Autónoma de Aguascalientes
Av. Universidad 940
Ciudad Universitaria
Aguascalientes, Ags., 20100

Eduardo López Hernández

ISBN 978-607-2638-78-5

Hecho en México / *Made in Mexico*



editorial.uaa.mx



libros.uaa.mx



revistas.uaa.mx



libreriavirtual.uaa.mx

*¿Y si cuando estamos soñando
nos encontramos en la “verdadera realidad”,
y si cuando regresamos a la “vigilia”
es que entramos en el sueño?
¿Cuál es la realidad, por qué?*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO I	29
Al inicio, los mitos	29
CAPÍTULO II	49
Las funciones sociales de la literatura	49
En conclusión	85
CAPÍTULO III	93
Los interiores	93
Los símbolos	97
CAPÍTULO IV	117
La similitud entre la realidad y la ficción	117
El concurso de los sentidos	128
CAPÍTULO V	159
Analizar con un plan concreto	159
Frente a las letras	160
Los géneros y cómo abordarlos	161
La poesía Épica	161

La poesía lírica	176
Poesía popular y poesía culta	190
La poesía culta	199
La poesía culta moderna y contemporánea	210
CAPÍTULO VI	237
El texto dramático	237
Estructuras y contenidos	242
Sobre la comedia	252
Dramaturgia moderna	254
CAPÍTULO VII	277
El género narrativo	277
Novela y cuento	279
Los narradores	281
La estructura narrativa	285
La estructura	288
El tiempo bíblico y la estructura narrativa	289
El método científico como guía	302
La narrativa moderna	317
El <i>Nouveau roman</i> o “Nueva Novela”	342
CAPÍTULO VIII	377
Los límites de los géneros	377
Las posibilidades del Ensayo	387
CONCLUSIONES	389
BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA	393

INTRODUCCIÓN

xisten muchas maneras de interpretar textos de literatura, y lo que ahora presento es solamente una manera muy personal para ingresar a la lectura y su interpretación, en el entendido que estas maneras las utilicé en mis cursos como profesor de literatura.

Sabemos que la cultura es un entramado de signos que conforman esencialmente la identidad de los grupos humanos. Como lo dice su nombre, los signos, señales que, en su entramado, dan cuerpo a la cultura, y los hay básicamente de dos tipos, los simples y los compuestos. De los simples podemos deducir que son aquellos que saltan a la vista, por ejemplo, las características topográficas de las regiones (los grandes ríos, el mar, etcétera), los rasgos de genotipos de los grupos habitantes.

Ahora bien, están aquellos que son los complejos, en tanto que su entramado se caracteriza por contar con más de un rasgo. Estos signos son los que profundizan las características de determinado grupo humano, en tanto que son formados por los propios habitantes, ya que ahí está la base comunicativa de la identidad.

De los complejos, el más importante y necesario, en primer lugar, nos encontramos con la lengua que es factor es-

cencial de esa comunidad identitaria. Después de la lengua tenemos a las religiones y de ahí abarcamos costumbres, valores sociales, comida, arte, vestimenta, etcétera.

En el caso que nos ocupa, es preciso pensar en la lengua, ya que es a partir de ello que la identificación es más directa, más efectiva. El reconocimiento lingüístico entre los humanos es complicado, pero plenamente efectivo, aunque tenemos a la literatura, a la que, incluso, podemos entender como un procedimiento de identificación rayando en la exactitud, dada su forma de alcanzar términos de precisión, de exactitud, incluso de belleza. La lengua alcanza aquí los terrenos de la emotividad, lo que la hace tan efectiva. Y más allá de la emotividad, la ideología que bien puede representar el carácter del grupo humano referido y de la lengua, hasta las costumbres sociales, incluyendo la moral y, finalmente, la ética.

Pero para eso tenemos la lengua escrita, que es la que fija a esa lengua justo en el tiempo que se está utilizando oralmente. La lengua oral se mueve con las equivocaciones de los hablantes, en tanto que la lengua escrita fija la lengua al hacerlo de la manera más correctamente posible, más clara. Quien escribe, intenta siempre de hacerlo en la forma más propia. Esa es la función social de la escritura. Comunicación y, sobre todo, identificación. Ya los antiguos romanos entendían eso de que *verba volant, scripta manent*, es decir que la lengua oral vuela, se va, se desvanece, es decir que se equivoca, en tanto que la escrita permanece, habida cuenta que se va procesando con rigor, y por lo tanto se convierte en un modelo para los hablantes. Así es que, quien lee, ahí, en la escritura, encuentra la manera de hablar bien, ahí se aprende a hablar bien, al menos mejor, toda vez que el hablante, lector de esa escritura, va adquiriendo una mayor cantidad de palabras, así como la manera, en consecuencia, de construir mejor sus comunicados. Más palabras, más asuntos de qué hablar, mayor oportunidad para desarrollar ideas, supuesto

que los humanos somos, por decirlo así, seres de palabras, en tanto que desde ellas todo comienza, y si esas palabras están bien construidas desde la escritura, que es el modelo del habla, una mejor comunicación está garantizada. Cuando nacemos, la lengua ya está ahí para guiar nuestras ideas, nuestras visiones, nuestros movimientos. Pero existen otras profundidades, como las que pueden apreciarse en los textos literarios, pero, sobre todo, en la poesía lírica, en donde además de la puntualidad de su escritura, en esa misma puntualidad, el poema dirige hasta las profundidades de los sentimientos. Es tan importante la escritura, pero si con la escritura se busca la mayor propiedad para construir la lengua y, si además de esa propiedad, se agrega el hecho de que se trata de alcanzar incluso la manera bella de usar la lengua, tenemos entonces que esa lengua, lógicamente, ofrece una mayor oportunidad de comunicarse mucho mejor para quien la utiliza. Ya estamos hablando de la literatura; una manera de la lengua bien estructurada, pero además de una manera que es capaz de, incluso, provocar placer a quien la lee. Es que la belleza proporciona, a no dudarlo, una mayor credibilidad, un mayor poder en los comunicados de la lengua. La escritura que, a más de buscar la corrección en sus construcciones, va más allá de eso, y que es capaz de producir en quien la lee, una serie de emociones, una que ya no es la “simple” manera de leer, una que produce efectos de emotividad, además de los y modelos ejemplos para el habla, y que ahonda en asuntos profundamente humanos, es esa que llamamos literatura. Si ese tipo de lengua alcanza para el placer, es obvio que su lectura será así, placentera, de ahí que no es imprescindible ir más allá del placer provocado para poder captar los mensajes ahí planteados, no obstante que existen maneras, digamos formales, para alcanzar la sustancia de ese tipo de lenguaje, aun cuando, repito, el “simple” placer de la lectura resulte fundamental. Un texto literario poderoso es capaz de seducir a un lector que ignore que hay diversas

maneras de ingresar a cierta profundidad en el análisis de esa experiencia. Es muy posible, que el autor no piense que su obra deba ser interpretada bajo el régimen de tal o cual tipo de interpretación. Lo que a él le interesa, seguro, es que su mensaje sea recibido y, sobre todo, que guste. Los lectores acudirán al gusto mediante la simple voluntad de su lectura, o, si tienen la manera de contar con algún sistema o guía para una comprensión, digamos, más sistemática, ese ya es otro asunto. Lo importante es acudir a captar el mensaje del autor. Hay intérpretes para cualquiera de estas maneras.

En otras palabras, esa escritura que va más allá de la mera propiedad de la lengua, es decir que contiene la aspiración de trascenderse, de ir más allá de sí misma, de no ser la mera “letra”, sino que se convierte en un transporte, no sólo para manifestarse de manera correcta, sino que más que eso, bella, esa que otorga el poder de dar acceso a sus usuarios hacia otra posible realidad, una escritura que está en las palabras justo para mostrar otras características de la realidad, otra manera de ver, y sobre todo de ofrecer la oportunidad de contemplar cosas de la vida que los simples hablantes comunes no han podido ser capaces, por lo que haya sido, en su vida cotidiana. Es verdad, el poeta ha sido capaz de captar asuntos de la vida que sus coetáneos no; ha tenido revelaciones que le urge comunicar, y para hacerlo, tiene las palabras, sus herramientas, que los demás no tienen. Con su escritura, muestra otras características de la vida, no solamente esas otras características de la lengua común. El poeta tiene los ojos, los sentidos que los lectores no tienen, pero que él es capaz de mostrar las revelaciones que ha experimentado y que esa propia experiencia se ha trasladado a la lengua, de donde deducimos que descansa ahí el sentido de la belleza, de la literatura. Esas palabras tienen una musicalidad, un ritmo, un tono, una simbología en su intencionalidad, que despiertan los sentidos de los lectores. Unos sentidos que no son los cotidianos, sino que se trata de

“otros sentidos”, vista, oído, tacto, olfato, oído, que le producen esas palabras. Son las otras características de los sentidos. En la literatura, entonces, todo es transporte, mostrar las otras posibles características de la realidad. Modelo para los humanos. Al referirnos a la literatura, podemos aducir que se trata de un proceso que parece simple, pero esa posible simpleza implica, antes que nada, una ironía, porque quien lee esa escritura, prácticamente no permanece en las palabras; con ellas se trasciende hasta otros estadios, tal como ha sucedido con el propio creador de este fenómeno, el poeta. La belleza de esta escritura consiste, precisamente, en trascender, primariamente, no sólo la lengua, sino los sentidos de quien la percibe ese aparentemente sencillo acto de la lectura, porque aquí, quien lee, puede tener la experiencia de acudir, permanecer, en significados, similares o diferentes, sí, pero muy similares a los de la propia vida. Eso es también trascendencia. en los elementos sensoriales contenidos en el texto, en la intencionalidad emotiva, en donde está un mundo que se parece a la vida, aunque no sea la vida. En la literatura sucede, entonces, como en la música, supuesto que quien escucha la música no permanece en sus sonidos o silencios, sino que esos sonidos, en su trascenderse, llevan a los escuchas hacia otros planos, también mediante el estímulo, ahí del del oído, pero también de los otros sentidos, así como de la estimulación de las emociones. Eso es el arte, esencialmente trascendencia, mostrar las otras posibles características del mundo. Nadie puede poner en duda la importancia que tiene la literatura, el arte en general, en la vida de los pueblos. La literatura enseña no solamente a hablar bien, con propiedad o elegancia, con mayores posibilidades de comunicarse mejor, sino que es importante toda vez que los individuos de las culturas pueden contar con mayores y mejores posibilidades para vivir con una mayor plenitud sus vidas, supuesto que han descubierto que hay otras características que puede otorgar el mundo, otras realidades,

como por ejemplo, las posibles vidas de otros seres, como lo serían los personajes de una novela, porque ahí, en esos interiores hay sucesos que también pueden ser modelos de vida para quien los lee.

Aunque pudiéramos inferir que los autores de la literatura, al querer manifestar sus revelaciones, lo hacen para todos sus coetáneos, desgraciadamente, lo cierto es que hay una minoría de usuarios de dichos textos. No por nada los ingleses han fundado un proverbio popular que reza: “Si no fuera por Shakespeare, Inglaterra sería un pueblo de mudos”. Pero, más que más que palabras, la literatura conlleva estímulos, como ya he manifestado, unos estímulos que se convierten también en proyecciones. Ahí, “dentro” de esos sucesos que se manifiestan en la literatura, los lectores suelen encontrarse con que esos personajes de ahí adentro, son capaces de hacer cosas que los lectores no pueden en sus vidas reales. Así es que, además de las estimulaciones sensoriales que están experimentando los lectores, esas propias estimulaciones se convierten, casi siempre, en modelos de vida para los lectores. Todo eso va sumando verosimilitud, y por ende una mayor posibilidad para el placer que está en esa experiencia.

Es cierto, la literatura tiene como base esencial la lengua, las palabras, las “letras”, porque con ellas se construye, sin embargo, esa capacidad de las palabras no permanece en ellas, sino que se trata de una suerte de transporte hacia otros estadios, eso que conocemos como la ficción. Sí, esas palabras, más allá de ofrecer mejores oportunidades para que los lectores cuenten con una mayor capacidad para su uso en el habla, dado que en esos escritos la lengua muestra, por lo general, una amplísima variedad en el léxico, y así otorga, insisto, la posibilidad de una mejor comunicación entre los miembros de esa cultura, así también, y consecuentemente esa propia cultura estará más enriquecida toda vez que, en ese entramado lingüístico, nos encontramos con que la identidad cultural de

los individuos, en consecuencia, también se ha fortalecido. Las posibilidades de la literatura son muchas, la otra, como ya he manifestado, es obvio, consiste en despertar en los lectores, asimismo, su capacidad para desarrollar sus sentidos reales, dado que los sentidos que se despiertan con la lectura de los textos literarios, también son modelos para despertar o promover en esos propios lectores, su capacidad de captar el mundo y en ese propio mundo, captarse como individuos propclives a lo sentimental que tienen frente a ellos, sobre todo si tenemos en cuenta que la lectura de la literatura promueve placer, gusto, además de promover la inclinación por la familiaridad que obtiene, necesariamente, con los conceptos, las ideas; así como estímulo por los conceptos, dado que, en las propiedades de la literatura, las ideas se manifiestan con larguezas, pero también el modelo que se puede captar en esa lectura tiene mucho que ver las lecciones o propuestas éticas con las que el lector, necesariamente, puede deducir al final de su experiencia lectora. incluso, en el proceso de la lectura. La lección que esas palabras otorgan no es, sin embargo, todo lo que ofrece el texto literario. Esa experiencia de lectura es muy profunda. Sí, la literatura es mucho más que palabras muy bien estructuradas, y que por eso mismo, cuando los lectores se apropián de ellas, las posibilidades de comunicación en el habla cotidiana, como lo he señalado, se amplían para hacer de los lectores personas que, incluso, obtienen la capacidad de pensar más y mejor, porque recordemos que, desde las palabras, aparecen las ideas, y por tanto ese pueblo adquiere una mayor capacidad de reconocimiento, de identidad hacia los otros miembros de su cultura, por eso, y por otras razones, es que es importante y necesaria la lectura de tales textos en los miembros de la comunidad. No podemos negar que la literatura es una significación plenamente social, a más de lo individual que se provoca en los lectores.

Podemos preguntarnos, incluso, en qué medida una lengua es poderosa, bien podemos acudir al ejemplo de que, si por un lado los hablantes se mueven indudablemente, en las equivocaciones, por el otro lado, frente a eso, tenemos que, la literatura, específicamente la poesía, “jala” la lengua hacia una posible mejoría de la lengua, es decir de los hablantes en su uso cotidiano. Se trataría de una tensión entre esas dos fuerzas lingüísticas: la lengua hablada y frente a ella, la escritura. En la medida en que esa tensión se mantenga, con ambos lados funcionando poderosamente, en esa medida la lengua será más poderosa, y por ende los individuos, y en consecuencia la cultura, es decir, la vida. La literatura provoca así, una armonía en el uso de la lengua, tanto en la hablada como en la escrita. Así pues, leer literatura es nada más y nada menos, que una suerte de reconciliación de los lectores, primero con su lengua, luego consigo mismos y, finalmente, con la vida. Esos libros les han despertado la curiosidad de la observación, el gusto por instigar su capacidad sensorial, emotiva, ética, y más allá de eso, su gusto por entender que, en esas lecturas, los lectores, muy frecuentemente, encuentran ahí proyecciones psicológicas, que les seducen, que les gustaría que a ellos les sucediera, y eso es también modelo de vida. Recordemos que, en general, lo que en la literatura “sucede”, generalmente es lo que al lector le gustaría que le sucediera, dado que, incluso en la poesía lírica, se presentan asuntos que en la vida real no es muy posible que sucedan. En la experiencia del otro está el deseo incumplido del lector. De ahí depende en gran medida, insisto, la costumbre, y el gusto por leer ese tipo de textos, toda vez que en esas proyecciones el lector confirma que se trata de obras verosímiles, creíbles, y de ahí se le manifiesta un mayor gusto por la lectura. Y la verosimilitud del texto se convierte en la verosimilitud del propio lector. ¿A quién no le gustaría ser Romeo o como ese personaje, siempre y cuando exista para él una posible Julieta? ¿A quién le disgustaría

ser como Odiseo o Robin Hood? Los deseos ocultos de los lectores suelen aparecerle en la experiencia lectora. Esa persona ha dejado de ser alguien perfectamente inconcluso. Sus deseos, o bien, sus represiones, han encontrado ahí, en esas profundidades del texto, una saludable liberación psicológica. Él ya es, o puede ser, también, un modelo para la vida, la suya, por ejemplo. No hay Romeo o Robin Hood en la vida real, pero no importa, han vivido en las emotividades de quien los lee. Sin duda se trata de un buen número de enseñanzas. Parecería que todo ahí “dentro” es enseñanza. Lengua, historia, sociología, filosofía, psicología, por lo menos, y por eso se trata, repito, de un profundo asunto de interés social. Todo eso deriva en el encuentro del lector con las otras posibles características de su vida, esa que ha tenido frente a sí, pero que con la lectura puede reconocer, admitir incluso, que no había puesto atención en esas cuestiones. Cuando el lector se proyecta en el texto, pretendiendo ser de la manera que algún personaje es, dado que “dentro” del texto suelen suceder cosas que no suceden en la vida cotidiana. El gusto del lector consiste en que ahí ha estado co-actuando, conviviendo con los personajes o, en el caso de la poesía, con el descubrimiento de sentir algo que estaba en él, pero que no lo había captado. Así, al descubrir un texto, el lector se está descubriendo, también, a sí mismo. De cualquier manera, es el efecto de la verosimilitud lo que hace a un texto capaz de atraer, de seducir a sus lectores, para abrirles, primero, la posibilidad de contar con una lengua modelo, la que consecuentemente, mostrará modelos, ya sea de conductas, sentimientos. Todas esas posibilidades, insisto, son modelos para lo humano. Y así podemos afirmar, seguramente, que la literatura es un acto de amplia reconciliación. Todo esto puede muy bien resumirse en la típica frase de “me metí en la lectura”. Es verdad, sólo que ese “me metí”, no es sólo para el lector, sino que la experiencia va también en el sentido contrario. El texto se ha “metido” en él. Entendiendo,

aunque sea un poco, la función de un sistema más o menos formal para interpretar el texto literario, es decir, acudiendo a la hermenéutica, eso seguramente puede ser útil para los lectores que estén comprometidos con el gusto por la lectura. Las probabilidades de gozar más lectura aumentan, no cabe duda, si se considera la utilidad de una sistematización de la comprensión de la lectura. Aunque es obvio que, así como no existen “recetas” para crear un texto literario, de la misma manera, no existen sistemas infalibles para su interpretación.

Existe, además, otra capacidad que un texto poderoso puede ofrecer. Se trata de una experiencia múltiple. En primer lugar, es la que se echa andar toda vez que el autor o poeta tiene la revelación de eso que ha de manifestar. Después de eso, el autor vive una experiencia con la lengua, toda vez que ha de decidir cuáles son las palabras y las estructuras con las que ha de comunicar eso. De ahí ya comienza a suceder, y se desprende, eso que llamamos literatura, es decir, una comunicación poderosa entre dos entes, autor y lector, que no están frente a frente en lo físico, sino que ellos lo producen con el trayecto de la propia lectura, que si bien, casi siempre va en silencio, entre las páginas del libro y los ojos del lector está el fenómeno literario de la comunicación, de ahí que bien que podemos decir, por ejemplo: “Estoy leyendo a Homero”, o quien sea de los poetas, etcétera. ¿En dónde están y cómo, emisor y receptor? ¿Cómo es ese “frente a frente”? Justo entre los ojos del lector y la tinta de las palabras. En ese espacio “vacío” ¿en dónde está “Homero”, o quien sea de los poetas, ¿y este o aquel lector que leen ese texto? Esa estancia, ese vacío que está justo entre el libro y el lector, sin lugar a dudas, es la magia de la literatura, es la literatura, además, porque, como lo he mencionado antes, ese nada más posarse en las palabras es algo necesariamente efímero, dado que leer literatura, es ir más allá de las palabras, dentro de ellas, ingresar hacia las otras posibilidades de la vida. Objetivamente, la literatura está plantada en ese “su-

puesto vacío” que media entre el libro y los ojos del lector. No es tan simple el asunto, como lo diría el placer, sino que, si a ese mismo placer se le suman algunas herramientas para una mayor comprensión, resulta entonces que el placer es mayor, razón por la cual existe una disciplina llamada Hermenéutica, cuya finalidad es prestar ayuda para interpretar. Creo que en el caso del arte en general, y de la literatura en particular, el asunto es que los poetas están ejerciendo una interpretación del mundo y que, consecuentemente, el lector estará “atrapado” en un doble acto hermenéutico, porque ha de interpretar, al leer, la interpretación que del mundo le está ofreciendo el autor. Por esta razón es que creo, además de que con experimentarse en el gusto de la lectura, en su entrega, es preciso considerar también, que, por tratarse, a querer que no, de interpretar, entonces no sale sobrando acudir a algunos ejercicios de hermenéutica, de leer con algún sistema para adentrarse aún más en los contenidos de la lectura, sobre todo cuando se trata de lecturas ricas en simbología, que suele ser lo general. Eso facilita la comprensión sistemática de los conceptos profundos que al autor ha empujado su deseo comunicativo. Más allá de las emotividades, se encuentran los conceptos. Desde la experiencia del autor con las primeras ideas que desea manifestar, hasta determinada comprensión o resultado deleitoso de la lectura, suceden muchas cosas, y por lo tanto es preciso darnos cuenta de que el arte no es una simplonada, ni tampoco su captación, así que, desde leer tal texto y entregarse al regocijo, nos encontramos ahí con una profunda experiencia humana, con o sin contar con la hermenéutica.

Tal vez he abundado en el propio fenómeno de la literatura, pero es por la razón que estimo no puede pasar desapercibido, sobre todo porque el documento que aquí presento, comprende, para empezar, el fijarse en el uso y tipo y orden de palabras, situaciones históricas, sociológicas, filosóficas, e incluso éticas, que se ofrecen al lector, y más: Cada género literario en

sí, ya presenta una intención comunicativa., de carácter, insisto, absolutamente social, a más de la individual, razón por la que el documento que pongo a consideración, parte de un significado social, o sea: captar que se trata de un “retrato” del mundo que el autor tiene frente a sí, incluida, por supuesto, la lengua de su tiempo, pero de manera ideal, como ya lo he mencionado. En segundo lugar, se trata de entender, que en ese “retrato”, el autor pone a consideración una crítica a ese mismo mundo, que es el suyo. Sin crítica no hay literatura, sobre todo en la dramaturgia, la épica y la narrativa. Luego de lo cual, y como consecuencia, una lógica propuesta, para mejor uso se la lengua, invitación a estar preparados para observar con cuidado el mundo, que es lo que el autor hace, entender que la crítica es esencial para que los lectores se juzguen en el mundo. Con todo eso, sostengo que es imprescindible, también, tener en cuenta el uso que de los símbolos hacen los autores; con ese trabajo de los símbolos, podemos considerar que se completa el camino de la verosimilitud: el estímulo sensorial, el emotivo y, finalmente, el conceptual, porque con todo eso la posibilidad de agrandar el placer de la lectura es prácticamente un hecho. El placer de la lectura no puede ser, insisto, una actividad simplona, sino exigirse un mayor compromiso hacia el placer, o el conocimiento que encontramos en ese tipo de textos. Concentración. Entre más herramientas para la comprensión, más poderosa habrá de ser la lectura, más enriquecedora. Abandonarse al placer, sí, pero el placer puede llegar de otras maneras, no tan sólo por la simple lectura anecdótica, aunque eso, insisto, ya es mucho decir.

La atención a la lectura no es, debo insistir, un acto simplón, sino que requiere del concurso vital del lector, se trate de un lector no ilustrado en términos de interpretación, o bien, de un experto en esos asuntos. De cualquier manera, un texto literario implica complejidad, sobre todo considerando que lo complejo no es lo oscuro o lo difícil, sino que lo rico en elementos que conforman la estructura de un texto, en su

trama, es decir, en su manera de poner a la disposición ese mensaje, ese comunicado, que va, primeramente, desde la misma forma de su género, con una intención del tipo de mensaje que el autor plantea, habida cuenta de que no es lo mismo comunicar lo que se debe en una novela, un poema lírico, o en la dramaturgia. La complejidad de la literatura puede ser captada, por principio de cuentas porque, por ejemplo, quien lee un texto literario no es el mismo antes de su lectura que toda vez que la ha concluido. Dentro del relato se manifiestan un sinfín de elementos, a saber, las descripciones que de un sitio construye el autor, las características psicológicas de los personajes, la simbología que ha elegido para poner de manifiesto los conceptos, la lógica de los aconteceres, el estilo lingüístico con el que va presentando su obra. Incluso ya, desde un inicio, repito, tenemos toda una suerte de pre-lectura, porque del género, de su propia forma, incluso, se desprende las intenciones significativas; con ese lenguaje ya se tiene una noción de lo que pudiera suceder en el contenido. Eso ya es interpretar, y la hermenéutica no es un estorbo, o un requisito “culto”, sino que solamente una manera de recordarnos que todo lo que hay en el mundo está para ser interpretado. Todo. Trato entonces de buscar una mayor participación del lector en su experiencia lectora. De todas maneras, es preciso entender siempre, que los humanos estamos frente al mundo y sus cosas para interpretar, desde lo más sencillo, como captar la temperatura, hasta ingresar en una sinfonía clásica. o en una obra maestra de la literatura, que las hay, aparentemente sencillas para su comprensión, hasta otras que, a primera vista, parecieran imposibles de ser comprendidas, que las hay, sobre todo cuando se trata de obras que pertenecen a las vanguardias. Es preciso interpretar, siempre, que eso es parte de nuestro ser. Más compromiso para que el placer pueda acrecentarse. Si se accede con determinadas herramientas para facilitar la tarea, eso será mucho mejor, supuesto que el

resultado de la lectura será haber encontrado más motivos para el placer.

Existen muchas maneras para ingresar a un texto literario, incluso algunos piensan que hay una obra para cada lector. Yo, lo dudo, dado que, si partimos del acuerdo que el arte es comunicación, un comunicado, entonces es preciso poder captar la idea de quien emite ese mensaje, habida cuenta que también es muy posible que el lector vaya a incluir en su lectura una parte de sus experiencias personales, ya sea de su manera de ser, o del tipo de temas que sean de su preferencia, pero eso no quiere decir que cada texto sea polisémico. Ahí hay un mensaje que es preciso decodificar, aunque podamos pensar que el arte en general es lenguaje formado con meras connotaciones. Sí pudiera ser visto como si se tratara de una connotación, sin embargo, en las connotaciones existe una solidaridad entre significados y las palabras que los refieren. Puede ser, creo, que si preguntamos a un autor acerca de lo que quiso decir en su obra, conteste con toda seguridad que lo que quiso decir es lo que está dicho, y ya. Si el autor goza al crear, así mismo lo hará, consecuentemente el lector, al leer. Si el creador trabaja su obra con determinada técnica, conscientemente, es muy posible que el lector haga igual. Eso es entrar en contacto. De cualquier manera, la obra en cuestión está formando o reformando, tanto al autor como a sus lectores. El lenguaje se estructura desde esos dos extremos, del autor al lector, pero siempre, insisto, en el entendido que en ese lenguaje hay un comunicado que difícilmente puede ser polisémico. Hay un mensaje claro ahí, y sería absolutamente ilógico que, por ejemplo, el autor, al término de su texto, a manera de agregado, escribiera: "Estimado lector, yo no puedo saber qué es lo que entendiste con la lectura de mi texto, pero yo quise decir que...", aun cuando las experiencias del lector puedan desviarse un poco del mensaje autoral.

Invito, entonces, con mi propuesta para interpretar un texto literario, a reflexionar acerca de la manera de acercarse y, sobre todo, ingresar, a un texto literario, más allá de sugerir que el disfrutar la literatura, no puede permanecer en una lectura absolutamente superficial, porque se requiere, al menos, una absoluta voluntad de entrega para acceder a ese otro lado, que es otro mundo, o al menos otra perspectiva de la realidad que ha encontrado el autor. Así vemos que el mundo es más que una sola visión para interpretarlo de manera elemental.

Para esa voluntad, sí es preciso leer bien, es decir, hacerse al lado que señalan las palabras y no permanecer en ellas. La lengua es sumamente importante, supuesto que se trata de la herramienta, el conducto para ingresar a asuntos profundos de lo humano, pero es necesario ser “obediente” con ella, es decir, dejarse conducir. El placer llegará por mera consecuencia. El trabajo que pongo a la disposición y criterio de quienes lo aborden es, sencillamente, una propuesta para abordar la interpretación de los textos literarios, según cada uno de sus géneros, habida cuenta de que existe una gran variedad de maneras para abordar la comprensión de un texto literario pero, a pesar de eso, lo que yo propongo es que se aborden los textos literarios bajo tres perspectivas que yo considero esencialmente elementales para su comprensión, en el entendido que un texto literario es básicamente la representación del mundo que el autor tiene frente a sí, y que se dedica a describirlo, poniendo de manifiesto lo que considera es importante para ser conocido. Ese mundo frente al autor es, repito, un documento lingüístico, con una lengua modélica, que no es la real oralidad de sus contemporáneos, pero que ahí aparece como un modelo a seguir por los lectores de su tiempo, y que, a la misma vez, sirve de mucho para que los estudiosos posteriores al texto, dedicados a la lingüística, tengan la idea de cómo es que la lengua en cuestión pudo haber sido utili-

zada oralmente, y de qué manera aparece en el texto como un modelo de su tiempo. Si algún lector se concentra en tales cuestiones, seguramente habrá de comprender de qué manera se van correspondiendo la sincronía y la diacronía de la lengua en cuestión, aunque sabemos que la literatura va más allá de la lengua, dado que ésta, además de ser un medio para hablar mejor, insisto, es un transporte para desplazar a los lectores hasta otro mundo, el de la ficción, o bien para captar que la vida real puede comprender otras aristas además de las que a simple vista se captan.

Una obra literaria es, como se indica arriba, un importante documento social. Que va más allá de la lengua que la conforma. Ahí podemos captar la manera de ser del mundo descrito, entender mucho de la historia, no sólo de ese pueblo, sino del comportamiento de las sociedades humanas, dado que, por lo menos, esa sociedad retratada nos sirve para compararla con otras, a más de que la profundidad de las descripciones aborda también la psicología humana, además de la manera de pensar de la época descrita, lo que implica, inclusive, una suerte del pensamiento filosófico de la época. Por esta razón es que incluyo este renglón en mi propuesta, además, porque, con el tipo de lengua que se describe la obra podemos inferir el tipo de los pensamientos, ya sea sociales o personales. La lengua que se utiliza en el texto va asociada con el contenido.

Aunado a las descripciones, físicas y psicológicas, el documento va presentando una necesaria crítica, por eso es que adjunto este renglón los retratos, tanto lingüísticos como históricos, sociológicos, psicológicos, para que en la reunión de eso las ideas de la lectura vayan adquiriendo, o al menos buscando una unidad comunicativa. Al final, por supuesto, resultaría necesario que, el menos, la lectura enriquezca, aunque sea en algo, a la inclinación ética del lector.

Cada una de estas posibilidades ya ha sido abordada como maneras de lectura y comprensión de textos. A mi modo

de ver, me parece que, si van complementándose, se acercarán en mucho a lo social y, más que nada, a la manera de cómo los mitos han devenido en literatura. En ambos casos, se trata de un encuentro con las palabras adecuadas para describir otros mundos, o al menos otros modos de captar el mundo real. En ambos casos encontramos, seguramente, explicaciones del propio mendo que antes no habían sido abordadas y menos comprendidas. Yo creo que la literatura, como todas las artes, son maneras de descubrir el mundo. Los mitos siguen vivos, dado que, con la marca de la literatura, siguen descubriendo lo desconocido. Es muy posible que muchos lectores descubran su “propio mundo”, que queden maravillados al enterarse de que, como los mitos con los antiguos, un texto literario les enseña, les invita, a echar a andar sus sentidos, sus emociones, sus ideas, para descubrir su reconciliación con el mundo.

Si a todo esto, sumamos el concurso de los símbolos en la literatura, veremos, asimismo, que todo texto literario es un conglomerado bastante lógico de ideas, de conceptos, los que, a final de cuentas tienen todo qué ver con la intención comunicativa del autor. En fin: lengua que desemboca en estímulos sensoriales, emotivos y, consecuentemente, en la demostración de que el retrato de la literatura, es también el modo de comunicar la idea del autor. Las formas son fondo, que los géneros literarios lo son, porque cada uno de ellos representa una función social específica, importante para las sociedades. La suma de eso, así lo estimo, es un resultado de la construcción de un necesario conocimiento. Que aparezcan en el lector esos otros sentidos, esos que son para leer, que se estimulen las emociones, que se deduzcan las ideas, pero ante todo que, al leer, el lector vaya aprendiendo a descubrir el mundo y, con eso entenderse como parte del mismo.

CAPÍTULO I

Al inicio, los mitos

*N*o pretendo ahondar aquí acerca de la sustancia de los mitos; solamente lo menciono por el hecho de que es a partir de los mitos que podemos entender acerca el origen de la literatura ¿por qué? por principio de cuentas porque narran, relatan “cuentan”, dan fe de algún suceso, normalmente más allá del simple entendimiento humano, de lo extraordinario que tiene que ver con las preguntas que no tenían las respuestas sencillas, comprensibles para la gente que aún carecía de los conocimientos suficientes para responderse todo aquello que les resultaba incomprensible en sus vidas cotidianas. Estamos hablando, claro está, del mundo antiguo, por ejemplo, cuando parecía resultar suficiente que algún individuo, incluso alguna colectividad humana, encontrara explicaciones a lo inexplicable para ellos. Este asunto de explicar lo inexplicable, como los fenómenos naturales, la existencia o no de algún ser superior, es decir, eso que pudiera ser el motor de la existencia, que ya es bastante, y cuyas características de seguro rebasarán los acotados límites del conocimiento humano de los antiguos.

Seguramente esos hombres se habrían preguntado acerca del porqué de los fenómenos naturales, como por ejemplo la presencia de la lluvia, la sequía, la fertilidad, en fin, todo aquello que no tuviera una explicación a su lógica. A esas personas le urgía explicarse cosas, como a todo animal, por ejemplo, le mueve la curiosidad por la indagación. Nadie estaba ahí para hacer crónicas claras de lo que sucedía en esas primitivas colectividades humanas, a menos que pensáramos en el lenguaje mismo que hoy en día conocemos como la pintura rupestre. Esas crónicas daban cuenta de los sucesos humanos, por lo menos en una primera observación que hagamos, sin embargo, más allá que tales cuadros ya presentan relatos de la vida cotidiana de las comunidades, no parece, al menos a primera vista, que abundaran en asuntos sobre humanos, digámoslo así. Eso más bien me parece como un relato de alguien que se interesó en relatar, describir la vida de su alrededor, y entiendo que ese tipo de afanes son completamente humanos. Realismo. Eso es comunicación, innata en los seres gregarios que somos los hombres, y sobre todo con la inclinación de la escritura con la finalidad de la permanencia, y de que alguien atestigüe, dé fe de que ahí, justo en esos lugares, estuvieron esos grupos con sus respectivos rasgos distintivos, y que alguien tuvo la ocurrencia de manifestarlo. En fin, eso ya me parece que implica ser abordado por un tipo de disciplinas especializadas, como la antropología, por ejemplo, porque aquí, lo que importa dar a entender es que las necesidades de comunicación mediante relatos, es propia de los seres humanos. Por eso es que pudieron, o debieron aparecer en esas comunidades, determinado tipo de relatores, unos individuos, o bien grupos de ellos, que dieran un paso más allá de los asuntos meramente cotidianos, de esos que no solamente dieran fe de la vida cotidiana de sus coetáneos, como los cazadores, los incipientes agricultores o los alfareros, de toda esa vida social, gregaria. Con esos datos nos damos por enterados, de los papeles que desarrollaban,

básicamente los hombres y las mujeres. Sin embargo, ya la curiosidad de relatar está presente ahí. La necesidad del lenguaje humano ha sido posible, con mucho, de rebasar esas sencillas inquietudes, supuesto que, es obvio, en las comunidades humanas existen, desde la antigüedad, otras capacidades para observar, porque más allá de la vida simple, incluso digamos, apenas alcanzando el final de los simples instintos, han existido, desde entonces, los deseos de encontrar preguntas y respuestas a aquello de lo que no es posible de hacer un relato simple, por ejemplo, el tipo de lo que conocemos como las pinturas rupestres o bien los códices, simples o complejos, de civilizaciones que contaron con aspiraciones más altas que pudieran dar fe de las complejidades que la vida presentaba a los humanos. La curiosidad ha de ser un instinto de los animales. De hecho, como comunidades humanas, todavía andamos buscando los asideros que puedan explicarnos lo inexplicable. Aquí aparece ya la ciencia, cumpliendo igualmente, con la necesidad de saber lo que resulta imposible de saber, por lo menos a simple vista. Se trataba, y se trata, desde luego, de interpretar el mundo y, hasta donde fuera posible, el universo, esas fuerzas que parecen inalcanzables para las personas que son mayorías, las no ilustradas. Seguramente en la antigüedad hubo momentos en los que aparecieron esos personajes dedicados a la interpretación de lo desconocido con la finalidad de convertirlo en conocido, por más inverosímil que pareciera, pero ahí, en esos relatos inverosímiles, seguramente había una lógica intrínseca, relatos cuyas características eran el atrevimiento, que se trataba, así lo entiendo, de una manera de manejar el miedo a lo desconocido, a eso que hasta determinados momentos no podía ser interpretado. Podemos llamarles chamanes, hierofantes, incluso brujos, pero del modo que sea, se trataba de personas o grupos, cuya tarea social, por necesidad o por mero instinto de comunicar, consistía en explicar a sus comunidades el porqué de los acontecimientos que estaban

más allá del simple conocimiento cotidiano. La curiosidad, el deseo de acceder a lo desconocido, ha de ser una característica humana. Lo mismo sucede con el concurso de la literatura. Interpretar el mundo, hurgar en los intersticios de la vida, en la posibilidad de que existe algo más allá del simple alcance de las mayorías. ¿Por qué hablar de los mitos al referirnos a la literatura? Simplemente porque, por principio de cuentas, en sus estructuras hay sucesos, relatos, que van relacionados con los hombres, toda vez que esos mismos relatos viven en las sociedades humanas, sobre todo para moldear sus conductas, más allá de que, en ambos casos, al moldear la manera de ser de los hombres, de que ellos comprendan asuntos que la vida cotidiana no es capaz de proporcionar respuestas a sus posibles curiosidades. En ambos casos, mitos y textos de literatura, se proporciona también la comprensión de que es posible que el mundo guarde secretos que sí es posible sean develados por increíbles que parezcan, siempre y cuando en ese develar y satisfacer la curiosidad de humana por saber, se acuda también a la capacidad de asombro. En las orillas del mundo hay maravillas. Los mitos y la literatura cruzan esos límites para, al dar a conocer lo de más allá, se explique lo de acá.

Sabemos bien que la actividad esencial del ser humano es interpretar el mundo, y para eso, hubieron de aparecer precisamente esos personajes, los primeros relatores de los mitos, cuya función social era, necesariamente, explicar a sus coetáneos como era necesario entender el mundo como algo que era necesario interpretar. Interpretarlo porque por sí mismas, no parecían ser códigos simples de entender, por ejemplo, las diferentes estaciones del año, sus cambios, los movimientos vegetales, los nacimientos y la muerte de los humanos, por dar simples ejemplos. Siempre estamos interpretando. Las cosas observadas, esas que inquietaron a los antiguos, no parecían asunto sencillo para acceder a sus significados. no se trataba de un lenguaje directo, simple. Esos individuos se dieron cuenta

que los sentidos del ser humano, todos, vista, oído, gusto, tacto, olor, todos, están en los hombres como herramientas para interpretar, pero asimismo existen otras cualidades, incluso instintivas, o bien cerebrales, digamos que, a más de interpretar son, tienen la capacidad de inventar, es decir encontrar, que eso significa esta palabra. Esos primeros relatores, de seguro supieron, personas extraordinarias que eran, que era preciso valerse de los sentidos, pero no de los sentidos reales, sino de ese otro tipo de sentidos que estuvieran ligados al poder de la imaginación. Imaginar significa capacidad de formular imágenes. Eso debió haber sucedido, encontrar la manera de crear primeramente la curiosidad de despertar en los escuchas de los mitos su capacidad de entender que lo inverosímil puede parecer tan verdadero, seguramente porque no lo es, pues se trata de que lo narrado tenga que ver absolutamente con los deseos satisfechos de la gente que los escuchaba y los creía. Se trata de entender que los mitos no han sido la vida, pero tanto se le parecen, ya que en esas imaginaciones aparecen con absoluta frecuencia seres, o bien actividades propias de la naturaleza, que guardan características humanas, lo que abona para que lo relatado sea creíble, y, sin duda, con ribetes acudiendo a los perfiles de los propios humanos, como características, bien físicas o psicológicas para que el asunto fuera creíble para remover con eso la capacidad de sus escuchas y entrar a esos otros lugares, mitos, la ficción capaz de maravillar a los escuchas y dar por seguro que, dada la lógica con que se construyeron esos relatos, lo relatado fuera creíble.

Los mitos, esos “cuentos” como la literatura, vienen a ser una interpretación de lo desconocido, de eso que, por lo mismo, es inefable. La creación de los mitos pudo ser producto de búsquedas, o bien de encuentros, es decir, revelaciones, tal cual sucede con la creación de la poesía, por ejemplo. Entre esos dos asuntos, mito y poesía, existe un estrecho parentesco, ya que, en ambos casos, se trata de dar a entender algo

que bien pudiera ser inefable pero que, con esos fenómenos comunicativos, mitos y poesía, es posible que, ya sea producto del delirio o bien de un encuentro casual entre significados y significantes. Ahí, en esos lenguajes, existen claros referentes en sus estructuraciones, lo que conduce hacia un comunicado absolutamente verosímil, aun cuando el relato o ese comunicado esté muy por encima del entendimiento humano común. En ambos casos, mito y literatura, hay inquietudes acerca de ingresar hacia lo desconocido, de algo que sus respectivos creadores necesitan que sea sabido, porque son, a final de cuentas, deseos de conocimiento, de autores y receptores, aunque sea a partir de una nueva manera de entender la realidad humana, pero con la posibilidad de crear algo que se le parezca. A los inventores de los mitos primigenios, les era preciso nombrar algo, por desconocido, sin la posesión de la palabra para ser manifestado. Crear “mentiras” para transformarlas en verdades, vino a ser una suerte de escenografía del nuevo lenguaje con el que se describían esos supuestos alcances. Y las meras palabras orales no parecieron ser suficientes, salvo raras excepciones, las que necesariamente hubieron de ser consagradas en la escritura. Las fábulas orales de los viejos aedas griegos, por ejemplo, alcanzaron su potencia justo cuando fueron trasladadas a la escritura. Los mitos valen cuando encuentran permanencia en las sociedades. Los juglares, esos que comunicaban aquellos relatos oralmente, desaparecieron junto con sus palabras, pero las palabras hicieron permanecer vivas aquellas historias extraordinarias que alimentaban la curiosidad de los humanos cuando pasaron a ser escritura. Con los mitos ha sucedido lo mismo que con la lengua, al ingresar en la escritura, se mantienen vivos, porque ya no hay manera de desaparecer.

Explicar lo desconocido con referentes parecidos a la vida fue, de seguro, la clave para que los mitos adquirieran la cualidad de referirse a asuntos que tenían la propiedad de parecer verdaderos, aunque no lo fueran, igual como sucede con

los relatos de la literatura. Como a los antiguos poetas, a los creadores de los mitos les era necesario encontrar las imágenes, así como también las construcciones lingüísticas para poner a la consideración de sus congéneres sus relatos, era preciso encontrar las relaciones adecuadas para formular bien las representaciones. Era preciso fabricar la actividad de los mitos. Ni siquiera parecen estar estáticos en la pintura, los dibujos rupestres, y ni en la propia escultura. En ellos encontramos, encontraron, mejor dicho, las aristas desconocidas del mundo, eso que no podía saberse, al menos a primera vista. Esos relatos están interpretando, como la propia literatura, lo inefable del mundo, eso que no puede entenderse, pero, dado que esos relatos, que son incluso inverosímiles, en su manera de estar estructurados, presentados, tienen una lógica en sí mismos, igual, también, como sucede con la ficción, la literatura, motivo por el cual, así podemos entenderlo, los mitos son la raíz, el punto de partida de la literatura, primero, porque expresan, igual que ésta, la manera de ser de un mundo, el antiguo, un mundo compuesto por sus creencias, porque los mitos, aunque nos parezcan absolutamente ficticios, lejanos de la supuesta realidad en la que vivimos como humanos, guardan en sí sus propias leyes lógicas. Hablo aquí de los mitos, pero como si estuviera haciéndolo de la literatura, y no solamente en lo que respecta a su modo de ser construidos, sino, sobre todo, a su importantísima función social. Mitos y literatura. Es igual, así lo entiendo. Esos relatos, casi seguramente no son verdaderos, pero en sí mismos son la verdad de sí mismos, en ellos podemos captar con alguna certeza cómo era la manera de ser de aquellos individuos, cuáles eran sus intereses o inquietudes esenciales para desenvolverse en sus respectivas sociedades, acerca de qué tipo de deseos de conocer tenían, de ahí que los creadores de aquellos relatos, influidos necesariamente por los deseos de saber de sus coetáneos, hubieron de buscar, o encontrar, las revelaciones necesarias para acomodar las nece-

sidades de conocimiento de sus respectivas sociedades, como por ejemplo, la creación de la vida y la razón de la misma vida, así como el papel que ellos seres humanos desempeñaban en ella, por sí mismos y frente a las supuestas fuerzas desconocidas y por lo mismo superiores que regían esas vidas, aunque, debido a que era más lo desconocido, que los limitados conocimientos en aquellos tiempos lejanos, eso desconocido debió crear su contrario, es decir, algo ya conocido, y que se diera como tal. La lengua hubo de hacerse cargo de tal asunto, tanto la oral como la escrita; incluso, hasta hoy en día, aquellos relatos que explicaron a la gente lo que era menester, además de los consagrados por la escritura, la oralidad, en algunos casos, ha sido capaz de conservarlos hasta hoy en día, por ejemplo ¿quién no ha escuchado eso de “ya llegó la manzana de la discordia...”? y aunque de cierto no se sepa el origen del ejemplo, hay quienes saben que se trata de un mito muy antiguo aparecido en el mismo monte Olimpo, en un banquete ofrecido por el dios Zeus, la autoridad de los dioses griegos. Es posible, también, que ese mito de la manzana de la discordia, no nos haya llegado por la oralidad, sino por la propia escritura que desarrollaron los poetas, o bien los antiguos historiadores griegos o incluso romanos. ¿Cómo ha llegado ese mito hasta nosotros, así como para darlo como una expresión válida? Ahí bien que pueden aparecer, tal vez sin duda alguna, los nombres de Homero y Hesíodo. Por esos relatos es que, no solamente los contemporáneos de esos autores entendieron el papel del honor, la guerra, la belleza, los diferentes valores que movían a aquellas hipotéticas sociedades. Lo más probable es que por esos mismos escritos, esos mitos han llegado hasta nuestros días, aun si la gente que los dice, no haya leído a esos autores. Eso era la manifestación de un mundo ideal. Expresado, por lo mismo, con un lenguaje igualmente ideal. Lo que no entendemos bien, lo atribuimos a los mitos, aun hoy en día, como por ejemplo uno de los asuntos más inquietantes, que es el

amor ¿acaso no nos referimos, aunque sea sin saber bien, que esa cosa extraña se debe a una travesura de Cupido? ¿Acaso alguien sabe, a ciencia cierta, qué es eso del amor?

Desde la perspectiva de los antiguos, los mitos eran absolutamente la verdad, y por tal razón, así se estima, aun ahora damos por hecho, si no esas verdades, sí que, debido a los mitos, hoy en día sabemos muchas cosas de nuestros antepasados. En este sentido, las mentiras se han convertido en verdades. Así sucede con la literatura, porque lo que en ella leemos no es sino la pura verdad. Al otorgárseles palabras a esas cosas extraordinarias, inverosímiles, se les da existencia. Los propios lectores de literatura dan fe de eso, toda vez que, normalmente, lo que acontece con los personajes de la literatura, eso mismo está formando proyecciones de los deseos insatisfechos de los lectores. Las religiones y la filosofía dan cuenta de ello. Los mitos, tal como alegorías, son, pueden ser alegorías de la vida, alegorías o metáforas profundas, como por ejemplo, aquellos llamados, para los griegos, el Hades, o bien, para los indígenas mesoamericanos, el Mictlán. Esos mundos de los muertos, interpretados por la mitología, aclaron, despejaron las dudas, dieron a entender, fueron a partir de su publicación, verdades indudables, las palabras les dieron su existencia, incluso, dieron a conocer, de la trascendencia de esta vida, la esperanza de otra posibilidad, del premio, o bien del castigo. Esas ideas míticas, a querer que no, las sociedades modernas, las han adoptado para alimentar sus respectivas religiones. ¿Acaso hay otra vida? Sí, dicen los mitos, y es de esa y de esa otra manera. Y es preciso dar a conocer ese problema. La lengua da cuenta de eso. Cualquier inquietud por conocer, bien que pudieron satisfacerla los mitos. Entender, darse cuenta, es esencial. Los seres humanos difícilmente podemos aceptar los vacíos, para eso están los mitos, las religiones, la filosofía, la ciencia. En donde hay una limitación, como fuerza lógica, aparece su contraparte, algo

así como la tesis y su necesaria antítesis. Algún tipo de lenguaje habría de ser creado, para nombrar esas otras posibles perspectivas del mundo. Nombrar era preciso para dar fe de la existencia de lo que necesitaba conocerse, saberse. La pintura en paredes o loza, los glifos en los muros, etcétera. Es preciso interpretar para creer en lo interpretados, siempre que esa interpretación, aunque no sea verdadera, y que lo parezca, se dé por válida. Los mitos, como la literatura, han abierto la posibilidad de asomarnos a los otros posibles intersticios de la vida. Y si vale el ejemplo, los mitos, como la literatura, hasta cabría la posibilidad, si estamos en las aristas de las otras posibilidades del mundo ¿por qué no? que bien pudiera tratarse que de ellos mismos ha brotado, por su propia voluntad, si la tuvieran, de que necesitan ser sabidos, conocidos por los humanos. Tal vez ¿por qué no? de alguna manera, se tienen como lenguajes poderosos y así han de entrar en contacto con los humanos con la finalidad de hacerles saber algo, aparentemente secreto, de la vida. Un poco más de lo que no aparece a primera vista, pero que sin embargo existe, aunque sea al sesgo de algún otro lado de la apariencia que pueden ser los límites. ¿Por qué entonces han resultado verosímiles los mitos, aun cuando ya están manifestados por escrito? Esto es necesario preguntarse con el fin de ingresar un poco más a fondo en la esencia de los mitos y su relación con la escritura. Si los mitos interpretan, la escritura interpreta, pero sobre todo los hombres interpretamos, no habría ningún impedimento, creo, para que ese posible misterio pueda ser así mismo interpretado por quienes ha sido objeto de seducción por aquellos maravillosos relatos. La propia literatura da para eso, toda vez que, el leerla, la interpretamos. Ya algunos filósofos y poetas se han manifestado al respecto, en el sentido de que la lengua tiene su propio ser, o bien que los hablantes no son sino el medio para que la lengua se manifieste. ¿Por qué no habría de suceder otro tanto con los mitos, sobre todo cuando ya están

inscritos en un lenguaje específico? Cuando llegamos al mundo, ya está aquí la lengua con todas sus posibilidades, así que, en todo caso, se trataría, solamente, de ingresar al mundo con todo lo que éste ya contiene.

Cuando hemos leído la Ilíada, por ejemplo, o alguno de los cuentos del antiguo Egipto, ya es posible que nos demos cuenta, sin falta, de que, por ejemplo, al leer los textos homéricos, además de captar los mitos, sepamos que ahí está uno de los principios de la literatura, tal como la entendemos en occidente. La poesía épica. La relación de los mitos y la literatura no puede ser más clara, lo mismo que sucede cuando abordamos alguno de los antiguos relatos egipcios. La narrativa. Hasta ahí, mito y literatura es lo mismo. Los poemas de la griega Safo, a más de que nos enteramos de varios ejemplos de la mitología griega, al mismo tiempo sabemos que ahí se encuentra una raíz profunda de la poesía lírica. Si en los textos homéricos, la poesía ya señala los cimientos de la narrativa, en tanto que narra, aun cuando no se nos muestren ahí, con profundidad o detenimiento descriptivo, los sentimientos de los personajes, sí en cambio, aun con esos posibles vacíos, en la poesía que nos muestra Safo, entendemos que, incluso, como hace Homero, a partir de los mitos, en la obra de esa poeta se desarrollan las descripciones de los sentimientos. En la lectura de Homero ya advertimos las raíces de la novela, aunque no se le considere tal cual, aun mostrándose de forma versificada. Para comprender la Ilíada, por ejemplo, nos es necesario acudir al mito de la manzana de la discordia, un mito que se desarrolla en el mismísimo monte Olimpo, y en donde hemos de entender, principalmente, cuáles eran las prioridades de los valores en la antigua sociedad griega: el poder, representado por la esposa de Zeus, la belleza y el amor, en la figura de Afrodita, y completando el trío de la competencia, la sabiduría y la guerra, con Palas Atenea. Ese es un relato muy breve, pero no permanece ahí, sino que va a dar hasta la

guerra de Troya, en donde se juegan los papeles de la fidelidad, la belleza de la guerra, y al fin, la justicia. Al “moverse” el mito en forma de relato que vaya presentando conocimientos, ya se comprende que al mito solo, ha de agregarse un transcurrir, muy posiblemente con la finalidad de poner de manifiesto, en ese mundo ficticio, pero posible y lógico, tan completo, que descubra, que dé a conocer, que explique las aspiraciones sociales que se deben tener por ciertas el papel social. Eso es moldear a los pueblos, y eso hacen los mitos y la literatura. Sí, a partir de los mitos deviene la literatura. En los casos citados ya nos damos cuenta, incluso, que los géneros en la literatura no son puros. También los poemas de Safo, si lo vemos a fondo, también narran, aunque se trate de poesía lírica. Eso ha sido en el pasado, y tal cual se manifiesta hoy en día, cuando nos damos cuenta de que en muchas obras los géneros literarios comparten una sola estructura, como sucede, por ejemplo, con la prosa poética.

Como advertimos, desde los mitos aparecen muchas realidades plenamente humanas, sobre todo si consideramos a la propia lengua en la escritura. Mito, historia, cultura, crítica social, deseos, proyecciones, desde ahí se van desprendiendo los mitos hasta conformar una realidad que llamamos literatura.

Ahora, me parece conveniente señalar, que cada texto, ya se trate de un mito o bien uno literario, propiamente dicho, contiene al menos dos niveles para su lectura, el primero de ellos sería, por ejemplo, que nos mantengamos en la simple narración de algún hecho. Así entonces, lo primero es acercarnos a la iconografía, las imágenes que necesariamente aparecen en el relato, ya que de ahí se desprenden los estímulos. La vista es normalmente el primer estímulo que se despierta, tanto en el relato mítico, como en el literario. Los sentidos estimulados dan lugar a la presencia de la superficie del texto, del puro relato simplemente dicho. Si pensamos, por decirlo así, cuando en aquella antigüedad griega, los ae-

das o relatores orales de los mitos estaban estimulando el oído de la gente, al hacerlo, de seguro, como a nosotros sucede, lo primero en llegar, desde el sonido de las palabras, eran, y son, las imágenes, la vista. Lo mismo sucede cuando alguien cuenta oralmente un cuento o una novela. Al escuchar por primera vez el relato de un mito de manera oral, los escuchas debieron captar que dicho relato trataba de poner de manifiesto, así mismo, una parte de la vida cotidiana. La relación entre la supuesta realidad se da, claro, porque, tanto la realidad humana como la expresada en los mitos, guardan una suerte de lógicos sucesos, de credibilidad y, si en el mito todo puede parecer extraordinario, ajeno a quien lo escucha o lee, de cualquier manera, el modo de presentarse en ambos casos, dice que, de cualquier manera, existen parecidos entre la realidad y las ficciones, ya que los dioses, en los mitos, por ejemplo, parecen humanos, extraordinarios, pero humanos, y por lo mismo, modelo para los humanos. El supuesto molde para los humanos. Más allá de las descripciones físicas, de los objetos o de los personajes, los creadores de esas realidades, penetran la psicología, algo que tiene que ver, también, con el interés del lector, y mucho, porque ahí está su proyección, su deseo satisfecho, o bien, el puro conocimiento de lo humano. Entender la naturaleza, presente en los mitos, como el viento o el mar, guardan conductas, asimismo parecidas a lo que pudiera ser humano, y que, aunque inverosímil, sin embargo, existía cierta o mucha relación y parecido con la vida. Pura interpretación. Hay más de un nivel en la lectura de esos relatos. Sin embargo, no ha sido suficiente que el puro mito aparezca solo, sin ir más allá de sí, es decir que se presente como algo estático, no, es necesario que un relato lo ponga en movimiento, dado que solamente así, la revelación parecería más lógica, más verdad para quien la lee. Un asunto es lo que sucede superficialmente y otro, eso que subyace en el propio relato. En el caso del mito de la manzana de la discordia,

que ya he citado, si ese banquete olímpico solamente diera a entender cuáles son los valores más importantes para los griegos antiguos. Si hasta ahí permaneciéramos, y no entrara en escena nuestra la presencia y, sobre todo, la función del pastor Paris, nos habríamos perdido el mito completo, que los es todo el transcurso de la guerra de Troya y los valores que eso conlleva, así como el maravilloso epílogo que es el regreso de Odiseo a Ítaca, con todo lo que ahí representan Telémaco, Penélope, y los necesarios Pretendientes. El mito de la discordia entre las diosas olímpicas va mucho más allá de la sencilla competencia, o de la envidia entre tres diosas, porque llega hasta el propio tálamo de Odiseo y Penélope, toda vez que ambos han mostrado con creces el valor de la fidelidad para los humanos. De la propia guerra de Troya se desprende otro maravilloso relato, que es nada menos que “La Eneida”, del romano Virgilio, quien ha tomado a Eneas, un héroe troyano quien, para los propios romanos habría de ser quien instaurara nada menos que la fundación de Roma, una ciudad real, nada más y nada menos. Al menos para los romanos de esos tiempos, ese mito no era sino la pura verdad, la realidad que vendría a despejar, y también a desplazar, el poder y la presencia de otro mito. Los gemelos Rómulo y Remo amamantados por una loba estaban dando paso al poder de un poeta, quien estaba instituyendo el mito de la fundación de Roma a partir de la constancia y el valor del troyano Eneas. No hubo ya necesidad del poder de los mitos y la literatura, pero sobre todo de su relación con las verdades del mundo.

En los antiguos textos, desprendidos de las mitologías, encontramos las características profundas de aquellas culturas, como fueron los dioses, los héroes, en ambos casos modelos para los humanos, pero también sus contrarios, esos elementos enfrentados a los valores de aquellos pueblos. En el caso de “La Ilíada”, “La Odisea” o “La Eneida”, no tenemos dudas, así como tampoco en la lírica, o bien en los propios textos dra-

máticos. Esquilo y su Prometeo, Sófocles y su Destino. Desde esos textos, no cabe duda, se formularon los escritos de la literatura propiamente dicha, dado que, desde sus orígenes antiguos o clásicos, ya se presentaban como lo que hasta hoy en día lo son, es decir, primeramente, para ofrecer un retrato social de su respectivo tiempo, con sus valores, modelos, anávalores, en fin, todo eso que conforma a una sociedad, una crítica del autor, e incluida, por supuesto, una propuesta de carácter ético para los lectores.

Dado que no habría más necesidad de abundar acerca de la relación de los mitos y la literatura, tanto en su estructura como en sus funciones sociales, me parece pertinente poner de manifiesto que existen varios géneros literarios, es decir, varias maneras de construir la literatura, esencialmente la poesía, épica y lírica, la dramaturgia, tragedia y comedia, y la narrativa, cuento y novela. Y entiendo que eso mismo, la forma y el contenido tendría mucho que ver en la relación guardada entre estos dos asuntos. Para relatar historias de héroes y dioses, era necesario escribirlo, decirlo, de manera bella, musical, o sea de manera poética. La forma va absolutamente ligada con el contenido. Las simples historias carecen de profundidad. Eso mismo lo han enseñado los primeros escritores de los mitos, lección a la que han accedido los subsecuentes poetas, quienes han heredado ese maravilloso oficio de trasladar a sus audiencias hasta las partes desconocidas de la vida mediante una escritura siempre dinámica, la que conduce, necesariamente, a un texto igualmente dinámico, como siempre lo han sido estos relatos. Los poetas descendidos de aquellos primeros maestros han debido, sí, pagar al barquero para cruzar el río de la vida e ingresar al otro lado para apropiarse de las revelaciones, terribles o hermosas, pero siempre maravillosas, esperan ser descubiertas con el apropiado lenguaje que presenta símbolos, pero siempre modelos para comprender y aceptar la visión del mundo propio o real y porque, aunada las

formas ideales de ser escritas, los mensajes subyacen. El pago al barquero que traslada, tanto al poeta como a sus lectores a ese otro lado, es el maravillamiento, o bien el estupor, de saberse capaces de acceder hasta las profundas verdades del mundo. Las tres diosas olímpicas, la del sumo poder, el amor y la belleza, y la guerra y la sabiduría, han llegado, a no dudarlo, hasta los escritores de nuestros días.

Así pues, la literatura, como todas las artes, se presenta al menos desde dos perspectivas, una, que es la que se tiene a primera vista, y otra que subyace en esa superficie, en el relato o bien en los versos de un poema, pero, al tratarse de arte, el asunto va más allá de esa superficie, porque en los interiores de ese cuerpo, de eso que se capta a primera vista, ahí está lo esencialmente literario, ahí en esa dinámica de aconteceres, ya sea en el mero relato de la superficie pero, sobre todo, en lo que subyace. Ahí, dentro de esas palabras, que pueden tener la intención denotativa o bien connotativa, hay otras cualidades desde las que es necesario y también deseable indagar y que es en donde descansa, en esas profundidades, el asunto de su esencia. Los comunicados literarios pueden ser tan sencillos, pero, al mismo tiempo, con un cierto grado de complejidad, en el entendido que complejidad no quiere decir que esos cuerpos de *letras* sean oscuros, impenetrables, sino todo lo contrario, plenos de componentes que los sostienen como arte. Es claro que tampoco se necesita tomar un diplomado de interpretación para entender de qué trata todo eso. Leer solamente la superficie de los textos, lo que se capta a primera vista, como ya he mencionado, puede ser suficiente, en cuyo caso el propio texto, si es poderoso, se encargará de seducir a su lector, porque en esas superficialidades aparecen asuntos por demás interesantes que vienen a provocar algo humano en nuestras fibras elementales. Un buen texto produce sorpresas en su lector, incluso, sin ir más a fondo, provocará emociones antes de que el posible análisis

conduzca hacia la profunda sustancia, ahí en donde los lectores podrán verse proyectados, dado que en las historias narradas los personajes se muestran con la capacidad de llevar a cabo actividades que los lectores no están posibilitados a realizar en sus vidas cotidianas, por ejemplo, los deseos o bien los miedos que aparecen en esas lecturas. Ahí están los desfogues que ellos, los lectores, no realizan en sus cotidianidades, y eso se produce en los tres géneros básicos de la literatura: la poesía, la dramaturgia y la narrativa. Eso atrae, seduce. La literatura, entonces, ofrece la posibilidad de satisfacer los deseos y los miedos que no pueden manifestarse, y esto tiene que ver obviamente con la atracción que los propios lectores encuentran en su lectura. ¿Por qué atrae tanto la actividad del personaje Robin Hood, por ejemplo? La respuesta es que ese personaje es capaz de hacer lo que algún lector quisiera, pero no puede hacer en su vida cotidiana, real. Y tantos otros que operan en ese mismo sentido, y tanto en la consecución de sus placeres como, incluso, cuando el texto hace aflorar miedos que no son posibles de realizarse dado que la civilización implica generalmente mantener reprimidas en tales manifestaciones. Eso resulta ser un elemento de seducción incluso en la consideración de que la lectura literaria se lleve a cabo en la mera superficie del relato. Hay emociones que afloran incluso sin saber el porqué, sobre todo en el caso de la poesía, cuando el posible lector puede afirmar que lo que ha leído, tal pareciera que ha salido de su propia convicción. “Eso que he terminado de leer, me parece que ya lo había sentido, sólo que no había podido expresarlo. Me ha conmovido tanto”. La literatura, seguro, habla por todos, aun en el caso de que los lectores no posean las herramientas mínimas para adentrarse en las causas que tienen los propios textos para ser lo que son. Captan lo elemental, y ya. La simple lectura atentas es suficiente.

A pesar de lo apuntado, he de afirmar que entre más se conoce algo, más posibilidades se tienen de apreciarlo, valorarlo, y por decirlo de otra manera, nadie ama con suficiencia lo que no conoce, sin embargo, no es necesario acudir a la universidad a estudiar literatura para entenderla. Algunas veces sucede que, aun acudiendo a la universidad, no se sabe de las intenciones profundas de la literatura. Dice el proverbio español en el Renacimiento con mucha justicia: “Lo que Naturaleza no da, Salamanca no presta”; y, sin embargo, el justo y más profundo conocimiento de algo otorga la posibilidad de degustarlo más que si lo tomáramos “a la ligera”. Esto es como si hicieráramos una analogía del amor hacia las personas, ya que entre más las conocemos, más posibilidades tendremos de amarlas, o viceversa. Conocer mejor, saber más de algo, incluso provoca una mayor posibilidad para el disfrute. Por lo tanto, esta es la intención de la propuesta de este documento, el que no se trata de un tratado de literatura, ni pretende la univocidad, sino que sólo intenta acercarnos un poco más allá de lo que cualquier texto de literatura nos ofrezca en su superficie, en su rostro, acudir a esas posibles profundidades con la finalidad de encontrar ahí, en ese conocimiento, un mayor placer en la lectura, sin más. Esto, claro, con la idea de que pueden existir muchas otras maneras de “penetrar” los textos literarios. Hay muchas “fórmulas” para abordar, tanto el arte en general, como la literatura en particular.

La literatura, como todas las artes, no es un acto simple, se trata de un sistema de signos complejos de la cultura, y complejo no quiere decir algo necesariamente difícil, oscuro, al contrario, la complejidad consiste precisamente, como ya he mencionado, en la riqueza de una obra que contiene tantos elementos como sea posible estructurarla en su contenido, y eso es necesario tener en cuenta. Entre más elementos de esa complejidad advirtamos, estoy seguro que podremos degustar con mayor placer la lectura. Insisto, no es urgen-

te o indispensable acceder a la lectura con el ánimo de una búsqueda profunda. Leer con la voluntad de entrega al texto, repito, suele ser suficiente para despertar el gusto por eso que se lee. Aunque no sepamos bien a bien por qué nos ha gustado un texto, eso puede ser ya suficiente, sin embargo, contar con más razones de por qué nos ha gustado eso puede dejarnos más satisfechos. Saber por qué nos ha gustado un texto incluso le da más poder al texto mismo y por supuesto a la comprensión de quien lo ha degustado. Esa pregunta y su respuesta puede resultar fundamental. ¿Por qué nos gustan las cosas que nos gustan?

Los mitos han despertado la imaginación, así como las posibles razones para creer que lo inverosímil es verosímil, es decir, en una verdad muy posible. La lengua hablada mantiene aún vigentes algunos viejos mitos. Las realidades se consagran con las palabras, pero cuando se instalan en la lengua escrita, aseguran una vigencia durable. La literatura mantiene ese registro. Crea verdades mediante el poder de la lengua, la que, irónicamente, cuando el lector en su lectura entra en contacto con ella, esa propiedad, esa correlación, luego de seducir e invitar al lector a expresarse así, a las primeras de esa lengua escrita desaparece. Al leer, vemos todo menos las palabras en sí.

La escritura seduce de tal manera que captamos imágenes, sonidos, degustamos sabores y, más allá, nuestra capacidad emotiva termina por seducirnos. En consecuencia, aparecen las ideas que el autor ha proyectado mediante su texto. Así funcionan, creo, los mitos, al igual que la literatura. En otras palabras, sin riesgo a la equivocación, las posibles mentiras terminan seduciéndolo, con su estructuración, para conseguir las verdades que otorga la lengua.

La literatura es entonces, como los viejos mitos, un acudir al conocimiento de alguna verdad que necesitan conocer los humanos.

CAPÍTULO II

Las funciones sociales de la literatura

*U*n texto de literatura no tiene en sí mismo un valor económico, algo utilitario, eso de ahí dentro no vale dinero, aunque sea el libro como objeto el que sí lo valga, pero ya como un producto de la industria editorial, una de las más importantes del mundo. Ahí la literatura pasa ya a ser un libro-producto, mas el contenido en sí no conlleva un valor utilitario porque ¿cuánto dinero vale un relato o un poema? No hay manera, pero la literatura como tal y no como libro, se considera como un valor que tiene qué ver con lo profundamente humano; sirve para que alguien sea una persona mejor, o tal vez peor, es asunto de cada quien, aunque así mismo es posible, por lo tanto, pensar que a quien no lee una obra literaria no le sucede nada, aunque luego nos enteremos que su valor descansa en que se trata de una referencia, un ejemplo para una vida más consciente, más plena. En efecto, no sucede nada en alguien que no lee un libro de literatura, pero creo que ahí está precisamente uno de los valores de la literatura y del arte en general, que no sucede nada en quienes no son receptores de eso, porque el arte sirve para que nos suceda algo que

tenga que ver con la vida. En efecto, ahí en esos contenidos hay referentes para la vida, modelos de ser, invitaciones para reconciliarse con el mundo ¿cómo?, ¿y qué es eso de reconciliarse con el mundo? Es referente porque ahí en esas ficciones se puede encontrar el bien absoluto o el mal “más malo” que el existente en la vida real. De verdad que “ahí dentro” hay malos, pero también buenos, verdaderos, tontos y todas las cosas que atañen a los humanos. La literatura, al describir un mundo similar al real, ya ejerce en nosotros incluso la simple curiosidad de querer observar por nosotros mismos el mundo que nos rodea, captarlo y catarlo, sencillamente saberse en él, indagando dentro de sí los aspectos que nos hacen en verdad más humanos, porque en el arte hay, repito, modelos de ser, y en el caso de la literatura, aprender por lo menos a mejorar nuestra lengua como mínimo, con su ejemplo, porque esa lengua es modelo para enseñarnos a hablar mejor, y en consecuencia poder comunicarnos de forma adecuada con los demás, lo que ya es mucho ofrecer y aceptar.

*Función elemental:
La literatura es un documento social*

Para iniciar el proceso de interpretar un texto de literatura debemos tomar en cuenta que socialmente la literatura tiene tres funciones básicas, y que ese es un valor necesario en toda cultura. Vale porque identifica lo humano. Si hay literatura en el mundo es por alguna razón. Eso no aparece en las sociedades por algún decreto político, sencillamente aparece alguien y la hace, literatura y cualquiera de las artes, porque siempre hay personas en los grupos sociales que trabajan en eso. Se trata de una característica del mundo, de los humanos que tienen la necesidad de dejar sus señales en el mundo, señales que son comunicados a los demás. Aquí es necesario hacer la estimación de que la literatura es arte en tanto que creación, sin

embargo, también actúa como una ciencia dado que es en sí misma un objeto de estudio, la estudiamos, y además en sus contenidos está el conocer el mundo, tal y como lo hace cualquier ciencia. Aquí va la sociedad y sus individuos, la visión sociológica, la sicológica, y ahí también la historia, la filosofía, la moral, la ética, y obviamente la lengua, etcétera.

Primera función social: *Retratar un mundo*

Lo que vamos a encontrar en un texto literario es, en primer lugar, que en ese documento el autor está partiendo del hecho que su obra resulta ser una suerte de retrato del mundo en el que vive, porque ese mundo va a ser su referente. Ahora bien ¿cómo es ese recuadro al que se está refiriendo en su texto? Ese es el mundo real del autor, sólo que, tomado desde un punto de vista muy especial, esa es “su” versión del mundo, “figurándolo” con la intención de mostrarlo en el mayor número de sus facetas. Como ya he dicho, esa ficción es un significado que se ha tomado desde el referente real, pero de una manera ideal, es decir como una idea. Así ve su mundo, que no es tal cual, sino lo suficientemente parecido como para que se lo creamos. Los personajes y las acciones ahí hechas “figuraciones” presentan conductas que nos remiten a la realidad, pero con toques muy especiales, porque tienen su propia lógica, aunque se parezcan a la realidad. Los autores están exaltando la realidad que tienen frente a sí y, al exaltarla, es que ha provocado en ellos una suerte de asombro, que es el que nosotros como lectores estaremos captando, y consecuentemente aceptamos. Acudamos, por ejemplo, a la ciudad de Troya que nos figura Homero en *La Ilíada*. Sabemos que Troya sí existió, pero ¿es que así era Troya, como la “pinta” Homero? Muy probablemente no, pero el poeta la ha idealizado de esa manera, “La de las anchas calles”. La exalta porque ha de producirle asombro en tanto que los sucesos de ahí deben estar acomodados a personajes y sucesos asombrosos. Esa exaltación tal vez ha sido produci-

da porque al poeta le han seducido esas historias, esos mitos que escuchaba de la tradición popular, acontecimientos que tal vez sí, o no, sucedieron tiempos atrás, y que produjeron fascinación en el pueblo, lo que sin duda se trataba de relatos con un carácter ideal. Todo ahí dentro es un modelo, un deseo de que de tal modo hubieran acontecido así esos asuntos. Relatos y sobre todo personajes, incluso hasta bien podríamos pensarlo como una exageración, pero descrito de tal forma que nos resulta necesariamente bello, provoca en nosotros una conmoción de carácter estético, lo que es muy posible si la entrega del lector es absoluta, o sea que la voluntad está presente al estar leyendo, “entregado”. Entonces aquello que leemos sí que adquiere la posibilidad de ser real, al menos dentro de su propia lógica. Ese mundo es bonito. Aquí refiero un comentario acerca de algo que dijera el pintor español Pablo Picasso, quien afirmara que en las cuestiones del arte de lo que se trata es de alcanzar la verdad por medio de la mentira. Eso de ahí dentro es mentira, ficción, sí, pero nos refiere la verdad de nuestras realidades. Entonces Troya sí es tal cual ante los “ojos” de Homero, y de la proporción que ahí adquiere la lengua ya estaremos creyendo que se trata de una verdad. En la calidad de la lengua descansa la probabilidad de llegar a lo verdadero, aunque eso llegue toda vez que los lectores emitan un juicio al final de su lectura profunda, aunque en el mero proceso de la lectura ya lo vayan aceptando. La lengua está incluida en ese retrato, aunque sea de manera ideal. Así como está la lengua en la obra de Homero, seguro no la usaban así los antiguos griegos, pero desde la perspectiva literaria, así deberían hablarla, dado que es un modelo para el habla. ¿Así era Troya? ¿Así pudo haber sido? El poder del autor “tiene la palabra”. Este es un retrato del mundo que ha creado Homero a partir de su referente real, la “verdadera” ciudad de Troya en medio de una guerra, que si no existió, para Homero sí que lo fue, incluso proponiendo ahí las causas verdaderas que

él supuso o deseó del porqué se llevó a cabo precisamente de esa manera. Hoy sabemos que hubo guerras ahí, dado el lugar estratégico que ocupaba dicha ciudad, pero no como la de Homero. Hoy sabemos, incluso deducimos, que los poetas antiguos en Grecia, los llamados “Aedas”, iban por las ciudades recitando leyendas y mitos que recogían de las tradiciones orales de esos pueblos. Eso era Homero, un aeda que decidió poner por escrito lo que le pareció prudente de ser contado, y consagrado en la escritura consecuentemente, de seguro con la idea de que prevaleciera. Nos muestra un espacio y un tiempo al que evoca con sus palabras, que ahí son poesía, aunque sepamos que así no relataba oralmente el pueblo aquellos mitos y tradiciones que se iban contando a lo largo del tiempo y de los pueblos, pero Homero supo convertir esa lengua vulgar en poesía, y así dar cuenta de cómo es que se vivía en aquellos tiempos. En su obra aparecen los mitos en los que creía el pueblo griego de entonces, el concurso de los dioses en los intereses de la vida cotidiana de los humanos, los hermosos y necesarios héroes con sus valores morales y éticos, los que estarían sirviendo, claro, de modelo para los receptores de *La Ilíada*, que habría de completar con la lectura de *La Odisea*. Y entonces ponernos a intercambiar ideas, discutir, sacar a colación qué es lo que ahí se ha visto, cómo es que lo hemos visto. ¿Quedó clara la manera en que Homero ha “representado” esos mundos?

Seguramente no podremos negar que aquellos recuadros, aquellas “figuraciones”, impactaron de manera importante a sus receptores coetáneos. Homero puso de manifiesto cómo debe hacerse literatura, acudiendo al poder de las palabras escritas primeramente para que ahí se contenga un aspecto social, un recuadro que describe y analiza el mundo que al autor interesa, razón por la que considero que, por principio de cuentas, toda vez que se haya concluido la lectura del texto en cuestión, se lleve a cabo una reflexión de si existe ahí un

mundo “lógico”, es decir si la escritura está fijando el retrato de una sociedad humana, aunque sepamos que aquello pertenece a la ficción, la que muy probablemente era producto de los deseos o proyecciones de los autores. Si es de tal manera tan parecido a la realidad, entonces ya podríamos estar en la posibilidad de considerar eso como un documento histórico o sociológico. ¿Acaso Troya era así? ¿Así se llevó a cabo esa guerra? Tal vez los soldados, que prácticamente todos eran héroes, y sus motivos, no eran en realidad de tal forma, pero al leer a Homero no damos cuenta de que con toda posibilidad así haya sucedido aquello. Si no fue así, entonces de esa manera debería haber sido. Tan maravillosa es esa lectura. La realidad está trastocada. Este autor escribe en un estado de exaltación, de asombro, tanto por lo que “ve” como también por la manera en que lo describe. Sus palabras han estado dando existencia a ese mundo. Me atrevo a afirmar que la Troya “real” no era tan maravillosa como la literaria, por eso he aducido a la idealidad de la literatura. ¿Entonces “aquellos”, eso creado por Homero es real? Evidentemente sí; ahí está un mundo absolutamente creíble dado el parecido con el real, por lo menos a los deseos reales. La palabra forma la realidad. Es real Troya por el hecho de que esa “construcción” existe por sí misma, es decir que la asiste su propia realidad. Aquello nos ha convencido de tal forma que lo suponemos real en sí mismo. Recordemos en consecuencia que las palabras, al señalar algo, lo crean, le dan existencia. Para nosotros los humanos todo son palabras. Somos seres de palabras, como declararon Heidegger y Octavio Paz, entre otros.

El primer ejercicio

Hago hincapié en comenzar así la “discusión” para interpretar algún texto con la finalidad de ingresar a esas “figuraciones” que ya han de estar poniendo de manifiesto un “recuadro social”. Se trata de indagar en el texto cómo era o es la sociedad

y el mundo de esos precisos momentos. Sí, en el texto literario está la veracidad social. Nos daremos cuenta, por ejemplo, en el caso citado de Homero con sus *Ilíada* u *Odisea*, en qué creían aquellos pueblos griegos, cómo captaban el mundo, en qué consistía tener valores. El primer ejercicio consiste entonces en que los lectores indaguen las características sociales que están contenidas en los relatos. Esos personajes ¿cómo vivían, en qué creían? Desde luego que los autores hacen un recorrido acerca de las características de la sociedad que están relatando, generalmente describiendo las características físicas, incluso geográficas en donde se llevan a cabo los sucesos, algo que tal vez también nos haga pensar en la historicidad del relato en la medida en que las descripciones sean más precisas. Aquí el estímulo a los sentidos del lector es fundamental: a mayor estimulación sensorial mejor será la descripción y por lo tanto mayor credibilidad tendrá el lector. Ahí dentro, en esa ficción ha de haber un mundo completo, amplio, profundo, que se capta con la imaginación, es decir con la capacidad que ha tenido el autor para mostrar de la manera más minuciosa ese tiempo-espacio que refieren sus palabras. En el transcurso de los comentarios, ya sea entre varios lectores, o incluso si se trata de un lector solitario, sugiero se comente, se reflexione acerca de todos los aspectos sociales que están contenidos en ese texto, incluso si eso pudiera corresponder a cuestiones de tipo histórico. Algunas personas incluso creen que un texto literario puede ser más histórico que un texto de historia, o bien que la historia habría de ser un relato literario. Es posible. Ahí “adentro” se nos dice que puede haber asuntos posibles en la vida, habida cuenta que ese retrato social, en su parecido con la vida, nos ofrece una muestra de que en la vida real sucesos así también pueden ser posibles. Y la literatura, como todas las artes, viene a significar un hecho concreto porque va más allá de sí misma hasta concluir en la cotidianidad. Esto puede ser la utilidad del arte en las civilizaciones.

Usualmente hay conexiones con la historia, con la manera de ser de un sitio en alguna parte del mundo y del tiempo, a menos que el texto tenga una intencionalidad absolutamente libre de tales asuntos apegados a la realidad, y cito aquí el caso de la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez pues, quién sabe si ese relato tenga que ver con la realidad del autor, sobre todo si pensamos que en el caso del “Realismo mágico” la realidad narrada, según algunas personas, es tal cual la “realidad real” del autor, motivo por el cual a esa corriente literaria se le ha denominado “Realismo mágico”, en donde la realidad es mágica y viceversa, como podríamos creer que así es la vida en los pueblos latinoamericanos.

He acudido en principio al caso de Homero, quien viene siendo algo así como el padre de la literatura en occidente. Después de él, han llegado muchos y muy buenos escritores, quienes también se han encargado en sus textos de describir con la mejor de las precisiones el mundo real en donde les ha tocado vivir, pero de una manera bella, con la debida *tecné*, la maestría, es decir con un manejo preciso de la lengua, perfilándolo de la manera más clara posible, y tal es el caso, por no citar a otros, del ruso Fedor Dostoiewski, quien por ejemplo en su relato *Noches blancas*, lleva a cabo un dibujo sumamente preciso de cómo era San Petersburgo hacia mediados del siglo XIX; un mundo en donde el modo de la burguesía llevaba el control en tanto que ahí no había lugar para los sentimentalismos. Un personaje sentimental ha de fracasar en un mundo así. Por esa razón es que este autor nos da el retrato en donde ese modelo económico burgués era el fundamental, y es eso lo que necesariamente va a mover a sus personajes. Se trata asimismo de una acusación del autor hacia el mundo que tiene frente a sí. En los retablos mundanos que están recreados en la literatura, necesariamente sus personajes experimentan una suerte de prueba social. Llevar a cabo este tipo de discernimientos me parece que resulta

beneficioso para haber entrado ya al mundo de la ficción de esta manera, o sea hablando, ya sea consigo mismo o bien compartiendo comentarios con otras personas, de cómo es el mundo de ahí dentro y cómo se desarrollan esas sociedades. Podemos partir de preguntas como: ¿Acaso los personajes ahí viven un experimento, una prueba de algo? ¿Qué es lo humano ahí que pudiera parecerse a la realidad del lector? Acaso bien pudiera tratarse de un documento sociológico o bien histórico. Sobre todo: ¿cómo era San Petersburgo como ciudad y cómo se comportaban sus habitantes?

El primer paso que sugiero es entonces leer con atención el texto y aclarar qué tipo de sociedad es la que “vive” ahí dentro. ¿Es humano eso de ahí, lo parece? ¿Acaso pudiera parecerse a la vida real de los lectores, no solamente del tiempo referido sino de la actualidad de quien lee? Acaso pudiera servirnos como una lección de historia, porque recordemos que un texto de esta naturaleza usualmente está creado por un artista, es decir por alguien presumiblemente sin nexos de compromiso con los gobernantes, aunque se dan los casos. Esa pudiera ser otra manera de búsqueda social en el texto.

Reitero entonces, que mi primera sugerencia es captar lo más precisamente el mundo que “existe” en los textos y los elementos que los conforman. Los “mundos” de la literatura son muy probablemente el elemental interés del autor para escribir. En el caso de las obras que he citado ¿cómo pudo haber sido la historia de Grecia o de “Macondo” o de San Petersburgo a partir de esos relatos? ¿No son acaso los mitos los que movían ese mundo y que por lo mismo nos dan a entender acerca de la ideología de esos pueblos y de qué manera pueden estar todavía influyendo en nuestra actualidad? En efecto, por ejemplo, con Homero, hoy nos enteramos de la importancia de los mitos en la historia humana, pero no sólo de los mitos, sino de los valores que hemos de poseer a partir de las conductas de esos héroes. ¿Cuáles son esos mitos, qué les decían a

los antiguos? Y más: ¿A nosotros hoy en día siguen explicándonos algo, que es lo que hacían en aquellos tiempos? ¿Acaso el mundo que nos relata Dostoiewski es vigente? ¿Podríamos compararlo con el de Homero o el García Márquez? Discutamos, porque estimo necesario entrar en diálogo con los textos por más que algunos de ellos, como el de Homero o el de García Márquez, nos resulten absolutamente inverosímiles. ¿Qué hace verosímiles a los textos homéricos?, ¿por qué? Experimentarse en un texto es haber “ingresado” en él y aceptar que sucede algo en quien lee con atención.

A lo largo de la historia de la literatura nos encontramos, sin excepción, que lo primero que captamos y catamos en los textos es “ese mundo social” de ahí dentro, unos mundos que vamos captando por medio de la estimulación sensorial a que el texto nos convoca, sin embargo hay momentos precisos en esa historia en que las mismas corrientes literarias, por determinada ideología, hacen hincapié en los aspectos descriptivos, tal es el caso, por ejemplo del Romanticismo, desde finales del XVIII y primera mitad del XIX y del Realismo que aparece en ya en la segunda mitad del siglo XIX. En el caso de los románticos sabemos que su afán por describir los aspectos físicos en sus recuadros con tanta minuciosidad se debía precisamente a que, a partir de eso, estaban resaltando los aspectos de una ambientación psicológica, emotiva, y con ello acudiendo a los asuntos sentimentales que tanto les era necesario para consumar sus mensajes románticos. Ellos, los románticos, nos enseñaron que describir es esencial para promover los estados de ánimo con la mayor de las intensidades, tanto en los personajes y en sus historias, y en consecuencia en los lectores. Los autores románticos nos enseñaron del poder de las descripciones en sus relatos, tan es así, que fueron ellos quienes consagraron el género narrativo de una vez y, creo, para siempre.

Las buenas descripciones otorgan una absoluta veracidad al texto, porque no permanecen en sí mismas, sino que hacen que dicho texto vaya a más profundidad, tocando las fibras humanas, tanto las de la ficción como las de los lectores. Pensemos en Edgar Allan Poe, Mary Shelley, Emily Brönte y Víctor Hugo, por citar algunos. Del siglo XX en adelante, la literatura adquiere transformaciones muy importantes, producto de las características del propio siglo. Cambian las formas y los contenidos, pero eso no significa que no guarde sus mismas funciones. El retrato social es propio de su tiempo, y la forma o estructura guarda como siempre ha sido, una estrecha relación con sus contenidos. Eso veremos cuando estemos aplicando dicho asunto con los géneros tradicionales y sus diferencias con los modernos o contemporáneos.

Después de los románticos aparecen los autores del Realismo, quienes consuman el necesario aspecto de la verosimilitud que les heredaron sus antecesores los románticos. El interés esencial de ellos era, entre otras cosas, mostrar el mundo tal cual era en realidad, prácticamente integrándolo a sus textos, un mundo en donde reinaba ya la ideología heredada por la revolución industrial, en donde el interés económico estaba por encima de los valores humanos. Eso llamaba la atención a los autores del Realismo: un mundo degenerado en donde no pueden moverse sino personajes degenerados, en donde las “cosas”, los objetos, son más importantes que los personajes, tal como sucedía en la vida real. Ahí ya no interesa lo sentimental como sí lo era para los románticos, sino lo más objetivo, las “cosas”, el dinero, los objetos de la producción utilitaria; por lo tanto, les era necesario describir su mundo tan minuciosamente como si se tratara de fotografías. El mundo “tal cual”. Sin duda era un “yo acuso”. Leer a los autores del Realismo resulta fundamental para hacer comentarios de carácter sociológico, hacerlo de cómo era ese mundo, básicamente el europeo, en el cual autores como Charles Dickens,

Honorato de Balzac, Fedor Dostoevski, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, León Tolstoi, entre muchos más, aunque no sean europeos, como los mexicanos Manuel Payno o Ignacio Manuel Altamirano, quienes nos demuestran en definitiva acerca de la importancia de la capacidad descriptiva de la lengua en la literatura en el entendido, repito, de que eso hace que los textos, más que parecerse tanto a la vida, sean reales en sí mismos. Contestemos esta pregunta: ¿Acaso la literatura es una metáfora de la vida? O bien: ¿Acaso la vida pudiera ser una metáfora de la literatura? Son mundos que pueden captarse plenamente con los sentidos que nos proporcionan sus “figuraciones”, y los lectores captamos eso mediante nuestros “sentidos mentales”, esos que nos hacen captar los relatos. La literatura ahí alcanza a la sociología, la economía, la historia, consecuentemente a la psicología, y muy posiblemente las rebase. Leer a estos autores y comentarlos resulta saludable para comprender en definitiva acerca del primer asunto que reporta la literatura y lo que retrata: su importancia social. Ahí está el mundo para que lo capten y lo caten los lectores. Hablar de eso es parte de experimentarnos como lectores. ¿Qué significa experimentarnos? Convivir la experiencia de esas ficciones con nuestra realidad.

De la manera tan minuciosa y precisa con que los autores describen los mundos de sus obras, los lectores hemos de aprender a observar el mundo, tratar de que no nos pase desapercibido como comúnmente sucede. El ideal literario en este sentido implica una invitación, repito, a ampliar nuestras posibilidades de entendernos en el mundo, y por supuesto echando a andar nuestros cinco sentidos en la vida, que para eso son. Así pues, estamos hablando de un acto de reconciliación desde el mismo momento en que comenzamos la lectura, y no se diga cuando ya hemos concluido.

El ejercicio aquí consiste en preguntarnos hasta qué punto las descripciones de esos mundos tienen que ver con

nuestra experiencia mundana luego de haber focalizado el mundo que nos presenta el autor. Describámoslo. Tomemos algún texto y verifiquemos cómo es, qué es lo que ahí sucede, y si tiene algo que ver con nuestro mundo. ¿Está bien descrito el mundo de ese texto? ¿Es verosímil la descripción? Podremos luego compararlo con el mundo en el que vivimos y veamos, por ejemplo, si existe algún parecido entre ambos mundos. Ese mundo exaltado del texto acaso podría ajustarse a una apreciación que pudiéramos tener del mundo en que vivimos. ¿Qué captamos de nuestro mundo y cómo lo hacemos? Ahí puede haber un ideal, una referencia moral o ética, incluso del manejo de la lengua. El autor está invitándonos a hacerlo. Es común que muchos escritores tengan como prioridad solamente hacer un retrato social de su mundo, eso que llamamos “novela de costumbres”, pero aun así en esos textos la descripción es rebasada por la postura crítica del autor, pero aun así lo descriptivo social va por encima de todo; esa es su intención primordial. Y cito aquí una anécdota que sucedió a Gabriel García Márquez que, cuando estaba casi a la mitad de la escritura de su novela “El otoño del patriarca”, se le “había ido la inspiración” y entendió que no podía salir adelante, por lo que, sin cuaderno para anotar, hizo un sencillo viaje a Aracataca, su pueblo natal, sólo para observar. Observó y punto arreglado, regresó a la escritura hasta la conclusión de su novela. El mundo del autor parece influirlo para ponerlo a trabajar, ese es su elemental motivo. El retrato social ahí es evidente, que bien puede tratarse de una interpretación muy válida de la historia, García Márquez captó aquello y nos envió una evidencia muy “vívida”, profunda, de las dictaduras en América Latina. Sin duda se trata de un documento ejemplar.

La lengua literaria como retrato social

La lengua es esencial en ese retrato, supuesto que con ella se describe ese mundo, y si el autor está frente a ese mundo, en su tiempo, es obvio que estará usando la lengua de su momento, la de ese tiempo y espacio, sólo que de manera ideal, como un modelo para el habla. El retrato, las “figuraciones” que nos muestra un texto literario, está escrito en la misma lengua a la que pertenece el mundo que nos relata el autor. La lengua utilizada en un texto literario es parte fundamental de la realidad que refiere. Es la lengua del tiempo en que fuera escrita, y por ende un ideal del habla de los pueblos referidos. En la literatura también la lengua está retratada. Claro que es sumamente necesario entender que la literatura es, en primer lugar, lengua escrita y lo que eso implica, pero además esa lengua escrita guarda sus propias características más allá de los demás tipos de escritura, es una lengua que intenta llegar a la belleza en sí misma. Es una lengua exaltada por el autor dado que éste no escribe de la manera de cómo hablan sus coetáneos; se ha atrevido a rebasarla, es decir, darle otro tipo de atributo con la finalidad de que ese otro tipo de lengua, la literaria, diga lo más exactamente que su escritor desea manifestar. Nos viene la pregunta: ¿qué hace bella a la lengua en la literatura? La lengua oral, el habla, forma parte intrínseca del mundo que ha “configurado”, y él usa esa misma lengua, porque a ese mundo pertenece, así es que la lengua que está usando el autor es esa misma, pero al mismo tiempo apenas similar; es una lengua, insisto, en un estado de exaltación, una lengua en la que el autor ha encontrado la manera más precisa de usarla como modelo, ya que nadie habla, ni el autor, como está desarrollada la lengua literaria, y no obstante nos reconocemos en ella. Es la lengua de todos, pero en otro registro. Son las mismas palabras que se usan en los momentos en que el autor está creando, pero están manifestadas tal si se tratara

de una exaltación que tiende al asombro, como lo he mencionado. Se trata de una lengua ideal en tanto que escrita, pero en la literatura esa lengua va más allá; rebasa con mucho a la lengua real, y no solamente en el caso de la poesía. Es la misma lengua de todos, pero acomodada de distinta manera. ¿En qué sentido la rebasa?: Cuando pensamos que en realidad nos gustaría hablar de esa manera. Veamos: Pablo Neruda escribe su poema “Cuerpo de mujer”, el poema número Uno de su libro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*: “Cuerpo de mujer, blancas colinas, muslos blancos, te pareces al mundo en tu actitud de entrega. Mi cuerpo de labriego salvaje te socava y hace saltar el hijo del fondo de la tierra. Fui solo como un túnel. De mí huían los pájaros, y en mí la noche entraba su invasión poderosa. Para sobrevivirme te forjé como un arma, como una flecha en mi arco, como una piedra en mi honda...”.

¿Cómo es que la lengua en este caso podría ser un retrato de su sociedad? Seguramente así no se hablaba en la época de Neruda, y ni siquiera el propio autor lo haría de tal manera, pero lo que hace ahí el poeta es sublimar la lengua en uso porque, al escribir así, hace del habla un ideal para su tiempo, es decir para sus lectores, e incluso para los por venir, sin olvidar que también funciona así para él mismo. Su lengua poética en su propio ideal encontrado. Aun en los casos en donde los autores lleven a cabo un uso de la lengua como si fuera oral, que son muchos, aun así, nadie hablaría de tal manera en la realidad, y si no, pensemos en los textos de Juan Rulfo, en donde la lengua parece ejecutada por personajes campesinos; así lo parece. Sin embargo, no sólo se trata de Rulfo, que es quien se me ocurre ahora, sino de todos aquellos que hacen “hablar” a sus personajes como si en verdad se estuvieran desenvolviendo en la realidad. Muy adecuado el uso, pero creo que nadie puede hablar de tal manera. Insisto: la lengua escrita es primeramente precisa, y en la literatura es ya ideal.

Observando el texto de Neruda, aceptamos que muy probablemente nos gustaría expresarnos así, porque a lo mejor habíamos pensado en esa idea, pero no supimos ni pudimos hacerlo, pero en cambio Pablo Neruda lo ha hecho por nosotros y en consecuencia nos lo hemos apropiado, es decir que ya nos hemos experimentado en ese texto toda vez que estuvimos entregados a su lectura. Nadie ejerce su habla así, aunque ninguna de las palabras de ahí nos sea extraña, y no obstante, siendo la misma lengua, se ha rebasado ¿Hasta dónde? Hasta conseguir otros significados al significado. Aquí una mujer, pero trastocada por el nuevo significado que de ella ha hecho este tipo de lengua, en donde no solamente se transfigura la idea de la mujer, sino la del mismo poeta. Esa es una mujer descubierta por él. Esa lengua ha fijado esa idea, pero la literaria la ha rebasado hasta darle un más poderoso y profundo significado. Se trata de usar la lengua de una manera sublime. La misma lengua, pero otra. Palabras que, además, son música y que por lo mismo logran conmovernos. No hablamos así, pero seguramente así quisiéramos hacerlo, o tal vez deberíamos hacerlo para ser más correctos en nuestra comunicación cotidiana, por eso se trata de un referente para los hablantes. Mientras que los hablantes usan la lengua, la “jalan” hacia las incorrecciones, la literatura, en el lado opuesto, la “jala”, hacia lo que se considera la idealidad, y de ahí seguramente surge la belleza, así es que en la medida en que los hablantes y la literatura entren en contacto, o sea en tanto más lectores, mejores hablantes habrá, y en el punto medio, en el equilibrio conseguido entre la cercanía de ambos lados, la lengua será más rica, mejor medio comunicativo. He acudido a la lengua en la poesía por llegar al ejemplo más claro, pero en el caso de la narrativa, cuento y novela, sin llegar a ese estado de sublimación, la lengua también alcanza un resultado que nos dice de la propiedad con la que los hablantes deberían utilizar la lengua. Ésta es entonces también

un retrato social del autor. Así es el deseo que de una mujer tiene Neruda en su tiempo, que es, en consecuencia, el tiempo de sus contemporáneos. Concebirse así con una mujer en un tiempo captado desde otro estadio vital. Esa ha sido la mujer ideal del poeta y en consecuencia la de sus lectores. Quién estuviera ante una mujer así.

Es necesario, asimismo, tener en cuenta que cada género literario mantiene, por lo general, sus propias maneras de utilizar la lengua, razón por la cual en el caso del narrativo se dice que su manera de uso es “prosa”, o sea “prosaico”, una forma de estar más cercana a los lectores, dada la esencial característica de ese género, o sea que guarda, por definición y necesidad, una estrecha cercanía con sus lectores en tanto que los personajes de este género, novela y cuento, aparecen ante los sentidos del lector muy semejantes a él, tanto en lo físico como en las actividades que llevan a cabo en el relato, de tal manera que la lengua utilizada en esos casos es absolutamente similar. La realidad y la ficción están unidas básicamente por el uso de este tipo de lengua, que es el habla que supuestamente utilizan los propios lectores, no igual, pero tan semejante. De cualquier modo, insisto, esa lengua “prosai-ca” seguirá siendo modelo para el habla. En los casos de los tres géneros literarios: la poesía, y la narrativa y la literatura dramática, cada uno de ellos guarda normalmente sus propias reglamentaciones para expresarse, aunque para ello se necesita entender que los autores tienen sus propios estilos, se trate del género que se trate. Habrá poesía con un lenguaje muy cercano a la prosa (prosa poética), así como también parlamentos del drama absolutamente cercanos a la poesía, e incluso novelas y cuentos con sus propios ritmos de lengua. Por lo general los textos dicen a lo que “suenan”, es decir que, por ejemplo, si un texto refiere violencia, la lengua ha de “sonar” de tal manera, o en cambio, si se trata de estar aludiendo a asuntos delicados, las palabras y sus formas se adecúan al

suceso en cuestión. Esto sucede aun cuando leamos en silencio, pues aún de ese modo, en el transcurso de esa “lectura silenciosa”, ahí las palabras suenan aunque sea de una manera baja y profunda, casi de “manera sorda”; un sonido silencioso, que en el caso de la poesía es la voz del poeta, y en la prosa la voz del narrador o los personajes que nos “hablan” desde ese otro lado, lo que quiere decir que la lengua, como algunos aducen, tiene su propio ser, y al manifestarse incluso nos parece que es ella misma la que trabaja y que solamente utiliza a quien la habla para ser ella. Insisto que fijemos también nuestra atención en el tipo de lengua que está diciendo “su” textualidad, y que aun en este caso de la silenciosa lectura, la lengua anda sonando a lo que dice la lectura.

De cualquier modo, esa lengua es un retrato del mundo que refiere el autor, y por lo mismo no podemos pasar desapercibido ese asunto. Así se hablaba la lengua en ese tiempo, o así parecía que se hablaba, sólo que ahí, en “ese otro mundo”, se encuentra en un estado de exaltación. La pregunta obligada aquí es: ¿Qué es lo que hace que en determinado texto la lengua sea un modelo para el habla? ¿En dónde está su corrección, o incluso su belleza?

Es muy necesario tomar en cuenta que muchos de los libros que leemos son traducciones de otras lenguas y que por lo tanto tenemos que confiar en que se trata de una traducción adecuada. Así no escribieron estos autores, pero necesitamos confiar en que la traducción que hemos leído es buena, es adecuada, y para eso también se necesita tener un “buen tino”, o bien un buen librero o un amigo para conseguir una buena traducción, o bien, como suele suceder, acudir a alguna persona o maestro que nos recomiende tal o cual edición para leer aquello con una mayor confianza. Es que la lengua es la herramienta que usa el autor para armar sus relatos, y en ella descansa, como ya he mencionado, el poder básico del texto, ya que en ella están apareciendo los efectos

de esa construcción, incluso hay muchos textos en donde el “sonido” de esa lengua, aunque sea escrita influye en el lector en los momentos en que la lectura se está llevando a cabo. “Aquellos”, repito, usualmente suena a lo que dice, lástima que eso se pierde en una obra traducida. Esto aplica, ante todo, en el caso de la poesía, aunque sucede igualmente en las obras escritas en prosa. Así es que el uso de la lengua está descansando el primer retrato social de la obra en cuestión. Como lectores, necesitamos entender si el traductor de una obra nos ha entregado un trabajo en el cual el aspecto lingüístico influya en nuestra lectura. Hay traducciones excelentes y otras muy malas, pero está en nosotros emitir juicios, incluso severos, en aquellos rejuegos estilísticos que no nos provoquen estímulos en nuestros sentidos. Una buena traducción es muy capaz de reflejar la intención original del autor del texto en cuestión. Eso es un asunto que tiene que ver primero con el editor, pero finalmente el mejor juicio lo tienen los lectores. Así es que hacer el ejercicio de hacer una revisión “crítica” de la lengua con la que están descritos los asuntos del texto, resulta saludable toda vez que se trata de una suerte de ejemplificación de la riqueza, no sólo del texto, sino de la lengua misma. ¿Acaso me gustó la manera en cómo ha sido usada la lengua ahí? ¿por qué? Estoy cierto de que discernir al respecto ayuda mucho para la comprensión del texto, inclusive existen métodos dedicados exclusivamente al análisis de los textos a partir del estudio de la lengua utilizada en determinados textos. La lengua, insisto, al señalar, crea. También los personajes de la literatura, incluidos los narradores, son seres de palabras.

El ejercicio aquí sería llevar a cabo algunas discusiones acerca de la manera en que el uso de la lengua llama la atención, es decir de qué manera la lengua ahí está “jalando” al lector; de qué manera lo atrapa, lo conmueve; si le gusta esa forma de decir o no, etcétera. La reflexión ha de conducirnos

necesariamente, incluso a caer en cuenta del estilo de la obra, es decir del simple gusto de cómo está plasmada.

El autor y su texto

¿Quién está “retratando” el mundo? Me parece adecuado ahora tener en consideración que, por principio de cuentas, ocurre algo muy importante en el desarrollo de la ficción en el género narrativo: el autor es una persona real, pero no es él quien se encarga de narrar, sino que para ingresar a ese mundo creado se inventa un narrador, que es un ente ficticio que está ahí dentro para relatarnos lo que ahí sucede, porque eso implica un desarrollarse en otro ámbito, en otro estadio, la ficción, la *diégesis*, que es “el tiempo-espacio creado”. En la poesía lírica es necesario entender que quien habla no es un narrador, sino que el poeta mismo, o sea el autor “real”. De eso hablaré cuando ingresemos en la interpretación de la poesía. En la prosa ese autor, al ser real, no puede ingresar a la ficción; tiene que dejar que su narrador se encargue de mostrar todo aquello, incluida la lengua. La relación que existe entre ambos resulta ser extraña, ya que nos dice de un ducto que se ha construido para transitar del mundo real al ficticio. El autor se trastoca y, ya con su imaginación trabajando al máximo, deja de ser él y ya es ese otro que se llama “narrador”, y a éste ha de entregarse, porque a él “confía” el desarrollo del trabajo literario. Sin este proceso íntimamente ligado al concepto de arte no nos sería posible entender la relación entre el mundo real y el ficticio. Parece un acto de magia, en donde alguien se hace desaparecer, se niega, el autor, y cede el poder de la narración a alguien ficticio que no es otro son tal vez lo que llamaríamos su “otro yo”, pero con el que no se pierde contacto, el narrador, tal vez el *alter ego* del autor, a saber. ¿Quién manda ahí?, ¿el autor o el narrador? El poder es mutuo, ya que se trata de dos seres en uno. La narración debe poseer

su propia lógica, a la que se atiene el autor, no puede ser de otra manera. El autor crea un ente ficticio, llamado narrador, y en él hace que las cosas vayan funcionando ahí dentro. Uno ha delegado su función vital, es decir se hace a un lado de la realidad, porque no puede, no debe, transitar así en la ficción. Así es que, tanto en el poder retratar el mundo como en el de manejar la lengua, es el narrador quien lo ejecuta, siendo el autor una especie de “ángel guardián”, que no permite que la lógica interna se disloque. Son dos ejecutantes, el real que se “transfigura” en el narrador-ficción, aunque parezca sólo uno. Cada cual depende del otro; a fin de cuentas, es uno. ¿Quién narra y de qué manera pudieran estar relacionados? ¿Cuál se desprende de cuál? En efecto, es el autor quien ha captado el mundo que le ha llamado la atención; algo ha producido en él una revelación, algo ha visto ahí que le es preciso comunicar ¿a quiénes? En primera instancia a sus coetáneos, pero al ser artista, necesita valerse de su técnica para hacerlo de la manera adecuada; no sólo lo que ha captado, sino cómo ha de comunicarlo. Así es que la revelación tiene que ser dual, primero es eso de interés que ha visto en el mundo, pero en ese transcurso de la escritura, la lengua utilizada es también una revelación, una revelación lingüística; la lengua también posee “su otro lado”, y desde ahí manifiesta “el otro lado” del mundo que describe.

En la poesía sucede de manera similar, con la diferencia de que el autor no se “hace ficción”, dado que el poema es responsabilidad directa del poeta. Resulta muy importante entender así mismo que, en algunas ocasiones, resulta necesario que los lectores acudan al contexto vital del autor. Eso tal vez pudiera facilitar la comprensión del relato, por ejemplo, si el autor perteneció a determinada clase social, o bien si soportaba en su texto algunos conceptos ideológicos. Aquí sólo cito a un par de autores: Oscar Wilde y Máximo Gorki. El contexto de Wilde nos ayuda a entender un poco más el por qué hace

tanto hincapié en su crítica a la alta sociedad inglesa de su época, que él tan bien conoce. En el caso del ruso Gorki, su contexto nos avisa que su novela *La madre*, por ejemplo, tiene que ver absolutamente con su ideología apegada a los principios de la revolución bolchevique. En ambos casos la crítica, pero sobre todo el retrato social tan preciso que realizan, es fundamental para comprender un poco más el peso social de los textos. Sin embargo, lo recomendable es dejar que el texto hable por sí solo sin necesidad de acudir al contexto, lo que no es malo, dado que en algunas ocasiones puede ser de ayuda para entender un poco mejor la lectura; y el contexto puede ser la corriente literaria, el momento histórico en el que fue escrito el texto, o bien acerca de la vida personal del autor.

En los tres géneros literarios, poesía, dramaturgia y narrativa, necesitamos entender, consecuentemente, que hay un “yo” consciente que habla, y lo hace a través de un “yo”, otro, que actúa en una suerte de “sub” conciencia. Desde un lado, la realidad, alguien ha tenido una revelación y la revela desde otra de sus perspectivas, haciéndolo en consecuencia con una lengua que también es una revelación de sí misma. Así es que, específicamente en el caso del género narrativo, una de las primeras decisiones importantes que ha de tomar el autor es seleccionar a su narrador, quien vendría a ser algo así como su representante en el acto de la ficción. Y cada tipo de narrador explica en gran medida la intención temática del autor, si omniscientes, testigos o bien personajes. Cada uno de ellos tiene una razón de ser, lo que sería interesante indagar mediante una explicación, por ejemplo: si el narrador es omnisciente ¿por qué ha de saber todo, tanto de los interiores de los personajes, su pasado, intenciones, etcétera? Tal vez este tipo de narrador está ahí para que los lectores no tengan más opción que estar de acuerdo con ese guía que no permite que se distraigan los lectores. La obligada pregunta del lector es indagar por qué ese tipo de narrador es el encargado

de dirigir la lectura. Ahí el autor tiene la primera y la última palabra. Este narrador, el omnisciente, no permite “distracciones”, porque todo lo que va diciendo es una epifanía, es decir una “verdad” del texto que no permite ser imaginada de otra manera que esa que se dice. El omnisciente es un narrador absolutista, si lo vemos desde esa perspectiva; lo que él cuenta es, sin lugar a dudas; no da opción, pues todo lo que narra no admite distracciones. Si es un buen narrador, ningún lector habría de dudar de lo que se narra. En cambio, los otros dos, tanto el testigo, como el personaje, están “limitados” sólo a eso que con sus “sentidos” pueden captar de los sucesos. Estos dos narradores: testigo y personaje, otorgan más libertad al lector dado que, desde ellos, con sus propios sentidos, narran los sucesos. El narrador testigo es sólo un ente ficticio que está captando con sus sentidos eso que, como su nombre lo dice, atestigua, lo que le convierte en “alguien” confiable. En cuanto al narrador personaje, sabemos que forma parte activa de los sucesos, y quizás esto nos haga parecer más cercanos al propio suceso. El autor es quien decide, obviamente, de qué tipo de narrador se ha de valer para ingresar al texto. Parece simple pensar que el omnisciente es el más alejado a la narración, no obstante que conozca “todo”, tanto en la parte física de la narración, como en los aspectos sicológicos, la intimidad de los personajes, presente, pasado e incluso futuro de ellos, lo que le lleva incluso a verter opiniones acerca de los sucesos. El narrador omnisciente resulta ser el gran informante, su “voz” no da lugar a las dudas, pero posiblemente no deje opción al lector de experimentar más profundamente el texto. Supongo que el lector también tiene la palabra acerca de cuál de ellos le parece más adecuado para saber del suceso. El omnisciente, tal vez por saberlo todo, tiene más qué ver con la tradición clásica, es decir de cuando los relatos dependían exclusivamente de la opinión del autor, ya que incluso hoy en día, los autores van dejando más responsabilidad narrativa a sus

lectores, lo que quiere decir que éstos han de formar parte activa en la narración, por ejemplo, deduciendo, completando datos que parecen inconclusos en las narraciones, lectores “machos”, como opinara Julio Cortázar, o sea aquellos que penetren el texto, que sean activos y no solamente pasivos, como sucede con los textos tradicionales o clásicos, en los cuales los lectores han de aceptar cabalmente todo lo que les comunica el autor. De todas maneras, como lectores, opino que tenemos que jugar un papel muy activo en la lectura, en otras palabras, siendo críticos con el texto, cuestionando si es verosímil o no, desde el mero principio. En otras palabras, entregándonos con toda la voluntad a la lectura.

Dirimir acerca del tipo de narrador tiene que resultar de utilidad, partiendo del hecho de que pensemos si tal o cual narrador nos ha facilitado o no las cosas, no solamente en la lectura “fácil”, sino en aquella que nos obligue también a ser parte activa del texto, haciéndonos preguntas, como por ejemplo, si éste o aquél tipo de narrador nos gustó o no en su actividad, si nos dio todo o si nos ha exigido participar. También desde este punto de vista nos estamos acercando al “espíritu” del texto, dado que el narrador es quien nos “habla”, y de su “voz” depende mucho si le creemos o no, si nos gusta cómo lo hace, supuesto que en este ente creado viene a descansar el éxito del relato. El narrador es ese quien a fin de cuentas es el que manifiesta las proyecciones del autor, porque el texto literario, a querer que no, no es sino la proyección del autor. Ahí están sus deseos cumplidos, lo que ha descubierto del mundo y lo comunica. Es el autor quien se ha “desdoblado” en su narrador y sus personajes para procesar lo más claramente su comunicado.

En el caso de la dramaturgia, son los personajes quienes hacen el papel de lo que vendría siendo el narrador, que narran las ideas del autor basándose en las meras palabras que integran los diálogos, incluso las acotaciones; ahí los persona-

jes manifiestan el rumbo, el ritmo de la idea del autor, quien se ha de confiar en ellos para que la obra fluya como el autor lo desea: ellos esperan directamente las palabras del autor, y tal vez ellos juegan el papel del narrador, sólo que actuando de manera directa; son narradores y personajes al mismo tiempo; son personajes “en carne viva”, espejos terribles de los observadores, por eso seducen tanto, ya sea en el escenario o en el texto dramático. Como ya he mencionado, con la poesía ocurre de distinta manera. En la poesía lírica no hay narrador, es el propio poeta quien habla, dado que se trata exclusivamente de una experiencia personal, “real”, dado que la función de la poesía lírica es precisamente hablar de los sentimientos humanos lo más profundamente que se pueda. Además, ahí en la lírica no hay suceso, es sólo plasmar un sentimiento o bien una idea si se trata de un poema propio del simbolismo o algo similar. En el caso de la dramaturgia son directamente los personajes los que entran en la actividad, incluidas las acotaciones, que en ocasiones el autor “permite” que sea el director quien se encargue de tal asunto. Este género, como veremos después, contiene una dificultad un poco mayor a la de los otros, ya que ahí se “transita” por varios accesos, en primer lugar, es el autor quien lo hace con su revelación y lo lleva a la escritura; de ahí se pasa, aunque no siempre fue así, al director, quien lo transmite a los actores, los que a su vez han de hacerlo para transformarse en personajes, y finalmente el texto transita hacia la representación, y de ahí, finalmente hasta el público. La literatura dramática presenta “filtros” que van desde el autor hasta el público, pasando por el director y los actores, hasta llegar a la comprensión de los receptores, público o lectores. Sin embargo, cuando sólo se trata de leer la obra y no asistir al teatro, es el propio lector el encargado de recrear todos estos pasajes, lo que le obliga a estar muy compenetrado con el texto, supuesto que lo está “viendo y oyendo” en su lectura; sabe o intuye cómo son las gesticulaciones, el

vestuario, los tonos de voz, etcétera. Las “figuraciones” que capta del texto dramático con sus sentidos son movidas, las representa mentalmente. Leer el teatro es poder convertirse en el director de la obra que se lee. Privilegio de un lector atento, correspondiendo al autor atento. Así es que en este caso el lector es un director porque va “ubicando” los sucesos. Esto permite un tipo muy interesante de lectura. Tal vez en ningún otro género literario se solicite una mayor intervención lectora, ya que el lector está en la posibilidad de elegir, por ejemplo, si la iluminación ha de ser de cierta manera, o de si los personajes han de vestir de tales o cuales colores, o bien de las gesticulaciones en la actuación de las variadas ocasiones del drama. La lectura del texto dramático implica transitar por varios “filtros”, lo que no significa una dificultad, todo lo contrario, realizar eso implica que quien lee está más imbuido en el texto, porque así forma parte de él.

En el arte el asunto es la revelación, acceder a otro registro del mundo. Se trata del propio autor, pero transfigurado, ya sea como narrador o bien, en el caso de la poesía, de un individuo, el poeta mismo, que “parece” decir desde otro plano, puesto que ahí ha descubierto la revelación, lo que necesita comunicar de ella. En este sentido debemos comprender que todo arte es un estado de exaltación, muy posiblemente producto del poder de asombro que tienen algunos para decirlo a los demás. Si el autor pertenece a un mundo específico, es de esperarse que desde su tiempo y espacio obtenga los resortes que lo hagan echar a andar su talento. Ahí, en esas ficciones anda prodigándose el autor, en todo el texto, aunque algunos lectores busquen encontrar al autor en uno de sus personajes. El autor está a lo largo de todo su concepto de creación, sin embargo, puede ser, ¿por qué no? que se dé el caso de que sí esté el autor siendo representado a pie juntillas en el texto, “encarnado” en un personaje en particular, aunque me parece que lo importante es encontrar todos los valores intrínsecos

que están contenidos en el cuerpo completo de la obra. Acudir al contexto personal o histórico o biográfico del autor, puede ser útil para comprender un poco más algunos motivos temáticos, siempre y cuando se encuentre ahí algún dato que aporte a la comprensión del propio texto; de otra forma me parece que no resulta definitorio. A un autor se le conoce más por su obra que por su biografía, así es que la “presencia” del autor está en toda la obra, toda vez que ésta es un tipo de lenguaje completo y así debe ser leído e interpretado.

En este caso se sugiere externar opiniones acerca de cómo el autor pudo haber sido un producto de su tiempo, y hasta qué punto puede representarse en su texto. No olvidemos que la relación mundo-autor es absolutamente estrecha. Cada cual es en gran medida la representación del otro. Se trata de representarse el uno al otro.

La literatura y su crítica

La segunda función de la literatura se refiere a que todo texto es necesariamente un acto de crítica social por parte del autor. En mayor o menor medida el artista es un individuo inconforme, de ahí que se mueva en asuntos ideales. En primer lugar, porque el mundo no les pasa desapercibido, lo observan bien, captan eso que a los demás en general pasa desapercibido. Con algo están inconformes, y tienen asimismo la facultad de captar la revelación en eso observado y que les resulta necesario comunicar. Ahora es preciso que los lectores nos preguntemos qué es lo que está criticando el libro que leemos, y de esa manera ya estamos un poco más dentro de la literatura.

Me parece que en esta parte de nuestras reflexiones un texto literario bien hecho ya nos está convenciendo de por qué es arte. Si queremos acudir a las reflexiones al respecto, me parece definitivamente adecuado entrar en “diálogo” con el

autor-texto y descubrir qué es lo que le incomoda, eso que es su crítica, es decir, su juicio del mundo, su malestar, ya que eso mismo ha de ser de nuestro interés. Ya estamos un poco más “adentro” del texto y de esta manera ya nos estaremos apropiando de esa ficción dado que somos los lectores quienes, a final de cuentas, estaremos necesariamente actuando también como jueces de la obra en cuestión. ¿Se trata de una crítica?, ¿cuál sería? Va un ejemplo al respecto, las comillas son mías: Juan Rulfo ha escrito uno de los relatos más memorables de la literatura mexicana, se trata de *Luvina*, en donde el personaje principal “habla” de la siguiente manera:

[...] Aquella noche nos acomodamos para dormir en un rincón de la iglesia, detrás del “altar desmantelado”. Hasta allí llegaba el viento, aunque “un poco menos fuerte”. Lo estuvimos oyendo pasar por encima de nosotros, con sus “largos aullidos”; lo estuvimos oyendo entrar y salir por los huecos socavones de las puertas; golpeando con sus manos de aire las cruces del viacrucis: “unas cruces grandes y duras” hechas con palo de mezquite que colgaban de las paredes a todo lo largo de la iglesia, amarradas con alambres que rechinaban a cada sacudida del viento como si fuera un rechinar de dientes [...].

Ese personaje que “habla” es un maestro rural que se ha trasladado a Luvina para ejercer su magisterio. En efecto, se trata de un maestro ¿Así hablan los maestros en la vida real? Aquí la “magia” de la lengua nos hace pensar que probablemente sí, pero sabemos que no, que “pareciera” que así lo hacen, pero este personaje está hablando prácticamente como si lo hiciera, más que un maestro rural, un poeta, dadas las figuras estilísticas que usa, y no obstante nos parece tan creíble la manera en cómo lo hace. Lo que este fragmento está criticando, y no necesitaremos mucho para descubrir que

ahí tenemos una crítica a la iglesia, por la manera en cómo se conduce para describirlas en medio del viento. Esa iglesia está en ruinas, una suerte de metáfora para decirlo de una manera más poderosa. Desde luego que también existe ahí un fuerte descontento del autor hacia el sistema educativo rural en nuestro país. Llegar a un pueblo lejano con las características no hay más remedio que pensar en una crítica hacia el sistema político-educativo porque ¿con qué se ha encontrado el maestro? con un lugar aplastado por la soledad, la violencia, expresadas a través de la imagen de un templo destrozado y un viento que es la violencia de Luvina. Todo este relato está narrado por este personaje, acudiendo eventualmente a dialogar con otros, con aquellos campesinos que viven ahí en Luvina, incluso habla con su esposa, quien parece no escuchar. Así que la crítica está muy extendida aquí, muy clara. Luego nos damos cuenta que todo lo que dice está dirigido a otro personaje, también maestro rural que va para allá, y es como si estuviera relatando su propia historia, pero previniendo a quien lo escucha para que se prevenga de lo enrarecido que es ese mundo de Luvina. Dice más de Luvina:

[...] Sólo quedan los puros viejos y las mujeres solas, o con un marido que anda donde sólo Dios sabe dónde... Vienen de vez en cuando como las tormentas que le hablaba; se oye un murmullo en todo el pueblo cuando regresan y uno como gruñido cuando se van... Dejan el costal del bastimento para los viejos y plantan otro hijo en el vientre de sus mujeres, y ya nadie vuelve a saber de ellos sino al año siguiente, y a veces nunca... Es la costumbre. Allí le dicen la ley, pero es lo mismo [...].

No es necesario aclarar que la crítica social es evidente. Por supuesto que hay textos más críticos que otros, o incluso en donde la crítica está presente de una manera sutil, pero yo

creo que, buscando, hallaremos el tema crítico, ya sea social o bien referido a los meros valores humanos, aunque una cosa va con la otra. Aun cuando el texto aparezca como solamente una descripción social, ahí en su contenido existe una crítica implícita, la que nos es necesario encontrar y discernir acerca de eso como parte del ejercicio de la experimentación que estamos viviendo con el texto en cuestión. Está claro que en ese tipo de lugares las oportunidades de trabajo son nulas. Eso es un asunto de crítica social que redunda en las relaciones familiares.

La historia y la sociología entran en vigor en este primer paso para la interpretación ¿por qué? El lector tiene que abrir las primeras “puertas”: ¿qué le está presentando el texto?, ¿cómo es ese mundo? Llegan aquí las primeras impresiones, y es necesario entrar ya en la experiencia literaria. ¿El texto nos ayuda a conocer algunos aspectos del mundo del autor y entender la crítica? Vayamos entonces a preguntarnos si el caso de la crítica social de un texto se encuentra en un estado ideal ¿por qué?, ¿cómo? Desde luego que siempre nos encontraremos con que la manera de narrarlo es poderosa, convincente, y más, como en el caso citado de Juan Rulfo, nos encontramos con lo metafórico, un ambiente mexicano rústico muy devastado, pero sobre todo tan parecido a la realidad, en donde ni siquiera la escuela es capaz de conseguir una salvación. La lengua ha sido transfigurada por el autor, ha alcanzado otra de sus posibles facetas con la finalidad de hundirse hasta lo profundo de esa realidad. Eso hace al relato, más que verosímil, poético, es decir, bello, incluso se puede pensar que, usando así la lengua, incluye otro tipo de crítica porque, al idealizar la lengua, necesariamente hay una referencia a la pobreza lingüística de las poblaciones referidas. Los personajes son capaces de “hablar” así, porque las personas reales referidas lo hacen de la forma opuesta: mal. Las “figuraciones” dan poder a los textos. Eso seduce. Eso con-mueve. Eso se entiende. Reflexionar acerca de la crítica social que está en los textos, es

indudablemente de mucha ayuda para acercarse a sus profundidades, a sus intenciones.

En esta fase de la experimentación con el texto, el lector ya ha recibido información suficiente como para externar alguna reflexión en el sentido de indagar ahora de qué manera el autor está manifestando una crítica social mediante su obra. ¿Qué es lo que ha causado malestar al autor de su mundo? Algunas cosas le han impulsado a decir lo que dice ¿cómo lo ha hecho? Esos personajes de ahí han trastocado aspectos morales o bien éticos, por lo que es necesario acusar para poner en evidencia esos aspectos, y lo desarrolla de forma implícita. Al describir con precisión los aspectos sociales, no sólo muestra los valores, sino que en consecuencia los posibles antivalores. Todo ha de caber en el texto, y al mostrar ambos aspectos, valores y antivalores sociales es porque todo texto es una confrontación, de tal forma que la pretensión del autor es poner de manifiesto dos ideas contrarias, siempre, ya que toda obra es un necesario conflicto, es decir un enfrentamiento entre dos ideas opuestas, lo que podemos llamar una “tesis”, que es la idea esencialmente ética o bien moral que el autor desea que prevalezca ante su opuesto, la “antítesis”. Si no hay una confrontación poderosa de ideas, un conflicto, difícilmente tendremos una obra lógica, o sea creíble. La lógica nos dice que para demostrar algo es preciso mostrarlo ante su contrario con el fin de sopesar el poder que el autor intenta poner a prueba. Si su propuesta resulta suficiente, ya tenemos un comunicado sólido. En este sentido la obra crítica presenta dos significaciones que van a estar confrontándose a lo largo del relato, y finalmente una de las dos ideas prevalecerá sobre la otra. Así encontramos un cuerpo literario críticamente completo. Una sola idea no puede demostrar su poder, necesita su contrario para hacerlo.

Al fijar nuestra atención en los aspectos críticos del texto, es entonces recomendable localizar las partes opuestas que

están en poderosa confrontación. En una de esas fuerzas, en la que prevalezca sobre su contraria, descansa la postura (tesis) del autor. Sucede con normalidad. Ya me he referido anteriormente también al relato de Dostoiewski, *Noches blancas*, en el cual captamos con facilidad esas dos fuerzas en conflicto: un muchacho con características absolutamente sentimentales tratando inútilmente de conseguir los favores amorosos de una muchacha que está totalmente interesada en los aspectos de la economía, inclusive de una economía muy pequeña, una que apenas le ayudaría para ir sobreviviendo en el mundo burgués. Para hacerlo más claro, Dostoiewski ni siquiera le otorga un nombre propio al joven sentimental, que es quien se encarga de narrar el relato, es decir que un personaje sin nombre carece de poder en un mundo así, en cambio, la muchacha del interés económico sí posee un nombre propio, Nástenka, o sea que es más importante que su opuesto, el joven “sin nombre” Al final, por supuesto, este muchacho sentimental no tiene más remedio que regresar definitivamente a su soledad bajo el techo de un cuartucho absolutamente oscuro. ¿Cuál es la crítica social ahí? Obviamente que un inadaptado social, es decir alguien carente de posibilidades económicas marcha siempre al fracaso, ya que su inadaptabilidad se refiere a ser alguien sentimental en un mundo anti-sentimental. El mundo burgués es terrible, cruel, en donde los valores humanos, en este caso el posible amor no puede realizarse. He ahí la posible (y comprobable) “tesis” del ruso. Esto puede muy bien captarlo el lector, si fija la atención en cuáles son los móviles de los personajes en el medio en el que se desenvuelven.

Un ejemplo más, el también ruso León Tolstoi, en su obra *Ana Karenina*, nos muestra prácticamente lo mismo que su conciudadano Dostoiewski. No se trata obviamente de un texto amoroso, sino más bien uno en donde queda muy claro que el poder social está por encima de los valores humanos, como el amor o la pasión desbordada, aquí el caso del amor

entre los personajes Karenina y el conde Bronski. No digamos en el caso de otro clásico del Realismo, *Madame Bovary* del francés Gustave Flaubert. ¿Qué sucedió con la idea “Ema Bovary”? Fue sacrificada por un mundo en el que las “candilejas” que presume la sociedad como el éxito humano está por encima de un ser débil, que ni siquiera tiene claras sus aspiraciones, no digamos sociales, sino íntimamente personales. Por último, cito aquí una de las obras que nos ha seducido a todos quienes la hemos abordado: *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare. ¿Se trata acaso de una historia de amor? Definitivamente no. Aquí está de nuevo una sociedad intolerante que pasa por encima de lo que pudiera ser el amor más puro. Se trata de una historia de la intolerancia humana frente a la “debilidad” de un amor que incluso parece tan poderoso, en un mundo así, intolerante. Las ideas opuestas en los textos que he citado, me parece que nos dejan muy claro cómo es que la literatura es un acto crítico, de repulsión hacia lo que es considerado impropio de lo humano, eso que, según el autor, atenta contra los valores humanos, y que ha puesto ahí su “ojo crítico” para poner en claro la denuncia de que es capaz de manifestar la literatura, incluso mostrándolo de una manera bella, y razón por lo cual nos viene a resultar más contundente. En este texto definitivamente renacentista, en donde lo humano-humano está tan manifiesto en sus dos opuestos, intolerancia-amor, porque siempre hay dos opuestos poderosos en lucha por prevalecer, y finalmente nos damos cuenta de que casi nunca tenemos finales “felices”, salvo raras excepciones. El mundo es así y es preciso denunciarlo. El conflicto en un texto literario es necesario, dado que nos ayuda mucho para comprender por dónde andan las ideas del autor.

La propuesta del texto. La tercera función. La ética

Me parece necesario hacer aquí el comentario de que acercarse a la literatura no requiere la obligación de que se lleve a cabo de una manera rigurosa. Con dejarse llevar por el simple gusto o disgusto puede resultar suficiente, aunque también apunto que, entre más conozcamos algo, estaremos en una mayor posibilidad de degustarlo, tan es así que, como ya he dicho hace un buen rato, la literatura, además de ser arte, por ser una creación, es también una ciencia por el hecho de ser un documento que “estudia” a fondo la vida humana, aunque al final de cuentas el gusto tiene mucho que ver luego de una lectura satisfecha en donde se han descubierto asuntos profundamente humanos.

Toda vez que hemos concluido la lectura atenta, fijándonos en los dos aspectos anteriores que he propuesto, resulta indispensable, por pura lógica, tener una conclusión al respecto, en la que tiene que ver, claro, el gusto o bien el disgusto, el acuerdo o el desacuerdo con lo que nos propone el autor. Asentir o disentir es “obligatorio” luego de reflexionar la lectura. Esa observación bien puede ser denominada “Teoría”. Este “suspiro” definitorio, después de cerrar la última página del texto, nos lleva a lo que también se conoce como *catarsis*, es decir la comprensión del texto, haber captado, habernos apropiado la experiencia. En estos momentos hemos de volver la mirada a la manera en cómo el conflicto de ideas se ha desarrollado, y sobre todo cuál de esas dos ideas ha prevalecido en la conclusión de lo leído. Aquí estaremos localizando con alguna precisión cuál de esas dos ideas ha prevalecido, desde ahí estaremos en la posibilidad de entender si la conclusión nos permite asentir o bien disentir con el autor. Se trata de un asunto absolutamente ético, porque de seguro nos toparemos con la crítica que el autor ha realizado de su mundo. Es muy probable que él ha propuesto la conclusión

en donde prevalecen asuntos inmorales o bien anti-éticos, por lo cual, tan poderoso ha sido eso, que no queda más remedio que ponernos a reflexionar al respecto, que casi siempre es lo bueno contra lo malo, ya sea en lo social o en lo ético, y así tomamos una decisión: asentimos o disentimos, y eso ya es el cumplimiento de eso que llamo tercera función social de la literatura. Si estamos de acuerdo o no con el autor, de cualquier modo ya hemos revisado, por ejemplo, la capacidad de la lengua ahí o bien el tipo de sociedad, bien o mal descrita, y si la crítica va incluida, pero de todas maneras al final queda en nuestro interior humano el asunto ético. Si estamos o no de acuerdo, ahí va el mensaje definitorio del texto.

Al respecto, pongo aquí sólo un caso para ejemplificar: *Romeo y Julieta*, que ya he citado, pero va de nuevo. Ahí es obvio que el mensaje de Shakespeare propone que la intolerancia humana o el supuesto odio, que aquí Shakespeare lo maneja más bien como una especie de juego, una suerte de costumbre generacional, y sí, esta intolerancia y el supuesto odio de las familias Capuleto y Montesco son más poderosos que lo que pudiera ser el amor perfecto, que es el más puro con el que los jóvenes amantes intentan negar. ¿Qué concluimos? Lo que sea ha de ser algo meramente ético en nuestra disposición humana. Este caso resulta muy común en la literatura, que lo “malo” prevalezca o a veces parezca prevalecer sobre lo “bueno”, debido a que, como he dicho, el artista es un ser crítico social por antonomasia, un inconforme, y por lo tanto pone de manifiesto sus obras de tal modo que eso cause intencionalmente malestar en sus receptores. Para proponer tal cosa, Shakespeare nos hace creer que el amor triunfará, tan maravilloso nos lo pinta, pero así ha de ser, porque nos hace creer que el asunto amoroso prevalecerá. Es más creíble si enfrenta dos opuestos poderosos para demostrar su propuesta. Así ha de cumplir su función profunda, que es la ética. Aquí viene a desembocar el arte. La propuesta que ha decidido el

autor poner a disposición de sus lectores conducirá, muy posiblemente, a sopesar los asuntos de los valores humanos que están referidos y cuál de ellos encaja con las características íntimas del lector, y que ahí muy bien puede descansar la afirmación de “Sí, me gustó” o “No, no me gustó”, pero sobre todo el porqué de su opinión.

Lo que se ha captado de la propuesta tiene qué ver necesariamente con las expectativas de quien ha leído eso, de si se acomoda a su manera de pensar, de ser o no, de si aquello ha sido lo suficientemente poderoso como para convencerle. En esos momentos finales, autor y texto “se la están jugando” en el sentido de si lo relatado ha funcionado o no como un documento sólido para su integración, tanto en la *psique* del lector como en el necesario acervo para de la literatura y aún más, de la propia cultura. Siempre es necesario acudir a esta última pregunta, que puede ser así: ¿qué me ha dejado el texto además del gusto de haber leído? ¿de qué manera pudo haber producido cambios en mi visión del mundo, pero sobre todo de mí mismo? Si nos ha causado placer la experiencia, no sólo en el trayecto, sino al final, es muy posible que su comprensión nos haga más aptos inclusive para la opinión, a más de entender que nadie ama lo que no conoce y viceversa, como se dice generalmente, pero no sólo se trata de amar, gustarlo, sino que ese gusto ha de provenir, aunado al gusto, de una razón, que es el saber por qué. Es necesario, es mejor, saber por qué ha gustado o por qué no. Lo ético del texto, como en este caso, puede darse a través de la desazón producida, y no solamente por el desenlace de los hechos, sino por la propia forma en que el autor ha descrito su mundo, lo que provoca generalmente una especie de invitación a los lectores para prestar más atención a los sucesos reales en su cotidaneidad. El estilo “bello” del texto ya en sí invoca una propuesta ética a quienes lo han leído, comenzando por la manera en que las propias palabras están acomodadas ahí. Tan importante es

el mero gusto, el llamado placer de la lectura, es decir su experimentación. Es verdad, el mero entretenimiento en el trayecto de una lectura nos produce respuestas éticas.

En conclusión

El texto como un retrato

El primero de los tres pasos que estoy sugiriendo es observar, ubicar el texto en sus características físicas, su “figuración”, en cómo está descrito, es decir en su ambientación, en el retrato que está configurando, el lugar en donde se llevan a cabo las actividades, debido a que se hace referencia al mundo real, pero utilizando similares significados. Aquí entran en función los estímulos sensoriales que el texto es capaz de provocar en los lectores, y a mayor concurso de los sentidos en la imaginación de quien lee, mayor será la credibilidad, dado que en esa ficción existen cosas similares a las de la vida real. No es la vida real, no, pero se le parece, y en tanto el lector vaya identificando esas similitudes, el interés en continuar la lectura irá creciendo. Sin embargo, este “retrato” del mundo no solamente ha de ser captado por los sentidos configurados, sino que además ese propio retrato tiene que mostrar necesariamente el concurso de las emociones del propio lector que le provocan las actividades de los personajes. Aquí hay un procedimiento de identificación necesariamente humana entre texto y lector, tal como ya la hubo entre el autor y su texto. Esta primera actitud implica estar abriendo las puertas de la ficción; si eso ya nos convence como lectores, la marcha está comenzando bien. El autor está aislando un lugar del mundo y lo demás entonces no importa, solamente lo que la atención nos indique. Eso es crear, aislar. Armar un retablo de todo lo que además pudiera existir.

Al leer no existe nada sino eso hacia donde nos están guiando las palabras. El autor ha aislado una parte del mundo para ponerla en evidencia y consecuentemente al leer estamos siendo aislados del mundo; si estamos realmente concentrados, lo demás no existe y por ende no importa, de tal forma que somos parte de la creación artística. El lector es absolutamente parte intrínseca de la creación literaria; sin él los textos se encuentran en una especie de “nada”. Una excelente obra literaria no lo es si está guardada en el cajón de un escritorio. Tanto el autor como el lector están fuera de concurso. Y así, sin lectura no hay posible literatura, habida cuenta que se trata esencialmente de lenguaje y eso no es otra cosa que comunicación. El texto es un aislar una parte del mundo, aunque no sea del mundo, sino de esa otra posible parte del mundo, la nueva creación que se le parece, para que sólo esa parte sea captada, y por lo tanto en ese procedimiento el autor ha de hacerlo de la manera más precisa posible. Si bien es cierto que algunos “retratos” del mundo nos parecen “raros”, lo más posible es que esa narración se trata del “retrato” de un mundo dislocado, caótico, que puede causar un rechazo al lector. Si la manera de cómo está escrito resulta incluso algo rechazable por el lector, es muy probable que eso tenga que ver con el contenido del texto, con el tema o asunto, ya que en casos así lo “raro” se estaría refiriendo a la conducta social de determinado grupo humano, el mundo real del lector, toda vez que el texto es un retrato. Es muy probable que algo así nos suceda cuando leemos la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, a quien a algún lector poco experimentado puede resultar incluso ilegible, incomprensible, debido a tantos cambios en la acción novelesca, o yéndonos mucho más lejos, a una lectura “prácticamente ilegible”, como la “novela” de James Joyce *Finnegans Wake*, que más bien parecería el retrato de una torre de Babel, en donde la lengua es una suerte de “personaje en estado de dislocación”, de estar inventándose a sí misma más allá de la

voluntad de su autor: una lengua propia que hace crítica del canon de la lengua, que es muy probablemente la lengua inglesa, según lo apunta el propio título de la obra. Si la leemos será necesario revisar por qué el autor ha escrito un libro así, con una lengua que pareciera estar en ebullición, y que por lo mismo puede parecernos ilegible. Ahí también eso tiene una razón de ser. Ese texto, como muchos otros, es el retrato de algo. ¿De qué? Aquí interviene el concurso poderoso del lector, quien tiene la palabra para tomar la decisión, de si cerrar el libro, o bien de continuar para ver hasta dónde esa lectura le ha sido posible dirigirle. Todos los textos son legibles dado que están formados por palabras, y éstas son el medio para la comunicación, aun cuando esta comunicación sea “rara”. En casos así los lectores necesitaríamos comprender que, en general, los escritores marchan delante de su cultura, que en gran medida su trabajo trata de romper con la tradición, habida cuenta que la literatura, como ya he mencionado, es un acto necesariamente crítico, lo “retratado” así ha de presentarse. Textos así nos dicen, en principio, de una inconformidad, de una crítica que se maneja a partir de la misma forma. Este tipo de lecturas se presta mucho para discusiones, de buscar y obtener, aunque sea equivocadamente, la razón de ser del texto en cuestión. Es preciso que los lectores, presas de asombros así, entiendan que más vale sobre-interpretar un texto, interpretarlo equivocadamente, que quedarse en la inanición. De cualquier manera, la lectura es, por principio de cuentas, una experiencia que se presta para el cuestionamiento y la discusión, aun si se concluye que lo leído no fue creíble, por esa misma razón ese tipo de documentos, aun siendo científicos debido a que son objeto de estudio del mundo y de sí mismos, de ninguna manera son inequívocos, y eso le otorga más interés a la lectura y su cuestionamiento como propuesta, ya que eso es precisamente, la propuesta de un autor. En este *retrato social* podemos, no solamente verificar la manera de

ser de esos grupos sociales, sino que incluso podemos echar un vistazo a la historia desde la perspectiva de la época. Aquí no se trata de historia, pero sí de algo que se le parece, inclusive pudiera resultar más veraz la literatura como un texto histórico que la historia como tal, debido a que lo normal es que los autores, salvo sus excepciones, no guardan compromisos políticos con el régimen en turno por el sencillo hecho que se da por entendido que en la literatura hay siempre una crítica social, como lo he mencionado. En cuanto a los historiadores, no puedo ni debo hacer un juicio al respecto, pero lo que sí me atrevo a afirmar es que, incluso un texto histórico sí puede ser juzgado como literatura por el hecho de que ahí se narran sucesos, los que incluso pueden ser ficticios, o al menos parecerlo. Aunque no se indique previamente que el texto literario es una “novela histórica”, de cualquier manera, los lectores pueden deducirlo por el simple hecho de que se trata del “retrato” que de su mundo está haciendo el lector. Averiguar si es posible que el texto leído se trata así mismo de historia, resulta ser un ejercicio interpretativo, y por lo tanto más cercano a la comprensión.

La crítica

Ya sabemos que el texto refiere necesariamente una crítica, de otra manera no podría ser arte, por el hecho de que el arte pone en entredicho, naturalmente, el “desarrollo” del mundo, ya que al señalar no es posible sustraerse de que por necesidad lo conduce hacia “lo malo, lo incómodo” de ese mundo, por eso es tan raro encontrarnos con textos “perfectamente felices”. El arte es necesariamente un “yo acuso”. Desprendiéndose de las acciones del relato, en consecuencia, es necesario encontrar cuál es la crítica y cómo la desarrolla, dado que el arte es necesariamente crítico, así es que enseguida debemos acudir a la búsqueda de las ideas que están confrontándose en esa

ficción, y son dos que, al enfrentarse, producen un conflicto, o sea una confrontación ideológica, y que luego de mantenerse en desarrollo tal conflicto, finalmente una de esas ideas, como he mencionado, prevalecerá sobre la otra. Esa es la postura autoral. Este “rejuego” utilizado por el autor nos ha ido mostrando de qué manera se mueve el mundo. Recordemos que ser autor implica estar en la facultad de observar el mundo de una manera profunda, encontrarse con una revelación y así darla a conocer a los lectores. Él ha visto lo que los demás no, y en consecuencia ha de decirlo como los demás no habrán de decirlo, dado que no lo saben. En efecto, el texto usualmente contiene una crítica social, es decir que se trata de algo que resulta finalmente moral, o bien algún asunto que tenga que al describir las actitudes de los personajes, se convierte así en la crítica de algo perfectamente ético, aunque generalmente el asunto de la crítica es social, porque aunque nos parezca que está retratando solamente individuos, éstos son producto necesario del medio en el que se desenvuelven, habida cuenta de que es prácticamente imposible que alguien no dependa de su entorno social.

La propuesta ética al lector

Al final de cuentas la actividad de la lectura ha de concluir en un mensaje hipotéticamente concreto, muy íntimo hacia el lector, con quien ha marchado en la serie de señalamientos para continuar y finalmente llegar a una conclusión absolutamente personal, tal vez al final concluyendo con la pregunta más importante: ¿me gustó?, ¿sí?, ¿no?, ¿por qué? No olvidemos que usualmente la lectura es algo personal, y casi siempre silencioso. Tal vez el texto haya conducido al lector a llevar a cabo un diálogo ético con el texto, y más, consigo mismo, porque no podemos olvidar que el asunto de la crítica es esencial en una obra de arte. De cualquier manera, la experiencia de la

lectura nos ha hecho reconciliarnos, aunque sea un poco, con el mundo. Ese autor nos está invitando a participar de una manera más profunda con la vida, captarla y catarla, que es lo mismo. Es probable que el lector ha visto asuntos que antes no, sentido emociones que antes no, captado conceptos que antes no. No olvidemos que un artista tiene la facultad de captar cosas del mundo que los demás no, y que por lo mismo le es preciso comunicarlas a los demás. Para eso sirve el arte; ese es su valor social.

En muchos casos sucede que el lector se encuentra, como ya indiqué, con texto “difícil”, es decir que lo que espera de la lectura le resulte incomprensible, lo que es común al tener enfrente un texto, digamos, vanguardista, en el cual se estén rompiendo las normas de la tradición, que la estructura no esté desarrollada en forma lineal, que los personajes estén moviéndose de manera extraña, es decir que eso no parezca muy real, incluso lógico, como podría suceder, por ejemplo, con la lectura de la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, que ya he citado, en donde los personajes parecen moverse aparentemente “sin ton ni son”, que si están muertos o no, o que si viven como si fueran fantasmas, y que la razón narrativa no parece encajar con lo que el lector espera del texto, quien lógicamente requiere algún tipo de información contextual para tener una idea, al menos mínima, de lo que lee, pero de todos modos un texto poderoso “mete” a su lector mediante la propia lógica interna del relato. Eso produce *Pedro Páramo*. Así sucede con ese texto de Rulfo, porque se trata, sin duda, de una obra poderosa, en el manejo de su lengua, así como en la acción de su contenido, el que a fin de cuentas gusta al lector que no se considera un iniciado en la literatura. En casos así, estimo que los lectores deberían dejarse llevar, hasta donde se pueda, por la narración, en cuyo caso la sola intuición, agregada a la voluntad, puede conducirlos, incluso por el mismo asombro, hasta donde la lectura los haga llegar. Un texto bien

hecho, es capaz de conducir a su lector por la mera conmoción que la manera de narrar posee. Hay casos.

Cito ahora un ejemplo de lo que pudiera ser un texto “raro”, y tal vez incomprensible, al menos a primera vista. Puede tratarse de un asunto absurdo; sin embargo, si nos tomamos una segunda oportunidad, con el deseo de penetrar en lo posible profundo, casi seguro hallaremos un hilo conductor lógico. Todo texto literario, insisto, es un asunto de exponer un comunicado, el que se completa, desde luego, con el concurso del lector. Se trata de un poema de Salvador Gallardo Dávalos:

El álbum de las calles
se enrolla en los motores
con fugas de los postes
que escriben sinfonías

Y un azoro embobado
se pega en las vitrinas

Los autos pederastras
desfloran el crepúsculo

y las marcas comerciales
prenden sus constelaciones

Sobre la acera encerada
las lunas juegan boliche.

¡Alto! Evite peligro
Y ante el mandato verde de tus ojos
toda mi alma se ha desparramado.

¡A caso el poeta camina en una calle lluviosa de la ciudad mirando a su alrededor!

Existe una intuición lectora, un instinto que puede guiar a los lectores en casos como estos, y que así es también posible comprender, a partir de esos conceptos de leer dejándose llevar por la intuición, es decir dejar que el poder del texto se encargue de conducir la lectura sin más complicación. El lector no ha de menospreciarse. Si no hay poder o voluntad en el lector, ni se trata de un texto con una *tecné* bien desarrollada, entonces cerrar el libro es lo más saludable, aunque, repito, un texto poderoso es capaz de seducir a un lector lleno de extrañeza por la lectura. En estos casos es necesario que entender que la literatura requiere de receptores, si no muy avisados, al menos con voluntad de lectura, porque se trata de lenguaje y por lo mismo, de comunicación. Los autores, a querer que no, dado que están creando, siempre van a la vanguardia, es decir, adelante en su cultura. Los críticos, incluso los académicos, van detrás de ellos para estudiarlos o bien disfrutarlos. Eso es necesario entender, incluso para aplicarse en todas las artes. Un buen autor siempre irá adelante de su época. Dante Alighieri y tantos otros así lo han demostrado. Detrás de los poetas van los críticos, los académicos y por supuesto los lectores. Los poetas siempre marchan a la vanguardia y es preciso seguirlos, lo que es necesario para que las sociedades avancen también hacia adelante. Este es papel del arte en general; esa es su utilidad.

CAPÍTULO III

Los interiores

*S*i reflexionamos un poco acerca de lo expuesto hasta ahora, ya bien podemos afirmar que hemos entrado en el texto toda vez que nos ha sido posible experimentarlo como si estuviéramos dentro de él, ya podemos afirmar en alguna medida que hemos visto lo que está contenido: retrato social, crítica y propuesta. Sin embargo, todavía podemos ir más adentro, habida cuenta que la literatura promueve en los lectores la estimulación de los sentidos de los lectores. Ahí dentro hay objetos, personajes, situaciones hacia donde somos conducidos, básicamente a partir del estímulo de nuestros sentidos. ¿Qué es eso? Los sentidos nos sirven para captar el mundo, los cinco, y en la medida que los echemos a andar, en esa misma medida estaremos captando el mundo. Al usarlos podemos “sentirnos en casa” literalmente; y ahí nos reconocemos como parte de nuestra casa, que es el mundo, la vida. Los sentidos a los que aquí me refiero, obviamente no son los que entendemos como los reales, sino “esos otros” que nos brotan mentalmente a partir de la lectura; con esos otros sentidos estamos captan-

do ese mundo que se parece tanto al real, aunque no lo sea. También hemos visto que las emociones que nos provocan los relatos literarios nos “jalan” cada vez más hacia la integración de nosotros con y en el texto, eso que se entiende como “comprensión”. Es muy creíble que, ya habiendo visualizado el retrato que de su mundo hace el autor, que habiendo entendido que ahí en ese relato hay una crítica implícita, la que nos invita a mirar el mundo así, con una mirada crítica, y que además nos viene una especie de conclusión al poder captar cuál podría ser el mensaje ético como una especie de conclusión de nuestra experiencia. Es creíble que, luego de haber encontrado las similitudes entre la ficción y la realidad, el texto no nos resulte extraño. Hasta aquí el ejercicio de la lectura nos proporciona herramientas suficientes, así lo creo, para integrarnos al texto y experimentarnos en él.

Si lo anterior nos queda claro, bien podríamos afirmar que ya “leímos” el texto, no obstante eso se refiere casi a una lectura, profunda, sí, pero también es necesario considerar que el texto en sí, en su totalidad, nos requiere para alcanzar otros conceptos esenciales que están contenidos ahí dentro; más allá de eso hay otras maneras de experimentarnos como lectores, porque podemos andar por los interiores de las narraciones, ahí, en donde anidan las ideas, lo que quiere decir que con esas ideas plantadas ahí es que el autor realiza su comunicado esencial, su propuesta. No obstante, es necesario señalar que todo texto literario es un conglomerado de signos que, entre todos, abonan a su riqueza, desde la manera en cómo están acomodadas las palabras, es decir en su gramaticalidad, que es el estilo que hace a un autor único, las descripciones físicas, la sicología de los personajes, el *modus vivendi* de esa sociedad que nos resulta “aparentemente ficticia”, y como ya he mencionado, la crítica social, la historicidad, etcétera. No olvidemos que se trata de un retrato social. Y más en lo profundo, la simbología, que es en sí un lenguaje dentro de ese lenguaje.

En lo profundo del texto: ideas, conceptos, visiones. La narración simbólica

Es común y muy comprensible que, una vez que se han captado los valores sociales de un texto, lo más posible es que los lectores queden satisfechos. La misma lectura es suficiente para captar el mundo real en la medida en que lo descrito en el texto pueda ser analizado, comparado y pueda aceptarse como referente de la realidad. Sin embargo, como he mencionado antes, en un estadio un poco más profundo del texto están los conceptos, las ideas sólidas que el autor manifiesta, y que se ha valido de los puntos anteriores para que éstos las contengan. En otras palabras, el relato viene a ser una especie de “punto de arranque”, de envoltura, para contener las ideas profundas. Algo subyace ahí. Me refiero a la simbología, es decir a los símbolos que se encuentran “trabajando” en la narración. En otras palabras: la literatura no es únicamente los datos que nos proporcionan las palabras, sino “eso” hacia donde nos conducen esas palabras. No podemos permanecer sólo ahí, porque la literatura es profundidad significativa, pero si nos es suficiente con permanecer hasta donde lo he sugerido, está bien, porque ya tenemos mucha información para degustar y razonar a partir de la lectura. Esto es como la música, que sabemos que eso no es solamente un conjunto de sonidos agradables, sino “ese otro lugar” hacia donde nos conduce la armonía de esos sonidos. Literatura no son sólo palabras, música no son sólo sonidos, y eso sucede en todas las manifestaciones artísticas. El arte es, por lo tanto, necesariamente *transporte, conducto*, para ir hacia otros sitios. El arte poderoso es siempre “más allá” de su apariencia. La literatura, hija de los mitos, nos transporta hacia otros sitios con el fin de hacernos entender que lo inexplicable sí puede ser explicado, y de ahí estamos en la posibilidad de apreciar que en esa transportación están los símbolos, tal como sucediera

con los relatos mitológicos, así es que valiéndose de ellos contamos con otra posibilidad para captar que hay dentro de esas superficies que nos presentan los relatos. Ahí “dentro” hay símbolos, es decir, conceptos profundos. Me explico: en los tres géneros literarios que hasta ahora reconocemos: poesía épica y lírica, literatura dramática (teatro escrito) y narrativa (cuento y novela), podemos observar que, más allá de las palabras con que han sido construidos, además de lo que ya hemos considerado como “funciones sociales” de la literatura, se encuentran los símbolos, que son esos elementos visuales, esas “figuraciones” que normalmente están presentes en los textos, y que también son parte del “retrato” del mundo, ya que el mundo y su cultura están pletóricos de eso. Hacia donde pongamos nuestras miradas hay símbolos, figuras que son ideas. Y sí, el mundo, la naturaleza, es un vasto lenguaje que se nos comunica mediante sus signos, que son los símbolos. Más adelante estaré exponiendo acerca de la importancia que el concurso de los sentidos del lector tiene en la lectura. Ahora adelanto que el sentido de la “vista”, sobre todo en este caso, es esencial, o sea que ya sabemos que al leer estamos “viendo” esos mundos creados, la ficción, en donde hay indiscutiblemente figuras, cuerpos, cosas, sí, claro, comenzando por los personajes y su medio ambiente, como en el caso de la narrativa y el teatro “leído”, aunque desde luego que son también “visibles” en la poesía. Pues bien, eso que vemos con nuestros “ojos ficticios”, esos que nos permiten “mirar” lo de ahí dentro. Esas figuraciones que “vemos” son las que indefectiblemente nos conectan con el entendimiento de los mitos, en los cuales el asunto visual era absolutamente necesario, porque con las “visualizaciones” que captaban mentalmente, tanto los creadores como los receptores, el “cuento” se hacía más creíble por el hecho de que se estaban produciendo analogías, tanto entre las necesarias divinidades que todo lo podían, como en sus ambientes de acción, lo que hacía

todo aquello más creíble, más aceptado. Por esta razón es que las figuraciones nos acercan mucho a los textos en cuanto que nos hacen asociarnos, identificarnos más con ellos.

Los símbolos

Los símbolos, es necesario acotarlo, no son un método riguroso, son una manera de ver, de captar el mundo, lo que nos ha sido heredado, sin duda, de las culturas primitivas y las de la antigüedad, sin exceptuar las actuales, pues cada época ha ido agregando o transformando sus propios sistemas simbólicos. Los hombres han instalado la simbología a partir de una suerte de intuición lógica de un lenguaje, como fue en un principio, por ejemplo, la pintura rupestre, los tótems, y todas esas formas que señalaban algo sin más apoyo que ellas mismas, no obstante que se trate de un lenguaje de correspondencias, representaciones, semejanzas objetivas, sugerencias que señalan que son parte del ser humano, que no se concibe a sí mismo sin tener la capacidad de la imaginación, razón por la cual han sido aceptadas por prácticamente todas las culturas humanas, porque es un lenguaje coherente al reflejar en sí el significado del mundo, y no solamente desde una perspectiva racional, sino que, más allá de eso, de la propia intuición humana. No es imposible admitir que esa propia intuición haya forjado en la mente de los antiguos una manera precisa de decir, tal y como se hizo con la fundación de los mitos, en donde no sólo estaba la participación de las deidades, sino que, más allá de ellas, las mismas cosas de la naturaleza, como los árboles, las nubes, los animales, y prácticamente todos aquellas cosas que sirvieran de herramienta para comunicar con la mayor precisión posible, por eso es posible afirmar que los símbolos, como figuras, bien pueden reflejar, con su preciso lenguaje, el *espíritu* de las cosas, es decir, del mundo. Se puede hablar

con la “imaginación”. El arte, aquí la literatura, no prescinde del uso de la simbología para completar su vasto lenguaje. La capacidad de las imágenes para comunicar algo es indudable, incluso si apelamos al dicho popular de que “una imagen dice más que mil palabras”. Se trata pues, de comprender *algo* por medio de lo *otro*. En el caso de la pintura, por ejemplo, podemos observar que esto es muy cierto. El pintor no necesita de las palabras dado que su lenguaje es a partir de las meras figuraciones, en donde encontramos también las mismas funciones sociales de la literatura: retrato, crítica y ética, a más del efecto que producen las perfecciones pictóricas en los receptores. En efecto, en los textos literarios hay figuración, no obstante que los símbolos en la literatura requieren de los verbos con el fin de que conozcamos que están haciendo esas ideas. El sentido de la vista es fundamental para captar las ideas que componen el arte, aquí la literatura. Cabe agregar que, incluso la música “bien hecha”, con el poder que posee, es capaz de trasladar a sus escuchas hasta sitios absolutamente visibles, más allá de la necesaria emoción que producen sus sonidos.

Más allá de las palabras, hacia donde ellas nos transportan, repito, lo primero que captamos son imágenes, y dichas imágenes usualmente están transmitiendo conceptos, es decir las ideas profundas de los autores. Esas imágenes o íconos son los símbolos, figuras que por sí mismas transmiten ideas. Ahí está el “espíritu profundo” del autor. ¿De dónde nos han llegado esas figuras? ¿Quién las ha inventado? La respuesta es la Cultura, es decir los hombres mismos en tanto han llegado al consenso inspirados, por supuesto, en la propia naturaleza, dado que ella, en sí misma, es un cuerpo completo y absoluto de símbolos, un código que es preciso decodificar. Ejemplo: ¿Por qué cuando “vemos” un ave en un texto hemos de pensar normalmente en la libertad? Esa propia figura se define como tal por el hecho de que su propio

rol en la vida así nos lo indica, pero ¿por qué necesariamente todos pensamos o deberíamos pensar que ese es un símbolo de la libertad? Se trata de un consenso de nuestra cultura. Hay prácticamente tantos símbolos como figuras aparezcan, no sólo en el arte, sino que, por lo mismo, en nuestra vida. Ya antes he mencionado que la literatura nos sirve, entre otras cosas, para reconciliarnos con el mundo en la medida que nos invita a observarlo atentamente y encontrar en él significaciones dado que el mundo en su totalidad es un lenguaje que nos está diciendo algo, siempre. Ante nosotros, la propia naturaleza, el mundo, nos dicen que hay significados. La literatura parte del mundo, y si lo retrata, consecuentemente también inscribirá en sí sus figuraciones. Particularmente, la literatura y las otras artes no han creado los símbolos, son los propios hombres quienes lo han hecho con el fin de llegar a un entendimiento de sus entornos, y los han incluido como parte del lenguaje de las artes, básicamente las visuales, para obtener un comunicado más preciso. Los artistas llevan los símbolos al arte porque son lenguaje, y sobre todo por el hombre es un ser simbólico. Los símbolos han sido formulados por los propios hombres, el arte sólo se ha valido de eso para concretar sus comunicados. Es obvio que, antes de que aparecieran los diccionarios de los símbolos, eran las artes, básicamente las visuales: literatura, pintura, escultura, arquitectura, las encargadas de consagrarse en la cultura. Hoy en día existen bastantes diccionarios de símbolos, y que son de mucha ayuda para “leer” lo que dicen las artes, específicamente aquí, con la literatura, aunque no está de más comentar que se requiere de nuestro “sentido común” para comprenderlos, incluso, más allá de eso, una suerte de espontaneidad emotiva, en otras palabras, intuirlos en sus significados por el simple hecho que de esa manera ha sucedido para crearlos como señales fundamentales en nuestras culturas. Las ideas o conceptos que son simbolizados en la literatura mediante esas imágenes, íconos, figuras que son

símbolos, pero que no representan al propio símbolo como imagen que es, sino que están expresando, explicando, lo que de otra manera precisa no se puede manifestar. Entonces, un símbolo no es en sí mismo, sino la idea que representa. Esas figuras no se representan como figuras, van más allá de sí, y se convierten en ideas son connotaciones, por decirlo de alguna manera. Así que los símbolos están creando un lenguaje dentro del lenguaje que ya en sí es la literatura. El relato sostiene el valor de los símbolos, de la misma manera que éstos sostienen el profundo valor del relato. Desde este punto de vista, bien pudiera aceptarse que la literatura resulta ser un símbolo del mundo, como resulta ser que ella, la propia literatura, se alimenta de los símbolos del mundo, es decir, de la cultura, para llevar a cabo su cometido. Se trata de una convención.

Dentro de las palabras están los sucesos y éstos bien pueden ser explicados más profundamente por la presencia de los propios símbolos que, como manifestaciones de ideas, juegan un papel medular en la lectura e interpretación de los textos, y para eso es necesario que provengan de la cultura misma, es decir de las convenciones, de los consensos que han formulado los hombres a través del tiempo para entender mejor el mundo. Así es que el símbolo es conocimiento profundo y ha sido producido basándose en una especie de juego de analogías entre los hombres y aquello que en el mundo observan. Aquí es necesario atender al papel tan importante que jugaron desde el mismo principio de la mitología, en donde cada imagen representaba algo más allá de sí misma. Son prácticamente el “espíritu” de la imaginación que se extiende más allá de sí misma y que desemboca en las ideas, porque el símbolo, repito, no es él mismo, sino aquello que está representando, por ejemplo, si nos “figuramos” un río en un relato, no necesariamente ese río es un río, sino lo que aquello manifiesta; a saber: si el río es transcurso, trayecto en donde va el agua, y que además ese transcurso es caprichoso, nunca

recto, entonces estaremos pensando que se trata de la vida, porque así es, y puede estar representada por el agua, aguarrío-vida que es lo que transcurre, y que finalmente concluye en el necesario concepto mar-muerte-fin. ¿No es acaso así la vida humana? Recordemos aquellas palabras de tan lúcido simbolismo del poeta Jorge Manrique, quien ya en el siglo XV decía “Nuestras vidas son los ríos que van al mar, que es el morir...” ¿De qué otra manera, que fuera más exacta y ejemplar que estos versos han manifestado? Aquí los ríos no son los ríos y ni el mar es el mar, sino que son los conceptos que sirven para dejar claro lo que se quiere decir. Manrique ha hablado aquí de la vida y la muerte de tal manera que no puede resultar más ni menos comprensible. No solamente las palabras, sino los objetos que señalan van más allá. Las palabras en la literatura transitan más allá de ellas al mostrar significados; no son ellas, son algo más, así mismo los símbolos que, al ser imágenes, figuras, no son sino lo que representan, son significados, conceptos que se trascienden a sí mismos. Figuras que dejan de serlo para convertirse en conceptos, al igual que las propias palabras y sus significados. Algo deja de ser para convertirse en otra cosa. Asuntos de la literatura.

Es necesario decir aquí que también hay simbologías muy complejas que requieren por lo tanto ser creadas y entendidas por personas iniciadas en el tema que lo requiera, tal como sucede, por ejemplo, en la arquitectura religiosa, en donde es necesario acudir a contextos especializados para acercarnos a su comprensión, pero de cualquier manera existe algo en nosotros (la cultura) que nos permite incluso intuir, presentir la figura que observamos. En efecto, el sentido común nos viene de la cultura y a él hemos de acudir para tener una idea, aunque sea cercana, a lo que nos refiere determinado símbolo que a simple vista nos pareciera parecer incomprensible. El símbolo puede “sentirse”, debido a que su creación ha sido producto de algún presentimiento, alguna deducción, incluso

muy “silvestre”, es decir muy primitiva, elemental, porque no ha sido el resultado de alguna búsqueda de investigación, incluso podemos pensar que su creación ha sido el producto de una “inspiración” de alguien que proyectó un deseo, porque el mundo que ha visto no es así, sino que quiso que fuera de ese otro modo, es decir como un símbolo, como esas figuraciones que hubo proyectado, inclusive podemos aceptar que el símbolo se vive, es decir se experimenta cuando nos asociamos empáticamente con él. Pensemos un poco en aquellos individuos que formaron los primeros mitos. ¿De dónde partieron? de la propia naturaleza y en ella encontraron ciertas correspondencias con aquello que deseaban decir. El mundo bien puede hablar por los hombres. El mundo nos habla y debemos escucharlo, el código es su simbología. Cada uno de sus símbolos, necesariamente nos dice algo de él. Se trata de un asunto de proyectar su lenguaje, su sistema del otro, si no ¿por qué los mitos están configurados normalmente por símbolos?

Hacia donde miremos en el mundo, ahí están los símbolos, y nuestra tarea es indagar qué es eso que el mundo está diciéndonos, además porque los humanos somos seres simbólicos; podemos interpretar y, al mismo tiempo, ser interpretados. La literatura acude al ejemplo de la propia naturaleza para expresarse. El sentido de los símbolos es dado por los mismos hombres dependiendo de su situación en un momento dado, por esa razón es que la adecuación o analogía que de ellos se hace depende de su momento cultural. El arte en general se nutre de los símbolos para, a su vez, re-nutrir a la cultura con el manejo de los mismos símbolos, parte intrínseca del lenguaje que es tanto el mundo natural como el producto de la propia cultura. Podríamos afirmar que todo simboliza algo, porque el símbolo va más allá de sí mismo. Es el lenguaje profundo de la literatura y con este mismo lenguaje estaremos concretando una propuesta para interpretarla.

Son la interpretación de *eso otro* que el mundo y el arte nos ofrecen para comprendernos.

En seguida haré una mínima enumeración de símbolos, al menos por lo que se refiere a los que han sido más constantes en la literatura, con lo que pretendo que cada objeto que ahora señale pensemos que puede “simbolizar”: agua, río, mar, cielo, nubes, sangre, espada, daga, casa, montaña, precipicio, mujer, niños, postes, árboles, ciudades, aves, toros, y muchos más etcéteras, aunque existen algunos que son casi tan antiguos como la misma humanidad, como por ejemplo el sol, que es el poder en tanto promotor de la vida, o bien la luna, que representa la fertilidad dadas sus características, con sus fases coincidiendo con los ciclos de la vegetación y con los ritmos de la fecundidad que se ven representados en la mujer, que ya en sí representa simbólicamente eso mismo, la vida, e incluso el amor, por el hecho de su poder para amamantar a su bebé, figura que captamos como la incondicionalidad del amor. Ahora bien, al haber captado y retenido cada palabra-símbolo, es necesario que acudamos a lo que puede simbolizar cada uno de estas figuras, por ejemplo, si “vemos” el cielo ya bien podríamos “captar” en lo que puede simbolizar según sus características: Cielo, lo alto, lo divino, la salvación, el infinito, la grandeza o la aspiración a ella, tal como sucede con las montañas, por ejemplo. Estos conceptos nos los otorga la propia naturaleza, que nos muestra que ella es un libro con un enorme contenido de símbolos que es necesario interpretar. ¿Por qué? Porque en ella vivimos, es nuestra casa y necesitamos conocerla, y parece que ella misma necesita que la conozcamos. No obstante, necesitamos que lo que interpretemos sea prudente, es decir, ni podemos permanecer en el objeto mismo, como si dijéramos que el mar es el mar y ya, pero tampoco llegar hasta el extremo opuesto, que alguien podría interpretar el símbolo “mar” como si fuera la idea del exterminio, o cualquier otra cosa descabellada, o sea muy ajena

a su correspondencia “natural”, por decir algo. Es necesario ser prudentes, o sea ajustarnos a lo que pudiera ser acordado por la cultura, aunque de todos modos es preferible llegar a la sobre-interpretación que permanecer en la mera imagen sin poder ingresar a lo que significa. Tampoco debemos, por pura lógica, hacernos creer que lo que interpretamos es absolutamente verdadero, no, interpretar los símbolos significa, valga el ejemplo, “ponerse en los zapatos de todos”, es decir pensar si lo que interpretamos del símbolo también estarían interpretando los demás intérpretes, dado que se trata de cultura, que significa básicamente identificación entre los miembros de los grupos humanos. Ni unívocos ni equívocos: la balanza entre ambos asuntos. Nadie tiene la última palabra, pero nadie ha de equivocarse de manera supina. Insisto en el término “prudencia”. Así lo sugiere el propio Aristóteles. ¿Qué pudiera entender alguien si se nos aparece la imagen de un águila en un texto? La naturaleza de esa imagen nos conduce a sus propias características, que es un ave y por ende se trata de la libertad, y así mismo es grande y a esto se suma la libertad y la grandeza. No en balde los romanos imperiales, por ejemplo, adoptaron este símbolo como representación de la grandeza de su imperio. ¿Estamos de “acuerdo”? Es obvio que todos o casi todos tendríamos que acudir al concepto de libertad y fuerza dadas las características del propio símbolo. Eso no resulta tan difícil habida cuenta de que constantemente nos encontramos interpretando lo que pasa a nuestro alrededor: si miramos por la ventana y observamos que las personas llevan abrigos, necesariamente interpretamos que hace frío y por tanto al salir hemos de ponernos un abrigo. Desde “simplizas” así, hasta cosas muy complejas en apariencia.

Es verdad, el símbolo no necesariamente ha de ser algo muy complejo ya que, si ha sido producto de las figuraciones de los hombres, en ocasiones sí, resulta ser complejo, pero en general se trata solamente de llegar al sentido común para su

interpretación, y más que al sentido común, a la entrega voluntaria de intuir su significado, es decir, vivirlo. No olvidemos que el símbolo es el emisor de un mensaje, los hombres los receptores y el código la propia naturaleza e incluso la cultura. A nuestro alrededor todo es lenguaje y por lo tanto tenemos que decodificarlo. Tal vez esa sea la esencial tarea de los hombres.

Cuando se trata de explicar el asunto de los símbolos en el mundo es deseable que se realicen ejercicios, ya sea personales o bien en conjunto con otras personas, y luego confirmar en si estamos de acuerdo en los significados. Este ejercicio, a más de divertido, resulta muy útil, no sólo para leerlos en la literatura, sino para estar atentos en cómo es que la misma naturaleza, nos “habla” con su lenguaje simbólico, y no digamos la cultura en general, sino que, más acá de eso, nuestras propias civilizaciones, es decir todos esos señalamientos que nos hablan en todo momento, como los postes, los autos, los caballos en la ciudad, los aviones, las regaderas en el cuarto de baño, en fin, que podríamos afirmar que prácticamente, valga la exageración, todos los objetos que nos rodean son capaces de decirnos algo, si es que queremos integrarnos a nuestra “intuición racional” y al posible símbolo y lo que pudiera representar.

A continuación, transcribiré el inicio de un cuento, llamado *Cocó*, del autor francés del siglo XIX, Guy de Maupassant. Subrayo las “figuraciones” que considero pueden ser simbólicas y que por lo tanto se encuentran manifestando los conceptos esenciales que su autor quiere transmitir. El ejercicio aquí consiste en encontrar la idea estando más o menos seguros de que todos estaríamos pensando, si no en lo mismo, al menos en algo similar. Veamos:

La hacienda de Lucas era conocida en los alrededores como “La Alquería. No se habría sabido decir el porqué. Los campesinos, sin duda, asociaban a la palabra “alquería”

una idea de riqueza y de grandeza, pues esa granja era sin duda la más grande, la más opulenta y la mejor organizada de la comarca. El patio, inmenso, rodeado de cinco filas de árboles magníficos para mantener al abrigo del fuerte viento de la llanura los manzanos achaparrados y delicados, encerraba largos edificios entejados para conservar el forraje y el grano, bonitos establos construidos con silex, caballerizas para treinta caballos, y una vivienda de ladrillo rojo, que parecía un pequeño castillo. Los estercoleros estaban cuidados; los perros guardianes vivían en perreras, una multitud de aves de corral andaba por la alta hierba. Cada mediodía, quince personas, entre amos, criados y sirvientes, tomaban asiento en torno a la larga mesa de cocina donde humeaban las sopas en un gran recipiente de loza con unas flores azules. Los animales, caballos, vacas, puercos y corderos, estaban gordos, cuidados y limpios; y el señor Lucas, un hombrón con incipiente tripa, hacia su ronda [...] Se conservaba, por caridad, en la caballeriza, un caballo blanco muy viejo que la dueña quería alimentar hasta que muriera de muerte natural [...].

Como podemos “ver”, prácticamente todo el principio del relato está narrado a partir de imágenes, las que obviamente, si nos conducen a conceptos, ya nos refieren que esta lectura bien puede llevarse a cabo haciendo interpretaciones simbólicas. Y bien: ¿qué nos cuenta el señor Maupassant? Apenas está describiendo lo que entendemos como la “ambientación”, la parte inicial en donde se trata sólo de describir, que trata de ubicarnos en el lugar en donde habrán de llevarse a cabo las actividades de su relato, sin embargo, ya tenemos unas ideas de lo que estará abordando la temática del relato. En estas “ambientaciones” aún no hay actividad relatora, no hay acción, pero ya nos indica por dónde irán las cosas; es prácticamente lo que conocemos en la lógica como la hipótesis, es

decir lo que se supone sucederá. No hay actividad, sin embargo, ya está ahí el asunto a tratar gracias a la presencia de los símbolos. ¿De qué trata este cuento aun sin saber del movimiento del relato?

Una hacienda nos dice de trabajo, que se confirma con la idea de campesinos, y aun más con Alquería, que significa casa de labranza. El relato se va a desarrollar a partir de la idea del trabajo y en consecuencia de la producción, que se confirma con el término granja. Apenas estamos en el principio. El patio inmenso ¿qué puede decirnos? ¿Qué puede ser lo correspondiente a un patio? pues bien, yo creo que un patio nos dice de límites, o sea que, a pesar del trabajo de una hacienda, de la que nos dice el autor es la más grande de la comarca, no obstante eso, ahí dentro encontramos limitaciones, algo que ya nos presenta una paradoja. Ese patio, que podemos deducir que es un encierro inmenso está protegido por cinco hileras de árboles magníficos para mantener al abrigo del fuerte viento a los manzanos achaparrados y delicados. Estos manzanos son chaparros y delicados pues son parte de la producción, no son salvajes, es decir no son libres. Los otros árboles, que podemos inferir nos dicen de la plenitud de la vida, de la naturaleza, no obstante, aquí, están encerrados, y sin embargo su rol es proteger a los manzanos delicados y chaparros. La idea proveniente de la revolución industrial de que la naturaleza está al servicio del hombre para la producción no puede estar más clara en este fragmento. Lo delicado de los manzanos, que son la producción, parece referirnos que son impotentes para enfrentar al viento, la libertad, y por eso son chaparros, es decir, que su naturaleza está disminuida. Estos árboles “protectores”, los de las cinco filas, han dejado de ser lo que deberían, es decir, la plenitud de la vida, la libertad, etcétera. Las cinco hileras de árboles, esos que no son manzanos y que están trabajando para proteger la casa del fuerte viento, que no es otra cosa que la libertad. ¿Por qué cinco árboles? ¿No pudie-

ra tratarse acaso de una “mano” de la naturaleza que también sirve para proteger el lugar del trabajo? A saber. Esos cinco árboles, si somos temerarios en la interpretación, no son sino la mano de la naturaleza que está trabajando para el bienestar del hombre. Ahí “adentro”, en ese patio, no llega la libertad, inclusive la propia naturaleza se encarga de eso, en eso trabaja. De seguro podemos estar de acuerdo en inferir que la naturaleza, representada por los árboles, tiene como trabajo proteger el campo de la producción. La naturaleza también tiene manos que sirven para trabajar. ¿Si lo pensamos así es prudente? Y ya tenemos aquí los elementos que nos anuncian el conflicto del texto, esas dos ideas opuestas, que como en todos los textos, estarán enfrentándose con el fin de que una de ellas prevalezca al final y de ahí resulte la propuesta del autor. El conflicto entre lo natural, lo libre frente a aquello que es trabajo para un beneficio utilitario. No hay relatos sin conflicto. Así lo dicta la lógica. Más adelante el autor nos señala que hay largos edificios para conservar el forraje y el grano. La idea de proteger la producción crece, ya que enseguida se nos dice que los establos son bonitos y que están construidos con silex. Se trata de edificaciones fuertes. No podemos sino pensar que en esos establos están las vacas para producir leche y carne. Producir es la idea prácticamente insidiosa que sigue proponeiendo Maupassant. Hay más: una vivienda de ladrillo rojo que parecía un castillo. ¿Acaso una vivienda sirve para albergar a las personas? Desde luego que sí, y ese elemento vivienda nos indica con seguridad que se trata de un símbolo manifestando la convivencia humana, la calidez, incluso el amor, ya que supuestamente en una casa habita una familia. Acaso el color rojo implica un significado de sacrificio, o pasón, lo que sea prudente, dada su relación con la sangre. ¿Quiénes viven ahí, que es un terreno para la producción? Los labradores, sin duda. ¿Quién se alberga ahí si esa vivienda es de ladrillos rojos? Tal vez podemos pensar que lo rojo se puede referir, como

digo, a la sangre, que puede ser el dolor, incluso la muerte, la violencia, aunque también podemos pensar en la pasión, sin embargo, hemos de buscar lo que encaje lógicamente con el asunto, es decir que se trata, repito, de ser “prudentes”. Estamos ante una posible construcción de una casa firme de ladrillos rojos que bien pueden representar que aquello ha sido producto del acto de violencia humana que puede ser el trabajo. Los ladrillos que indica el autor implican el poder de una sólida construcción, en tanto que lo rojo podemos referirlo a la sangre, que puede ser el dolor, la pasión, incluso la muerte. Tal vez se trate de una referencia a lo que ha costado construir tal edificación. Esa casa parece un castillo, y un castillo no puede ser otra cosa que el poder. ¿Suena lógico?

Ahí, en esa alquería hay estercoleros, sitio de animales vacunos, es decir productivos, y por eso están bien cuidados; además tenemos ahí perros guardianes ¿para qué perros guardianes?, ¿qué resguardan que no sea el lugar del trabajo y la producción? Para eso viven en perreras ¿qué son ahí las perreras? protección, porque también los perros, naturaleza viva, fidelidad, trabajan aquí, aunque no me parece arriesgado pensar que los perros representan la fidelidad, que es la idea que tenemos de los perros. ¿Cuál es la fidelidad aquí si están en sus perreras para cuidar una alquería, fieras de guardia? Obvio, esa fidelidad es hacia la producción. Ante ellos una multitud de aves de corral, gallinas, patos, etcétera, elementos de producción que andan por la alta hierba, eso que nos habla una vez más de la abundancia.

Continuamos, al “mediodía” ¿no se trata acaso de la hora del trabajo o bien la hora del almuerzo? Quince personas, quince es tres veces más que las cinco hileras de árboles protectores. Esas quince personas, entre amos criados y sirvientes toman la sopa en una larga mesa que está en la cocina en donde toman la sopa caliente en platos con flores azules. La cocina es el lugar del trabajo por antonomasia en una casa.

En ese lugar de trabajo comen juntos los amos, los criados y los sirvientes. Si los amos pueden tener su propio espacio para comer ¿por qué comen con sus trabajadores? ¿Por qué esta “unidad”? porque todos ahí tienen una labor en la producción y la cocina los iguala, sólo ahí pueden ser iguales. Los platos con flores azules nos dicen del placer que representa la comida, y hacerlo “todos” implica una “aparente” igualdad. Sólo el trabajo puede unirlos, y eso es “hermoso”, como nos lo dicen las flores de color azul, y no rojo, que es su color opuesto, un azul que nos acerca a la idea del cielo, una especie de aspiración humana, de aceptación de lo que es bueno; aquí, el trabajo. Esto es grandioso, y por eso la mesa es larga. ¿Estamos? La sopa humea del puro “placer” que ahí se comparte, aunque el humo se difumina, desaparece cuando se eleva. ¿Sucede tal cosa con la aparente unidad de estas dos clases sociales? Y continúa contando que todos los animales, caballos, vacas, puercos, corderos, estaban gordos, y que también el amo tenía un estómago creciendo. Esto es la abundancia. ¿Y los labradores?, ¿por qué no los describe como lo hace con los objetos de la producción tal lo hace con la producción misma? El amo comienza a engordar porque en él se manifiesta la abundancia de los hombres, sí, pero de los amos. ¿Cómo están los trabajadores?, ¿cuentan como individuos al no ser descritos hasta ahora?, ¿acaso importa saberlo con minucia en este tan amplio mundo de la productividad? En este sentido, aquí solamente el vientre del amo es importante. Al final de este fragmento, que es la mera introducción, Maupassant nos informa que por ahí conservaban, por caridad, un caballo blanco muy viejo que la dueña quería alimentar hasta que el animal muriera de muerte natural. Este caballo viejo no es viable para la producción, pero está ahí a manera de “mascota”, muy probablemente, podemos pensar, como una especie de señal o pretensión de la dueña con el fin de sentirse humana, es decir, sentimental. Este elemento “caballo blanco y viejo” es

totalmente opuesto a los otros animales, así que no resulta descabellado sostener que es la otra parte del conflicto. Los otros animales son producción y éste no. ¿Es prudente interpretarlo así? Sí, porque son significados absolutamente opuestos que van a estar confrontándose a lo largo del texto cargando sus significados para dar el necesario sentido ideológico. ¿Acaso cabe el sentimentalismo en el mundo de la producción? Sabemos que no es así. Si en este relato pudiera ser, entonces ya no podría ser creíble, así es que desde ya bien podemos intuir que la cosa se inclinará por el lado de la producción, dado que hasta aquí está descrita de una manera bastante holgada, lo suficientemente holgada como para pensar que por ahí va la propuesta del autor. ¿Qué sucederá con un caballo blanco y viejo en un sitio así? Un caballo simboliza la libertad, luego entonces ¿en dónde ha quedado la libertad? Ya no es posible. Ese caballo viejo es blanco, por lo tanto, puede representar la pureza. ¿En dónde queda la pureza en un sitio así? No creo que los valores de la pureza y la libertad tengan cabida en un mundo en donde tanto hincapié se hace en el trabajo y la producción. Para esos momentos la libertad y la pureza ya serían asunto del pasado. Ese caballo viejo y blanco, prácticamente tullido, no pertenece al mundo de ahí, porque, como símbolo que es, ya lo dice por sí mismo. Este mundo no es otra cosa que la degeneración.

Cuando Maupassant ha terminado la ambientación nos daremos cabal cuenta, de que su hipótesis estará claramente demostrada en el transcurso del conflicto: un muchacho absolutamente feo, nada favorecido por la naturaleza, que le ha dado su deformidad, que no solamente es física, sino que se trata de un muchacho que entendemos como alguien “desalmado”, acentúa el carácter del relato, dado que se trata también de un símbolo: a su fealdad se suma que viste una camisa “azul”, que es el color del cielo, de la grandeza, de las aspiraciones humanas. Dicho color nos confirma que lo acep-

tado es el trabajo, algo prácticamente sagrado, porque este personaje tiene como función el dar de comer al caballo viejo y blanco, de cuidarlo, pero que finalmente termina matándolo de hambre luego de maltratarle por creer que dicho animal no merecía el trato de ser alimentado, porque no producía. Esa actividad lo ha consagrado en el mundo del trabajo y la producción. A nadie le sorprendió ese final debido a la edad del animal, por cuyo cadáver rondaban moscas y cuervos, festín de la muerte. Esa figuración, sin duda, puede referirse a la sociedad. Ha muerto de inanición lo que no puede ser puro y libre. La muerte definitiva de las ideas de pureza y libertad humanas ante la inquina del mundo en el cual sólo importa la productividad. Finalmente, en el lugar de su terrible muerte, fue enterrado por los peones en el mismo sitio en donde muriera de hambre absolutamente rodeado por pastizales grandes y muy abundantes, pero lejos de su alcance. Ahí lo enterraron los peones y ahí mismo creció luego un pastizal abundante. ¿Qué podemos concluir? Es tan claro Maupassant, que prácticamente no nos deja lugar para la equivocación. Nos resta deducir que la participación de los símbolos en los textos literarios facilita en gran medida la comprensión, incluso podríamos inferir que, si fijamos nuestra atención más en los símbolos que en cualquier otro aspecto de los relatos, casi estaríamos abarcando en su totalidad significativa los conceptos temáticos que comunica el autor.

Nada en un texto literario es fortuito. El autor sabe lo que está haciendo; ha seleccionado exactamente las palabras por él requeridas para decir lo que tiene qué decir, los perfiles de sus personajes, sus acciones y, en el caso de la simbología, las figuraciones que estima han de aparecer ahí para que representen lo que tienen necesariamente que representar han de ser esas y no otras, entendiendo por eso que su obra es un objeto de comunicación para los demás y por lo mismo ha de trabajar en el código adecuado para que sus recepto-

res ingresen con cierta facilidad a su comunicado. No estimo arriesgado afirmar que la simbología de los textos es el poder fundamental de ellos. El autor decide qué tipo de íconos-símbolos son los adecuados para que formen parte de la lógica significativa de su trabajo y tenemos que entender que por alguna razón el autor se ha valido precisamente de esos objetos-íconos y no de otros. Incluso podemos afirmar que son los símbolos los que escogen al autor y no al contrario, dado que la lógica del texto, una vez iniciado éste, no permite al autor desviaciones fortuitas porque, lo sabemos, nada es fortuito en el arte, y en el caso de la literatura, incluso los signos de puntuación resultan importantes para sus contenidos, de hecho, hay muchos autores que deciden escoger minuciosamente los nombres de sus personajes para que, por medio de lo que significan esos mismos nombres propios, el tema del relato se complete. ¿Por qué el nombre de Pedro Páramo? Seguro que ahí tenemos una piedra, algo casi inerte y duro en un páramo, la piedra en un terreno infértil, nos dijera Juan Rulfo. El mero título ya anuncia la profusa simbología del relato. Madame Bovary, ese personaje de Flaubert, por ejemplo, parece que nos guña con el derivado de la palabra latina “Bovis”, que significa “animal vacuno”, vaca, buey, y de ahí muy probablemente Bovary, por lo que sicológicamente ese personaje tendría algo de eso, animal vacuno, torpe, etcétera. En lugar de una mujer emancipada, una vaca, y es por eso que nos afecta tanto el desarrollo de la personalidad de Ema Bovary, una mujer que deseara tanto experimentarse en una vida maravillosa, en una suerte de ensueño. Insisto, nada es fortuito en un relato porque la lógica interna ha de aparecer sin dudas. En el caso del texto que anteriormente hemos “visto”, el de Maupassant, bien podemos preguntar del porqué los objetos así y no de otro modo. Maupassant lo ha decidido así, y quienes nos acercamos a su interpretación tenemos la necesidad de acudir los más profundamente posible a sus “íconos”, figuras que no

pueden ser tan sólo ellas mismas, sino que necesariamente nos dicen algo, si no ¿por y para qué están ahí, así?

La simbología es un código muy útil para la comunicación. Repito: es preferible acudir a una sobre-interpretación que permanecer sin haber captado siquiera lo mínimo de los significados del texto, pero eso no quiere decir que creamos que nuestra interpretación es inequívoca, aunque tampoco lo opuesto, o sea que nos estamos equivocando absolutamente en todo lo que interpretamos. El asunto es manejarnos prudentemente, es decir sin pensar ni una cosa ni la otra, en ninguno de los extremos, sino en encontrar algo que medie entre la posible equivocación o que creamos que lo interpretado es lo absoluto. Prudencia, *phronesis*, como bien lo sugería hace muchos siglos el propio Aristóteles. Siempre es necesario cuestionarnos honestamente si lo que estamos interpretando tiene que ver con lo que resulta de un consenso cultural, en otras palabras, y como ya he mencionado, “ponernos en los zapatos de todos”, intuir si lo que intuimos pueden intuir los otros, pues el símbolo deja de serlo cuando el consenso cultural no existe, habida cuenta de que hay muchos símbolos muy complejos y que por lo mismo resulta necesario consultarlos con otra persona, y si no hay acuerdo, entonces acudir a los diccionarios de símbolos, que hay bastantes, para salir de la duda, pero lo más saludable es hacerlo acudiendo a nuestra propia lógica o intuición “cultural” para encontrarle sentido al símbolo. Si los símbolos han sido “creados” por los hombres, no hay razón para que los hombres no lo entiendan. Con los símbolos frente al lector, es muy posible que éste, a más de acudir a la razón, a la prudencia, bien puede “sentir” el símbolo, “vivirlo”, que es lo que se agrega a la intuición.

Algunas veces puede ganarnos el impulso de sobre-interpretar. No importa, sobre todo si la historia narrada nos ha transportado a mundos posibles, pero si queremos más, el propio texto nos obliga a ir más fondo, como es el caso de

la novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes. Ese deseo hace que pensemos que el texto de marras es una obra maestra, que por donde queramos transitarla, nos permitirá hacerlo, enriqueciendo cada vez la posibilidad de ingresar hasta las profundidades del mismo Cervantes, quien incluso tuvo que “desdoblarse” a su narrador para crear otra ficción dentro de la ficción, que incluso en esa otra ficción, en la del tal Cide Hamete Benengeli, quien bien pudiera llegar a ser ¿por qué no? el propio Cervantes asentado dentro de sus propias ficciones. Ese “otro” narrador ficticio bien puede ser simbólico. En efecto, Cervantes parece sugerir con eso que existen otras posibilidades para vivir, tal como lo hace el mismo don Quijote, quien “vive” en su propia ficción, es decir en “ese otro lado” dentro de la novela. Es un personaje, Alonso Quijano, “victima” de sus lecturas, lo que le ha permitido vivir su propia ficción, que la convierte en la realidad. Él entró en la simbología y se convirtió, en consecuencia, en un símbolo de su propia historia. Así de maravillosa puede ser esa novela cervantina. No es la vida ficticia, sino la ficción real. Un deseo de ser otro, que le viene de tantas lecturas de héroes como ha leído. ¿Acaso los lectores no tienen por ahí el deseo de realmente ser otros?, ¿ser el símbolo de algo más allá de sí mismos? Todo en los textos son señales, además de las propias palabras. Los molinos, por ejemplo, ahí nos están “diciendo” con bastante claridad que nunca los hombres podrán superar a las máquinas, menos aún hombres con la calidad humanista de don Quijote, quien les confunde con monstruos, porque eso son las máquinas. ¿Es prudente lo que he dicho aquí? Los mundos dentro de ese mundo “central” en donde don Quijote va y viene, porque a donde va y viene es creación de él, que vive en la realidad de su ficción. Esos mundos son obviamente el posible símbolo de lo que es la vida, o bien, de lo que debería ser.

Ahora bien, cuando leemos un texto bien hecho ¿qué nos hace creer que eso de ahí es creíble? ¿La presencia de los símbolos puede abonar a la credibilidad que un texto literario debe tener? No hay duda de que la verosimilitud, porque lo creíble de un texto, depende también, en este caso, del uso y la manera en que se encuentran “actuando” los símbolos. Esas “ilusiones” que son los símbolos, abonan en gran medida a esa credibilidad, habida cuenta de que están “a la vista” del lector, y la vista es muy probablemente el sentido que más rejuego tiene en la lectura. “Los ojos de la lectura”, que no son los reales del lector, sino los “ojos para la ficción”, esos que nos colocan más allá de las palabras, que ubican, no sólo las actividades de los personajes, sino que todo “eso que se ve” en el texto, para que eso sea parte indispensable en la comprensión de la lectura, dado que es parte de la propia experiencia, y los símbolos son, sin lugar a dudas, un metalenguaje dentro del lenguaje, objetos del sujeto que los ve.

CAPÍTULO IV

La similitud entre la realidad y la ficción

De la verosimilitud

 s necesario tener en cuenta siempre que lo que nos atrae de un texto es que sea creíble, de otra forma lo más probable es que lo abandonemos. Ya Aristóteles, en su *Poética* aduce que en la poesía, la literatura, lo que parece imposible, fuera de toda lógica, ilógico, pero que nos convence, es preferible a lo posible que no es capaz de convencernos, lo que tiene que ver con los deseos insatisfechos de nuestras vidas que se ven satisfechos en la literatura, supuesto que ahí suceden generalmente cosas que en la vida real no. En otras palabras, podemos entender que en la poesía (la literatura) se trata de mostrar situaciones inverosímiles de tal manera que parezcan verosímiles, tal como sucede con los mitos; que lo que no parezca verdadero se muestre de tal manera que lo parezca, que lo escrito sea creíble, no nada más que se parezca a la vida, sino que pueda tenerse como una verdad, y cuando Aristóteles se refiere a esto, no sólo se refiere a la poesía dra-

mática, sino que se está refiriendo obviamente a la literatura en general, dado que en aquellos momentos de la historia con el término *poesía* se estaba refiriendo, así lo entiendo, a todo aquel escrito o ejercicio creativo necesariamente bello, que tuviera que ver con la idea de que, a través de la lengua, de las letras, los poetas, personas dedicadas a la creación, formularan mundos nuevos, pero creíbles, historias de una nueva *vida*, de otro tipo de vida, sí, pero tan similar a la real creada a través de las letras, eso que hoy conocemos como *cronótopos*, *diégesis*, o sea lugares nuevos con sus respectivos tiempos, pero “creíbles”, lo que conocemos como un *tiempo-espacio nuevo*, es decir, un mundo creado, una vida irreal, como ya se mencionó, sólo que muy parecida a la vida real, en sí, una vida, así es entonces que la literatura no es la vida, pero se le parece, a lo que se suma que puede entenderse eso como una “verdad”, es decir una *epifanía*, algo que nos refiere también una suerte de iluminación, de luz, y por lo tanto algo que se revela y que ha de considerarse aquí como algo verdadero, obviamente dentro del propio sistema del texto. Incluso no está de más aseverar que en muchas ocasiones nos sucede como lectores, creer que es la vida la que se parece a la literatura. No es imposible deducir que las mentiras son más seductoras que la propia “verdad”, supuesto que mentir implica, desde luego, poseer la facultad de la imaginación para hacer de lo “falso”, lo “verdadero”. Esa similitud abona para la credibilidad. Dentro del texto todo parece ser *epifanía*. Lo que ahí se lee, ha de ser creíble dado que puede aportar verdades, y en consecuencia mantiene al lector “atrapado” en la lectura, eso que no puede ser verdad porque en realidad *eso de ahí* no existe, sino solamente para sí, dado que contiene sus propias reglas, sus leyes, y sobre todo su propia lógica, y es a partir de eso es que encontramos la similitud con lo que conocemos como la realidad, incluso lo verdadero, porque sus leyes y su lógica parten de la realidad humana, si es que necesariamente

aceptamos, por principio de cuentas que *eso de ahí dentro*, ese *cronotopo*, se parece tanto a la realidad; es algo que estrictamente hablando no existe, pero al mismo tiempo es, porque forma parte del mundo; sí, es un objeto, un libro escrito con palabras hechas de tinta, y por ende realidad, aunque se trate de un retrato del mundo, como se verá más adelante. Esas palabras, llamadas significantes, refieren a la realidad, pero lo hacen señalando directamente a las imágenes que se parecen a la realidad, y conducen directamente a los significados, como ya mencioné, de ahí el parecido con la realidad, porque esos significados están tomados tal si fueran copias de la esa misma realidad, que es su referente. O bien, como mencioné, a la inversa. ¿Será que las mentiras son más atractivas que las supuestas verdades? Ahí suceden cosas que son posibles, aunque sea sólo ahí, pero son la posibilidad de ser referentes para nuestras vidas reales. El pintor Pablo Picasso afirmó alguna vez que en los asuntos del arte las mentiras sirven para llegar a las verdades, porque lo de “ahí dentro” resulta más atractivo, parece más veraz que lo de “acá afuera”. Es que las mentiras tienen mucho que ver con la imaginación. Tal vez son eso, acudir a otro plano, desde luego verosímil, para fundar una verdad.

La literatura no es el mundo, aunque ahí dentro haya cosas y asuntos que parecen tan reales que hacen que sea una realidad aparte, muy probablemente porque ahí dentro los asuntos nos resultan más inquietantes dada la manera en que están expuestos. No es la realidad, según nosotros, pero tal vez quisiéramos que lo fuera. Toda proporción y distancia guardadas podríamos hacer una comparación con los sucesos que ocurren en los sueños, y que eso bien puede ser una realidad, porque cuando soñamos aceptamos muy bien en el subconsciente que eso es lógico y nos damos cuenta de que aquello ha sido tan ilógico solamente cuando regresamos a la vigilia y ya ahí nos enteramos de lo ilógico, lo inverosímil. Pero

ahí dentro del sueño hay deseos, miedos, que son verdaderos, que se liberan, asuntos ambos que no pueden suceder en la vida real, es decir en el consciente, pero en tanto parezca verdad así lo tomaremos. Hay liberaciones reales en los sueños que no pueden acontecer en la vigilia. ¿Acaso lo “sucedido” en los sueños no es más verdadero que lo sucedido en la vigilia? La relación es sumamente estrecha. Nuestro juicio de que los sueños no son verdad, se manifiesta cuando regresamos a la “realidad”, a la vigilia. Tal vez no nos atrevemos a aceptar que lo soñado sea más verdad que lo vivido en la realidad. Leer un texto literario es parecido como entrar en un sueño si consideramos que existe una trans-portación (ir de un puerto a otro) que nos conduce a sucesos muchas veces ilógicos desarrollándose en su propia lógica. Eso es ya algo profundamente simbólico. Sabemos que la literatura y los sueños nos prestan un buen servicio: el desfogue de las inconformidades y malestares que la sociedad nos impone. Cuando podemos estar en disposición de hacer analogías entre lo que soñamos y lo que tenemos en la realidad, los lectores podemos discutirlo con alguien más. Ese habría de ser un buen ejercicio para alcanzar una comprensión a la lógica de las verdades o las mentiras en la literatura, y si eso mismo puede suceder en la realidad: ¿Qué y cómo es la verdad?

La literatura y los sueños

Más allá de los espectáculos para el desfogue de las euforias sociales necesariamente contenidas, los individuos cuentan con algo muy importante, necesario, y sobre todo natural que libera del necesario malestar que produce la civilización y que generalmente mantiene a los hombres en “orden”: los sueños. Ahí está el pivote que no permite que el individuo estalle sicológicamente. ¿Qué hay en ese estadio llamado sueño? Las proyecciones de aquello que en general la gente no puede

poner de manifiesto en sus estados de vigilia, como generalmente sucede con los deseos y los miedos. Ahí en los sueños suele suceder lo que es imposible en el estado de vigilia, lo que no quiere decir que todo lo que se sueña tenga que ver con el desfogue, lo usual es que el suceso onírico sea sólo eso, un suceso sin más trascendencia que el propio suceso, pero tenemos que recordar que los humanos somos seres simbólicos, que no solamente podemos interpretar, sino, más que nada, ser interpretados por nosotros mismos. Es usual, se dice, que en los sueños estén simbolizadas, puestas de manifiesto las represiones sociales, y que ahí mismo sea el sitio que represente el “pivote” que no permite que la olla de presión estalle. Ahí, en los sueños, está la posibilidad de que los deseos insatisfechos se satisfagan. Ahí dentro hay placeres, así como los miedos que no pueden ser manifestados en la vigilia. Pero hay más, las proyecciones para la satisfacción “habitán” así mismo en la literatura, en lo que llamamos *diégesis*, ese tiempo-espacio creado que se puede parecer a los sueños, debido a que, al estar inmersos en el relato, los lectores pueden, cuando se apropien de algún personaje ideal, librarse en él de sus imposibilidades, habida cuenta de que también ahí pueden desfogarse los miedos, las angustias sociales. Los sueños son más capaces de liberar miedos que las vigilias. Así es que ambos, sueños y literatura, prestan sus “servicios” a los individuos sociales. Es muy posible que por esa razón los relatos literarios provoquen profundas emociones en los lectores, tanto de placer como de miedos. ¿Por qué a muchas personas les gusta experimentar relatos de terror? ¿Para qué pudiera ser útil eso? Tal vez para accionar el pivote de la olla de presión y que ésta no estalle. Pero aquí no es lugar para estas disquisiciones, que tiene más que ver con el psicoanálisis, aunque los psicoanalistas saben bien de este asunto. “Fugarse” de la realidad suele resultar tan necesario para los individuos. Ahí, en el subconsciente, existen posibilidades para zafarse de

las represiones sociales, comenzando porque en la “superficie social”, es decir en donde nos desenvolvemos socialmente, donde somos seres culturales, ahí vivimos en el “deber ser”, o sea que ahí estamos apegados a las normas sociales, que nos comprometen a desenvolverse como se debe, mas no como se quiere, y eso desde luego que tiene mucho que ver con los placeres experimentados en los sueños o bien en los relatos literarios. Ahí estamos, nos experimentamos en el “querer ser”. Esos placeres nos compensan dado que ahí estamos proyectando lo que quisiéramos ser o hacer y que en la vigilia no podemos. Esos son “pivotes” de escape; soltar la presión para evitar los malestares producto de la sociedad. En los sueños y en la literatura, todo eso de ahí, es verosímil en el momento del suceso, aunque a la distancia, en la plenitud de la vigilia, aquello sea inverosímil. No son lo mismo, pero sueños y literatura parecen actuar de maneras similares. No obstante, de alguna manera, estamos seguros de que eso ha sucedido, en tanto transcurre; eso de *ahí*, en el sueño o en la literatura. Esto no quiere decir que ambos asuntos son lo mismo; aduzco que son similares en su operatividad en tanto que creíbles. Me refiero a ambos asuntos en la medida en que en ellos operan con poder las imágenes, las que siempre son susceptibles de ser símbolos, es decir, conceptos.

¿Qué puede hacerlos parecidos además de que ahí podemos experimentarnos en otra instancia de la vida? Me parece que la respuesta bien podemos encontrarla en que en ambos casos se trata de proyecciones, en el caso del texto literario ese transporte nos proyecta a un mundo, la ficción, en el que parece que es nuestro subconsciente el que ha entrado en actividad, y lo hemos hecho voluntariamente desde el momento en que hemos decidido tomar el libro y leerlo, no así en el sueño, en donde es nuestro propio subconsciente el que está narrando determinada actividad, la que llamamos onírica, y nuestra voluntad está a expensas de esa misma actividad. Al

abrir un libro, cerramos los ojos a la realidad y los abrimos a la ficción para tenerla así, como realidad, porque ahí está entonces el suceso, la experiencia. Igual que cuando entramos al sueño. El “narrador” de los sueños toma la batuta a placer, libremente, olvidándose de toda “prudencia social”. Las formalidades se rompen y bien pueden “colarse” por ahí esos seres simbólicos que somos. En los sueños hay prominentemente figuraciones, aunque todo parezca acontecer en silencio, figuraciones tan capaces que provocan estados de ánimo muy poderosos. Los símbolos se mueven ahí. Todo ahí dentro se desenvuelve en su propia lógica; nada nos es extraño. Es una realidad aparte, tal como sucede con la literatura. En ambos casos, sin embargo, hay algo que permite que la lógica interna no se deteriore. ¿A qué podría deberse eso? Si lo vemos por el lado de que en ambos casos lo experimentado está produciéndose en el subconsciente, entonces sí hay un parentesco. En “ese otro lado” estamos proyectándonos, es decir “sufriendo” esas experiencias en carne propia. También en el sueño, sin duda, hay señales que son simbólicas, dado que se trata de figuraciones. Nada parece sernos ajeno. Sin represión no hay orden; sin orden no hay civilización, sin embargo, los sueños, la literatura, así como todas las artes, están ahí para la liberación, el desfogue, de ahí su importancia, tanto social como sicológica. Es posible que se presente ahí una rara emoción, lo que produce la empatía con el relato. El arte es transporte simbólico que nos muestra la posibilidad de obtener estados placenteros en la sociedad si tomamos en cuenta que la literatura es un referente para la vida. Nos enseña a hablar, a observar nuestro mundo y, sobre todo, a vivir de otra manera, tal como sucedió con don Quijote, quien hubo de fundar su propia realidad valiéndose de una entrega absoluta a sus lecturas. Ahí sucedió una “fuga”, cuya realidad o verdad pudiera ser la de un sitio o del otro. Para los lectores de esa novela, ese personaje estaba loco, sin embargo, él estaba absolutamente cierto de que se

movía en una realidad, aunque ésta fuera contraria a la de los otros personajes. El “ingenioso hidalgo” estaba tan convencido de la realidad de su plano vital, que el mismo Sancho Panza admitió su ingreso a ese otro mundo quijotesco. No estaría de más pensar que Sancho puede ser una analogía con los lectores, esos que no están en la ficción, pero que terminan estando.

Cuando el texto en cuestión es verosímil, parecido a la realidad, creíble, nada en la lectura resulta extraño a los lectores, debido a que necesariamente, y por la misma verosimilitud, hay una identificación entre ambas partes, que es como si el lector realmente estuviera ahí dentro de la propia ficción, ya se ha trasladado al otro lado, al espacio de los significados, porque al momento de estar leyendo, el lector está tan “metido”, que no intenta siquiera preguntarse en donde se encuentra realmente, de si es tarde o no, de si está en su casa o quién sabe dónde. Leer es abstraerse, pasarse al otro lado del mundo “real”, es estar experimentándose, repito, en el sitio de los significados. Entrando en esa otra manera de soñar. La brecha está abierta cuando el lector está en el “abandono literario”, por esa razón es que mucha gente dice, en los momentos de estar abstraída en la lectura, que “se metió” en el texto. Así es, al leer se está ya en el otro lado, más allá de las palabras, en la sustancia profunda, ahí en donde las palabras han sido rebasadas y que ya son solamente el medio de transporte para desplazarse al lado ficticio, lo que resulta muchas veces más placentero que la propia vida real en el entendido de que la mayoría de las veces existe más placer ahí dentro que en el exterior. Así los sueños. El transporte ha consistido en dar vigencia y objetividad a ese espacio vacío que está entre la página y los ojos lectores. La magia de la lengua cuando funda o rescata la lógica de los significados.

El necesario diálogo autor-lector ya se produce. El texto se apodera del lector para seducirlo de tal modo, que en muchas ocasiones la lectura funciona como medida de escape hacia la

consecución del placer, o incluso de la liberación de los miedos que aquejan en la vida real. De cualquier manera, ya sea desfogando el placer o bien experimentando o liberando los miedos, leer así es un acto placentero debido a que el lector está en plena identificación; está “viviendo el texto”, eso que técnicamente se conoce como *aisthesis*. Los personajes suelen hacer cosas que el lector está impedido a realizar. Eso seduce. En la ficción se trata de fabricar proyecciones sicológicas que ofrecen los personajes y sus mundos a lectores normalmente necesitados de desahogar sus necesidades placenteras, pero así también con la experiencia de la emoción fuerte que suele ser el miedo experimentado en la lectura, pues no olvidemos que el mundo real es con tanta frecuencia hostil, y ahí en la ficción todo o casi todo sea tan similar a la vida cotidiana, con la diferencia de que normalmente los placeres que están en el texto son más posibles de ser realizados por los personajes y por eso es que éstos normalmente sean tan seductores para el lector, y es cuando el proceso de lectura resulta tan placentero, y en este caso de la producción del placer, es frecuente que muchos lectores quisieran ser realmente como los personajes que leen, porque ahí dentro se puede hacer lo que afuera no. Lo de los miedos producidos ahí podría tratarse incluso de una suerte de curación, porque algo es liberado y puede incluso devolver tranquilidad al lector. *Eso ahí* es ante todo una suerte de retrato del mundo en el que el autor, un ser real, propone su idea de lo que es la literatura. Leer literatura es, si lo vemos también así, un acto de reconciliación entre los lectores y el mundo, supuesto que el texto los alecciona para fijarse más en la vida, toda vez que la literatura como las demás artes, es una suerte de invitación a no dejar pasar la vida frente a los receptores sin fijarse en ella. No sería aventurado afirmar que las artes son invitaciones a vivir la vida con una mayor intensidad. El autor tiene siempre e presente el mundo frente a él y su interés es precisamente que lo mismo suceda con el lector

con quien “dialoga”. Reflexionar a este respecto, es también recomendable para constatar la fuerza del texto. Incluso es necesario aquí, tener en cuenta algo que puede resultar irónico, sorprendente: Cuando leemos un relato literario, “vemos” todo lo de sus interiores, pero no nos fijamos en las palabras que conducen a ese mundo. Inclusive, si alguien ve exclusivamente las palabras, no se dará cuenta de lo que lee. La vista se trastoca en la experiencia literaria. La literatura sustrae al lector de su cotidianidad. Es preciso acudir aquí a la reflexión: si literatura viene de *litera*, ¿entonces por qué al leer no vemos las letras, las palabras, si son el “primer” paso para el ingreso?, ¿la primera función para retratar el mundo citándolo con sus respectivas palabras?

Pero ¿qué hace que un texto literario sea verosímil y que sea capaz de pro-mover de tal manera a los lectores, de emocionarlos? Esto parecería significar, probablemente, una parte central de la literatura. Lo es. Si comenzamos a leer, por ejemplo, una novela, ya con toda la voluntad de hacerlo, pero ese texto no es lo suficientemente poderoso como para atraparnos, es decir transportarnos ya a la ficción prácticamente desde la primera página, entonces perderemos el interés y no tendremos más remedio que cerrar el libro y dejarlo “para una mejor ocasión”. El texto ha de ser poderoso desde el mismo principio. Es verdad, Aristóteles tenía razón, la fórmula no ha de ser otra sino convertir lo que no es verdadero en algo que lo parezca, pero que de todos modos sea verdadero en tanto que objeto libro-lengua. Tan simple como eso. ¿Cómo hacerlo? Un buen autor puede hacer buena literatura, y desde luego hay muchos, entonces nos es necesario advertir cuándo y cómo es que nos encontramos ante un texto regido por la verosimilitud. Los buenos autores hacen cosas verosímiles aun partiendo de la inverosimilitud, nos señaló Aristóteles. Como lectores es necesario captar, catar, ya desde la primera página, por decirlo así, que esa lectura, si es lo suficientemente poderosa como

para hacernos llegar a los significados que están actuando en ese otro mundo. Si es así, los lectores no tendrán más opción que alimentar su voluntad de seguir en el interés de la lectura. Con toda seguridad nadie cierra un texto literario cuando desde la primera página aquello le resulta verosímil, creíble, es decir, interesante. Así que la verosimilitud ha de ir desde el mero inicio del texto.

La verosimilitud y sus características

Ahora veamos cuáles pueden ser las características que un texto literario contiene para ser verosímil, aunque lo que narre sea inverosímil. Citemos, por ejemplo, *La Ilíada* o bien *La Odisea* de Homero. Lo que “ahí dentro sucede” desde el mismo principio, es absolutamente inverosímil. ¿Quién puede creer hoy en día, por ejemplo, que Homero haya tenido que acudir a una musa solicitándole ayuda para poder decir bien lo que intenta narrar y cómo hacerlo para que se lo crean? Y no solamente eso, sino todo eso que está narrando en su libro, dioses, mitos, acciones de los personajes que a ningún ser humano le es posible realizar. ¿Quién puede creerse que hay cíclopes o sirenas en esos mundos griegos? ¿Quién puede creer todas esas “mentiras” que ahí se narran? Todos, dado que hay tanta verosimilitud, sobre todo porque estos textos están basados, en su mayor parte en los mitos de la antigüedad griega, y los mitos son verdaderas creencias de los pueblos, y en estos casos el poeta los ha tomado de la tradición oral popular, pero lo narra de tal forma, que en principio nos resultan absolutamente creíbles. Estos libros son sólo algunos de los más claros ejemplos de lo que advirtió Aristóteles para decir de la necesaria credibilidad de la literatura. No podemos olvidar que el mismo Dante Alighieri “tuvo que morir” para ingresar, como personaje de su ficción, en su *Divina Comedia*, y así, “muerto”, pudo desplazarse por la muerte Infierno-Purga-

torio-Cielo, hasta encontrarse con Beatriz, la real, a las puertas del cielo, hasta llegar a la visión de Dios, no sin antes relacionarse con el poeta Virgilio, quien fuera su guía en las dos primeras instancias de la condena en la muerte. Un vivo que “se muere”, vivo que es real, el autor, y que integra en su texto a un muerto real de la antigua Roma, y para más confusión, ahí anda Beatriz, una mujer real, la amada ideal del autor. ¿Por qué hemos creído todo eso? ¿En dónde está lo real? ¿dónde el “afuera” y dónde el “adentro”? Tal vez el lector de *La Divina Comedia*, o el propio Dante, anden perdidos, no en el purgatorio, el infierno o en el cielo, sino en el propio limbo, un sitio que incluso, por decreto papal, ya no existe. ¿Hasta dónde es posible la literatura?

El concurso de los sentidos

La credibilidad

Aunque los lectores hayan permanecido en la superficie del relato, de cualquier modo, insisto, el texto tiene por sí mismo el poder de la seducción. Cuando los lectores reaccionan en su realidad, es decir, cuando han cerrado el libro luego de la lectura o abierto los ojos después del sueño, es entonces que les llega la idea de lo inverosímil que ha sido el sueño o la lectura, y hasta esos momentos reacciona. No hay más remedio que interrogarse si aquella experiencia ha sido agradable o no, pero de que ha sido una experiencia, sí que lo ha sido, no obstante creer en lo imposible de haber acudido a esos estadios.

Los ojos que tenemos no son para ver los sucesos del relato, lo mismo ocurre con nuestros otros sentidos. Al leer, irónicamente no vemos las palabras, porque si fijamos la vista en ellas, como he señalado, entonces no “vemos” los significados a donde ellas nos conducen, y de ahí deriva el concurso de

los otros sentidos, pero el de la vista es el primordial, porque es ella la que nos traslada, mediante las palabras, esas que no vemos, hacia los interiores del relato. Detrás de la “vista” entran en acción los otros sentidos, no puede ser de otra manera. La *litera* (litera) es el pórtico. Un pórtico inverosímil y al mismo tiempo tan verosímil. El autor ha creado su texto básicamente a partir de las imágenes con la finalidad de “ubicarnos” en el entendido de que la vista es un sentido primordial, y aquí las imágenes de la ficción se refieren a objetos, imágenes, las que, obvio, son imaginación, luego entonces la vista del lector también se ha transportado hacia el otro lado, ya no son sus ojos reales, sino que sus “ojos para la ficción”, los ojos para los significados. Si hay imágenes ahí, ya comienza la credibilidad, porque ellas nos ubican; ya estamos viendo esos significados, pero a mayor concurso sensorial que estimule el texto, mayor será su credibilidad. Entre más visiones, sonidos, estímulos táctiles, o gustaciones vayan apareciendo, la credibilidad se estará consolidando. Si el texto es capaz de estimular los sentidos del lector, en esa medida estará más convencido de que lo que lee parece verdad, incluso llegar a creer que es verdad. Para él es verdad. Ya está tan “metido”, que todo lo de ahí es perfectamente aceptado por él. En eso estriba la capacidad creativa del autor, en convencer que lo de ahí puede llegar a ser tan cierto en la medida en que su lógica está correctamente presentada. El manejo de la lengua es vital, ya que en la pericia descriptiva se advierte la belleza de un texto. Todos esos sentidos son fundamentales, pero con el estímulo visual comienza a ofrecernos la credibilidad, y con eso estaremos contando con un buen inicio para captar el texto. “Ver para creer”, reza el dicho popular, pero también oler, escuchar, degustar, palpar. Si nuestros sentidos son para captar el mundo, en la medida en que los echemos a funcionar, en esa misma medida estaremos captando “más mundo”. Es necesaria

rio que el lector reflexione en esto, bien cuando el proceso, o así mismo al final de su experiencia de lectura.

Si aceptamos que las imágenes son con frecuencia las primeras en aparecer en el texto y con ellas el estímulo visual de la lectura, la vista suele ser el primero de los sentidos en aparecer, porque además, en un principio son las que llaman la atención del lector, y son ellas las que están encargándose de dar “forma” a la instalación, al lugar del relato, eso que conocemos como la ambientación, es así que el propio texto se encargará primamente en ponernos enfrente el mundo que tenemos “a la vista”, o sea desde el o los lugares en donde se llevarán a efecto las actividades. “Veamos”, Heriberto Frías, en su novela *Tomochic*, comienza de la siguiente manera su obra:

Sol deslumbrante y abrasador caía a pleno sobre la desiertalada plaza, completamente solitaria y silenciosa, en honda paz de tumba, en un ambiente de horno...Eran las dos de la tarde. En el extremo de una de las calles que desembocan en tan desolado recinto, Miguel Mercado, joven subteniente del Noveno Batallón, vistiendo ligero uniforme de dril, blancos de polvo los zapatos, y flotándole sobre la espalda el paño de sol, contemplaba, perplejo, los portales que se extendían a la izquierda [...].

Es indudable que, en este párrafo, el autor ya nos presentó visualmente el sitio en donde con toda seguridad se llevarán e cabo las acciones. Así será en efecto. El sentido de la vista ya echó a andar la narración, y no hay forma de negar que esa realidad es tan similar a la del lector. Es un comienzo perfectamente verosímil, tan creíble, que se nos “figura” que, en efecto, ya nos encontramos ahí, sin duda. Este primer sentido ya nos ha “metido” en la ficción, en ese mundo creado.

En el inicio del capítulo dos de esta misma novela, Heriberto Frías nos conduce sensorialmente de la siguiente

manera. La vista cobra más sentido toda vez que otros sentidos están entrando en actividad. El estímulo es inobjetable. Así comienza el capítulo segundo:

[...] Detívose Mercado en el umbral de la puerta del fondo al oír una tenaz y confusa algarabía de voces, gritos y carcajadas, mezclados a un agradable estrépito de vajilla removida y de cubiertos chocando en la loza de los platos y el cristal de las copas [...].

Además de la vista, el autor ya está provocando el estímulo de otro sentido, el oído. Estos dos primeros capítulos ya nos han instalado indudablemente en la ficción. A lo largo de la novela, pero sobre todo en el inicio, el autor va removiendo la actividad sensorial con los demás sentidos, incluso, como hemos captado, en el primer párrafo ya nos habla de “un ambiente de horno”, lo que seguramente tiene que ver con el tacto, aunque desde luego a lo largo de la obra los sentidos van reforzando la verosimilitud del relato describiendo la frescura de algún arroyo o bien las frías temperaturas de alguna madrugada; tacto, y conforme avanza la narración, el resto de los sentidos, como el gusto o el olfato irán apareciendo para completar la capacidad receptora de los lectores.

Ahora “escuchemos” a Boris Pilniak, un cuentista ruso de la primera mitad del siglo XX, que en su serie de relatos llamada “Caoba” que en el cuento II hace gritar a su personaje:

[...] ¡Máchenka!...¡Sí...! ¡Ja, ja, ja!... ¡Tráenos un poco de vodka, un poco de vodka, de la del sótano, bien fría, y también algo de comer! ¡Cómo ha crecido nuestro hijo, cómo ha crecido...! Ha vuelto para nuestra desgracia...¡el muy hijo de perra! [...].

Es claro que aquí nuestro sentido del oído es el participante; y se escucha fuerte debido a los signos de admiración, aunque está claro que, cada vez que los personajes hablen en el relato, es que es necesario que el sentido del oído se eche a andar, así también como los ruidos de las tormentas, los balazos, el agua, el lenguaje sonoro de los animales, aunque solamente lo mencione el narrador, como, continúa Pilniak, que en el cuento IV, de la misma serie *Caoba*, y nos relata:

[...] Afuera quedaba la provincia, el otoño, la lluvia. Se oyó tocar el gozne de la puerta; unos zapatos masculinos golpearon el suelo para sacudirse el agua y el lodo; entró en la casa un hombre que miró en torno suyo con esa incertidumbre de los miopes cuando se les empañan los lentes [...].

¿Cuáles sentidos en el lector han sido estimulados con la lectura de este párrafo? En muchas ocasiones claramente pueden captarse los olores, así como también el tacto y el gusto algunas veces más alguno que los otros. Ahora transcribo un par de ejemplos de la novela *Canek*, del autor yucateco Ermilo Abreu Gómez, que en capítulo “La intimidad”, nos refiere:

[...] La tía Charo y el niño Guy comen junto a la campana de la cocina. La cocina está llena de humo claro. Comen despacio y casi no hablan. Las tazas de caldo y de chocolate despiden un acre y dulce olor sazonado: como de clavo y almendras quemadas [...].

Y en el último capítulo, “La guerra”, Abreu Gómez refiere que: “[...] Canek sonrió. La sangre escurría de sus manos como una llama dócil [...]”.

Pilniak y Abreu Gómez, como todos los buenos escritores, no dejan lugar a dudas, la estimulación sensorial que

producen los textos literarios resulta esencial para que los lectores caigan en la cuenta de que aquello parece tan real, que no resta sino creerlo verdaderamente. ¿Acaso en nuestra vida real tenemos la posibilidad de convencer así con nuestras palabras habladas? Esa es la posibilidad, la advertencia de que, la lengua usada así, con tanta precisión, se convierta sin dudas en un ideal, un modelo, para usarla en nuestra cotidaneidad. Si los sentidos son para captar el mundo, qué mejor que usarlos bien para captar así de bien el mundo. En su uso literario, se convierten, ya lo sabemos, en modelos para seguir. Sí que es útil la literatura. Es una profunda reconciliación con el mundo y, sobre todo, con nuestras capacidades para captarnos en él. No se trata de pensar en fines utilitarios o económicos, pero sí de reconocernos en ella como seres humanos “funcionales”. Hay quienes, muchos, que afirman que la literatura, como todas las artes, no sirve para nada, tal vez, pero, personal y socialmente, no podemos prescindir de ella, no en balde las grandes culturas son ricas en este tipo de producción. La literatura parece ser uno de los referentes preferenciales para calificar la grandeza de una cultura.

En la medida, repito, en que nuestros sentidos para la ficción se encuentren estimulados y se echen a andar, en esa medida se contribuye a una mayor verosimilitud del texto, aunque parece que el de la vista resulta ser el primordial, primero porque desde ahí se lee el relato, y además por todo lo que contribuye a la localización de los símbolos, ese lenguaje tan importante en la literatura, porque esto del concurso de los sentidos es el necesario complemento de las acciones de la ficción, y no solamente de lo narrativo, sino que en gran medida en la poesía lírica, de ahí que existan tantas figuras poéticas, tanto del lenguaje como del pensamiento, como las repeticiones, las sinestesias, prosopopeyas, etcétera, y eso tan frecuente como necesario sucedido con las metáforas. A más de la estimulación de los sentidos, la mirada social, histórica, sicológica, simbólica

ca, todo esto a lo que me he referido hasta ahora, todo abona a una mayor capacidad interpretativa. Entre más herramientas utilicemos para acceder al texto, mayor será la posibilidad de comprender, y consecuentemente de saber por qué nos ha gustado o no.

Enseguida echemos un vistazo a un fragmento de poema con el fin de averiguar si el escrito nos resulta verosímil a partir de la observación del concurso de los sentidos:

Romance de la luna, luna

(fragmento, de Federico García Lorca de su libro *Romancero gitano*)

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira mira
el niño la está mirando.
En el aire commovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.
-Huye luna, luna, luna.
Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.
-Niño, déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.
-Huye luna, luna, luna,
que ya siento sus caballos.
-Niño, déjame; no pisés
mi blancor almidonado.

El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño
tiene los ojos cerrados.
Por el olivar venían
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados...

¿Cómo podríamos captar y catar estas líneas de García Lorca acudiendo a lo que hasta ahora he sugerido: retrato, crítica, propuesta ética, emotividad, simbolismo, concurso sensorial? Todo eso desde luego que tiene que ver con la verosimilitud de un texto literario. ¿Cuál es el retrato que realiza el poeta?, ¿en dónde está el asunto? Es la noche y nos encontramos en un terreno airoso. Hay un niño ahí que mira la luna, y ésta mueve sus brazos lúbrica y pura. ¿Qué es eso? El concurso de la luna aquí posiblemente tenga que ver con el simbolismo romántico dado que ese símbolo es propio del romanticismo. Esto se deduce supuesto que es de noche, otro símbolo romántico. ¿Acaso se trata de un poema romántico? Y si podemos verificar de por qué la noche tiene que ver con el romanticismo, seguro nos enteraremos que, por ser contraria al día, que es el tiempo de las normas y el trabajo, sí abona para un tema romántico, además porque la luna ha llegado a la fragua, que es un lugar de trabajo, y trae consigo nardos, es decir flores, elementos que son opuestos significativamente al trabajo. Acaso ese niño la mira desde la fragua, seducido por lo que la luna representa, es decir el cielo, la luz en plena noche, en tanto ella mueve sus brazos en postura de seducción, sin embargo, se trata de un niño, el que sólo puede ser seducido por la pureza que le representa la luna; una seducción a partir de los senos, que pueden representar el amor dada su función vital. Pareciera una madre siendo mirada por su posible

hijo. Ambos son la pureza. ¿Qué hace el niño en una fragua, que es el lugar de trabajo en donde se forjan los metales? Y la luna tiene sus senos de duro estaño, que es un metal dúctil y de color plateado, sin duda que es simbólico este asunto. Eso es la luna. El estaño es claro, duro, pero dúctil. ¿Qué hace la luna mostrando sus senos que son así? Sin duda, así lo estimo, seduce al niño para la pureza y la libertad, así lo llama simbólicamente, además de que el aire está conmovido por eso; y el aire representa sin duda la libertad. Hasta aquí parece claro el asunto, sin embargo, parece que el poeta pide a la luna que huya ¿por qué? porque ahí llegan los gitanos y considera que la aniquilarían al hacer con ella “collares y anillos blancos”, es decir, le estarían arrebatoando su original significado. Es muy posible que los gitanos estén representando aquí la violencia. En seguida la luna habla y dice al niño que la deje bailar, y la luna, o tal vez el poeta, o ambos piden al niño que les permia bailar, que es el gozo de aquel recuadro, y mientras la luna o el mismo poeta solicitan al niño permiso para bailar, que es la alegría, ambos afirman que cuando lleguen los gitanos lo encontrarán con los ojillos cerrados, sobre un yunque, el trabajo de los mayores, sí. Dormido o muerto, de cualquier modo, ese niño estaría ausente y ajeno a esa maravillosa revelación que es el encuentro del amor y la pureza en el sitio que no correspondería simbólicamente a un niño, como lo es una fragua, lugar del trabajo, esfuerzo, sacrificio, que no corresponde a un niño y sí para los mayores, esos que ya no son niños y lo que simboliza no ser niños ya. El niño podría ser encontrado dormido sobre el yunque, dice el texto, alejado de la visión lunar. Entonces, el niño o bien el poeta, es decir el propio García Lorca, pide a la luna que huya y lo que eso simboliza. Entonces la luna, sin duda, solicita no pisen su “blancor almidonado”, por lo que, al no reflejar su luminosidad en el suelo, ha de irse, sobre todo porque solicita no la pisoteen. Ella es plateada, rica, pura, amorosa. Es muy probable que el niño duerma

en la fragua, pues tiene los ojos cerrados, y si duerme, es muy probable que haya estado soñando ¿por qué no? Y ya llegaban con sus metales y adormilados, por el olivar, los gitanos. Ahí no concluye el poema, sin embargo, García Lorca, a la mitad de su texto, ya tiene puestos los elementos necesarios para arrancar con la comprensión. La fragua, el yunque, el niño, la luna, la noche y el viento, los gitanos, estos elementos son perfectamente captables por nuestra visión, es decir, símbolos, aunque así mismo escuchamos voces, si de la luna, el niño y el poeta mismo, y frente a ellos un jinete tocando el tambor del llano; son los golpes de las patas del caballo en la tierra, por sobre el olivar; eso es la violencia irrumpiendo en un mundo así tan puro. Hemos visto y escuchado, pero también hemos ingresado a los símbolos que maneja el poeta, lo que hace que este texto, inverosímil, dado que el retablo no puede pertenecer a la realidad, de cualquier manera, eso sea verosímil en sí mismo. Nada está ahí que deforme su lógica, razón por la cual habríamos de inclinarnos a creer que sí creemos eso que nos ha comunicado el poeta.

Ahora bien, de igual manera podemos preguntarnos del porqué, en un “simple” fragmento, nos hemos tomado tanto tiempo y espacio para conseguir algo de esa significación. La literatura, insisto, es un transporte para acudir a “ese otro lado de la vida” que el poeta ha captado y los lectores no, razón por la que precisamos adentrarnos, lo más que sea posible, en la comprensión. ¿Hemos captado qué hay más allá de las palabras de este texto?

La verosimilitud de un texto depende de la manera en cómo se encuentren colocados todos sus elementos. En el texto de García Lorca que acabamos de revisar, al echar a andar nuestro sentido de la vista, nos hemos dado cuenta de que esas figuras visualizadas son efectivamente símbolos, dado que nos han estado manifestando conceptos. La visión aquí ha resultado con un doble valor: la vista ha sido factor

importante, primero porque hemos visto algo que hemos podido reconocer, la noche, la luna, la fragua, el niño, el yunque, el viento, los jinetes, el olivar, pero a más de eso, esas mismas figuras se han desdoblado, porque están funcionando como símbolos. En ambos sentidos, el poema de García Lorca muestra su poder comunicativo a pesar de que lo “visto” ahí es inverosímil. En efecto, lo referido por García Lorca es absolutamente inverosímil, no es posible, pero lo es en tanto se traslade hasta ese otro lado que es nuestra realidad. Ahí los símbolos mueven los conceptos, por lo que la lectura se ofrece con mucho vigor como resultado de su credibilidad. Es real “ahí dentro”; su simple lectura, seguro, ha movido algo en el interior de quien la lee, pero le añadimos que nuestro sentido se nos echó a andar con apercibirnos del viento, así como de los senos de la luna y tal vez también las pisadas del caballo sobre la tierra; ese retumbar parece cimbrarnos. Un texto así nos facilita definitivamente el trabajo para la interpretación, y solamente es cuestión de ir poco a poco, con toda nuestra voluntad y atención, haciendo el seguimiento que el propio texto nos va obligando a recorrer.

He de mencionar que, desde su contexto, la comprensión de este poema también puede abarcarse desde otra perspectiva. Primeramente hemos de saber que un poema escrito con versos octosílabos (ocho sílabas), por ser de arte menor, ha de estar dirigido a un público no muy asiduo a la lectura, porque la lengua española es proclive, en la escritura de la poesía popular, a manifestarse con versos de ocho sílabas o menos, porque éstos son fáciles, en la lengua española, de digerir, por el oído de la gente poco instruida en la literatura, como bien podemos observarlo, por ejemplo, en los corridos populares, hijos de los romances medievales, dirigidos al pueblo no instruido. Este asunto lo retomaré cuando estemos abordando exclusivamente la interpretación de la poesía lírica. Por esta razón merece ser tomado en cuenta el hecho de que, en este poema

en particular, y en todos los que componen este romancero (poesía “popular”), que se trata de una invitación a otra manera de interpretar. ¿Por qué un poema intencionalmente escrito con versos de arte menor, supuestamente dirigido a gente poco instruida en poesía, García Lorca ha puesto su afán en integrar estos textos plenos de simbología? La respuesta pudiera ser, primero, que este poeta, al decidirse a escribir un romancero, que son formas populares medievales, esté invitando a la gente “común” para que se tome el atrevimiento de acudir a la poesía, y por esa razón lo ha hecho con versos de ocho sílabas a manera de invitación, porque a “primera vista” parece un texto de fácil comprensión. Esto implica, desde luego, que él creía que la poesía, como el arte debería ser para todos. En efecto, García Lorca perteneció a una generación de poetas españoles que pretendían popularizar el arte, y qué mejor manera de hacerlo que con este tipo de formas poéticas y, sin embargo, más allá de la interpretación simbólica y de lo inverosímil que pueda haber ahí dentro del texto, el poema muestra su poder si los lectores ponen su voluntad en la lectura, y muy posiblemente alguna emoción de carácter estético los abordará. Les ha de gustar, aunque no sepan bien el porqué. Viene una pregunta: ¿si el poema va dirigido a gente poco o nada instruida en la literatura, por qué tanta riqueza o posible complejidad en su contenido? Acaso eso “asuste”, ahuyente, a los lectores. Sin embargo, este “romance” que ha de ser popular por mera definición, contiene una riqueza incuestionable, algo de lo que seguramente su autor estaba consciente, y por lo tanto podemos inferir que su intención de popularizar el arte está muy a la vista. Esas figuraciones, desde luego han de gustar a cualquier tipo de lector, aun si no se tiene la voluntad o capacidad de ir más “adentro”. Los sentidos estimulados y los símbolos, además de la musicalidad, el ritmo de la lectura, han seducido, sin duda, aun al más reacio. Recordemos que la lengua es de todos y para todos, y que la escritura es una

suerte de invitación para comunicarnos con mayor propiedad. Este poema nos lo muestra con toda claridad. ¿Acaso García Lorca nos ha mostrado un mundo? ¿Hizo funcionar nuestros sentidos? ¿Esa lengua se encuentra en un estado ideal? ¿Hay una crítica implícita ahí? ¿Nos deja una propuesta ética? ¿Es verosímil eso de ahí? ¿Han funcionado los símbolos?

Acudir inicialmente a la localización de los estímulos sensoriales resulta un buen ejercicio para comenzar a “catar” el texto, sobre todo si, a partir del sentido de la vista, localizamos los símbolos y veremos que la verosimilitud es más amplia. Sin duda que este ejercicio ha de resultar incluso entretenido para ir estimulando el interés por la lectura, y en consecuencia el primero de los placeres de la propia lectura: el concurso de los sentidos cuando el lector ya se encuentra instalado en la ficción y, en consecuencia, ya forma parte de ésta. El diálogo autor-lector ha comenzado. Toda vez que los lectores estén revisando este aspecto del estímulo sensorial, la comprensión ya está echada a andar. Los primeros indicios de la verosimilitud están dando paso al principio del gusto por la lectura. A fuer de ser reiterativo, pregunto e insisto: ¿se está viendo algo, escuchando, tocando, palpando, degustando, oliendo algo?, y a más de eso ¿hemos relacionado nuestra “visión” en la presencia de los símbolos, que son los conceptos profundos que el autor está comunicando? Yo creo que, para interpretar un texto, además de poner toda nuestra voluntad, sólo se trata de hacerlo con atención, sentido común, y sin el prejuicio de que la literatura es solamente para los iniciados. Este texto de García Lorca nos muestra que, sin poseer información previa para la interpretación, su mera lectura contiene algo que seduce. Nada está ahí que sea ajeno a cualquiera, empezando por las palabras. Algo muy posiblemente extraño hace que esa lectura guste, aunque no se sepa exactamente por qué.

Descubrir las estimulaciones sensoriales ha de ser un paso necesario, importante de esta propuesta para el ingreso

al trabajo de interpretación literaria. Algunos autores ponen más énfasis en unos sentidos que en otros, y eso depende de la intención significativa que lleva su texto, inclusive eso tiene que ver con su estilo. Eduardo Mallea, en un cuento llamado “Conversación”, prácticamente no permite que las palabras fluyan libremente. Se trata de un matrimonio cuya conversación se basa en meros monosílabos, frases, breves y sobre todo distantes, faltas de interés. Ahí no hay conversación como las que suponemos, sino que con esa ironía ya nos dice qué clase de matrimonio es ese, que sólo mueve sus labios para unos breves y desatentos monosílabos entre esos dos personajes, que ya nos dicen que es un matrimonio absolutamente descoyuntado. El necesario y frecuente silencio entre ellos es la ironía que nos refiere a un modo de ser de un matrimonio que ha perdido contacto e interés real entre sus miembros. El oído, ahí, es estimulado por un silencio que nos advierte que el tema tiene que ver con la incomunicación, con el desamor en algún matrimonio. Eso por supuesto va con toda la intencionalidad; la conversación, el sonido, deja su paso a la aparición efímera de algunas imágenes eventuales y sin importancia y que tienen que ver con que entre esos dos personajes no existe ningún interés, ni para mirarse directamente a la cara. Algunos personajes pasan frente a ellos eventualmente, y también en medio de un profundo silencio. Además, casi no se ve nada, a más de una tintorería frente al bar con la letra “T” cayéndose, símbolo inequívoco de lo que ahí está sucediendo. En una tintorería se lavan cosas, ropa de la gente. La estimulación auditiva, basada ahí en el silencio, parece advertirnos de lo simbólico que también resulta ser el silencio y las palabras entrecortadas. Es un mundo en donde nada parece importar, nada que tenga que ver con el contacto humano; a esto se agrega un ritmo absolutamente lento en el relato, el llamado “tiempo frenado”. Todo ahí está sujeto a la interpretación de que los amores matrimoniales pueden con-

cluir, desembocar de esa manera, sujetos a la decadencia en la incomunicación. Resulta obvio, que al “final” del cuento de Eduardo Mallea, esa pareja matrimonial no tiene más remedio que refugiarse en un cine, porque sólo la ficción de otros puede de entregarles alguna satisfacción, dado que ellos no tienen estímulos suficientes para vivir sus propias experiencias vitales. Nada mejor que fugarse de la realidad cuando ésta resulta insuficiente para cumplir con las experiencias vitales. Claro que la literatura puede ser una fuga del mundo de la insatisfacción, pero en el caso de este texto de Mallea, lo que leemos es un retrato de la abulia, de la falta de creatividad para vivir, pero, sobre todo, de la perdida que el amor tiene para conseguirse otra posibilidad de subsistencia en dos que supuestamente se amaron en un oscuro pasado.

Enseguida propongo a los lectores realizar un ejercicio sencillo que consiste solamente en observar un breve fragmento, y si tal escritura resulta verosímil y por qué. De ser así vendría una reflexión acerca de qué es lo que lo hace verosímil, teniendo en cuenta la manera de escribir, lo que describe y si los sentidos son estimulados.

Se trata del principio de la novela *Teresa Raquin* del francés Emile Zolá, siglo XIX. He aquí el principio:

“Al final de la calle Guénégaud, cuando se viene de los muelles, se encuentra el pasaje del Puente Nuevo, una especie de corredor estrecho y sombrío que va de la calle Mazarino a la calle Sena. Este pasaje de treinta pasos de largo y dos de ancho, cuanto más, está pavimentado con losas amarillentas, desgastadas, sueltas, sudando siempre una humedad acre; la vidriera que lo cubre, cortada en ángulo recto, está negra de mugre.

“En los hermosos días de verano, cuando un sol pesado quema las calles, una claridad blanquecina cae de los vi-

drios sucios y se arrastra miserablemente por el pasaje; en los desagradables días de invierno, en las mañanas de niebla, aquellos vidrios no arrojan más que oscuridad sobre las losas viscosas, una oscuridad sórdida e innoble.

“A la izquierda, se abren unas tiendas oscuras, bajas, aplastadas, que dejan escapar unas vaharadas frías de cueva. Están allí los libreros de lance, los vendedores de juguetes, los cartoneros, cuyos escaparates grises de polvo duermen vagamente en la sombra; las vitrinas, formadas por pequeños rombos, dan a las mercaderías raros reflejos verdosos; más allá, detrás de las estanterías, las tiendas llenas de tinieblas son otros tantos agujeros lúgubres en los cuales se mueven formas extrañas [...].

Así comienza Zolá su primer capítulo. Ahora bien ¿nos resulta verosímil eso de ahí?, ¿por qué?, ¿qué cosa podría hacer de este texto literatura, tomando en cuenta que estamos ante un retrato del mundo, una obvia crítica y así mismo una obvia propuesta ética para nosotros? La lengua ahí se desenvuelve con propiedad, señalando con precisión ese ambiente, un ambiente tan bien descrito, que cada imagen está trabajando, sin duda, como un símbolo, ya que es ahí el sentido visual lo que en esos “momentos” prevalece. No hay suceso todavía, pero por supuesto que los lectores ya podemos advertir por dónde andará el asunto que Zolá pone a nuestra consideración. No hay personajes todavía, pero parece que el relato ya está aconteciendo. Lo fundamental aquí, es que los símbolos prácticamente exponen, aun antes de la intervención de los personajes y sus situaciones, la intencionalidad de la novela, y así lo van haciendo a todo lo largo; ellos, por ser conceptos, apoyándose en los verbos, que son los que les indican cómo actuar, van conduciendo las actividades profundas del texto, por eso nos explicamos la constante presencia de imágenes a todo lo largo de las narra-

ciones o los poemas. Los símbolos son los encargados de dar fe de que la visualización es necesariamente fundamental. Los ojos ven más allá de las palabras y lo que ven son figuras, símbolos. El estimular el sentido de la vista, por lo tanto, resulta tan importante para ingresar a la literatura. En otras palabras, los símbolos, por ser imágenes, resultan tener prácticamente la categoría de personajes. Es necesario, para concluir estas consideraciones para la interpretación, sugerir al respecto que, al leer un texto, ya sea poema o narración, se ejercite exclusivamente la atención en los sentidos estimulados en el texto, y aunado a eso, apoyando el concurso de la vista, localizar los posibles símbolos en cualquier fragmento, al azar, incluso.

La emotividad. Sus efectos

Sin duda todas las artes son absolutamente capaces de provocar grados de emotividad de sus receptores. Tal parece que las emociones que el arte es capaz de despertar son asunto esencial del arte. En la literatura, además de centrarnos, como ya hemos visto, en los aspectos lingüísticos, históricos, sociológicos, sicológicos, éticos, a partir de sus retablos a propósito del mundo y la vida, y sumando a todo eso el concurso de la simbología, hay algo sumamente importante que no puede pasar desapercibido, me refiero a la emotividad que se produce cuando la literatura está en la plenitud de su actividad relatora. Por los sentidos somos capaces de introducirnos en un texto; vemos, oímos, olemos, degustamos, tocamos, pero además el texto literario nos provee de una oportunidad más para estar definitivamente ahí dentro: la emotividad que despiertan los sucesos de la *litera*. Es muy posible que las emociones, los sentimientos, sean las actividades que nos hagan ser más auténticamente humanos, dado que la emotividad suele acontecer de manera espontánea, una respuesta natural, y por lo tanto una manera de mostrarnos la autenticidad humana, no obstante

que provenga de un cúmulo de conceptos; de cualquier manera, los propios conceptos, producto de reacciones humanas, terminan por producir grados de emotividad, no en balde los románticos se inclinaban a creer que los sentimientos hacen más humanas, auténticas, a las personas: Los sentimientos, al ser respuestas propiamente auténticas de la profundidad de un ser, hacen que una persona sea lo que realmente es cuando se manifiesta espontáneamente. La emotividad que un texto es capaz de producir establece ya, sin duda, la verosimilitud de un texto. De cualquier modo, el término “emotividad”, sabemos que nos conduce a su origen semántico, que quiere decir “mover”, “excitar”, ciertamente producto de una “ex-moción”, algo que dentro de nosotros se mueve y aflora. Eso produce el arte cuando es poderoso, nos con-mueve, aunque en ocasiones no sepamos el porqué; simplemente “algo” nos excita, que puede ser placentero o bien doloroso, pero, de cualquier manera, esa actividad profunda venida de nuestra *psiqué* parece confirmarnos como humanos. Eso sucede ciertamente en la literatura. Algo ahí dentro, ya sea la precisión de las descripciones, la capacidad simbólica, pero sobre todo las actividades de los personajes, hace que nuestras capacidades emotivas entren en curso. Aquí conviene decir que, incluso con los lectores menos “calificados”, la emotividad es tan esencial, que por sí sola bien puede integrar al lector, tanto en la profundidad del relato, como de sí mismo, habida cuenta que se está identificando con el propio suceso. Ni qué decir de la poesía lírica, supuesto que ahí lo esencial resulta ser lo sentimental: por eso agrada tanto a todo tipo de lectores. Un autor que conozca bien las profundidades del ser humano, que así lo es, sabe manejar muy bien los aspectos productores de emotividad en sus relatos o poemas, provocando que sus lectores se encuentren constantemente en verdaderas encrucijadas sentimentales, por ejemplo, en si tal o cual personaje se encuentra actuando “bien” o no, según los derroteros del

relato. La empatía o bien la antipatía entran en juego para presentar un texto literario verosímil.

Este aspecto de la emotividad en la literatura es esencial, sobre todo si ya hemos realizado las anteriores características o “condiciones” que pongo a discusión en mi propuesta para la interpretación. Al final, igual que al principio, un buen texto es capaz de con-mover, con lo cual ya ha cumplido con su función, toda vez que ha despertado la humanidad de alguien. Enseguida acudo a un ejemplo al respecto del poder que puede tener la emotividad como resultado de una lectura, y de qué modo eso bien que abona para la comprensión del relato, pero sobre todo para entender de una vez por todas acerca de la importancia de la literatura en la cultura. Me refiero a la novela *Santa*, del mexicano Federico Gamboa. Acudo a una brevíssima sinopsis:

Al inicio de la novela, nos encontramos en el campo mexicano típico de finales del siglo XIX y principios del XX, es decir un lugar fresco, puro, prácticamente paradisíaco, lo que ya nos avisa de cómo son los personajes que ahí habitan: una joven muy hermosa, que conoceremos como Santa (su nombre nos dice algo simbólicamente?). En dicho ambiente campirano, es natural que nuestras emociones produzcan agrado en quien lee. Un sitio así, fresco, colorido, limpio, seguro nos produce una satisfacción confortablemente de mucho agrado, y también nos anuncia algo del contenido de la novela, y ahí entran ya en función los anteriores aspectos: los sentidos. En el caso de *Santa*, sobre todo, la pureza. En ese pequeño poblado vive una muchacha llamada que conoceremos como Santa, y por supuesto que su nombre dice de sus características sicológicas, a más de tratarse de una muchacha muy hermosa, sí, pero ingenua, probablemente porque así consideraba Federico Gamboa que era la gente del campo, pura, aunque rayando en la torpeza, dos cualidades que con frecuencia se confunden. Desde el punto de vista de la emotividad que produce esta

novela en sus lectores, no sobra afirmar que ese personaje resulta empático a los lectores, sobre todo cuando un oficial del ejército, joven, apuesto, la enamora y ella cae en la tentación sexual. Ella es seducida. El enfrentamiento de estos dos personajes opuestos induce a los lectores a inclinarse, por supuesto, por la muchacha pura que ha sido engañada. Es un asunto ético poniendo a prueba al lector. El oficial se va de ahí para nunca regresar. Ahora bien, esta conducta ha de producir en quien lee, tomar partido, si ajustarse a la conducta del muchacho que deja burlada a Santa, o bien al contrario, si se despierta en la lectura un sentimiento, ya sea de comprensión por la “falta” cometida por Santa, si ingenua, tonta, o enamorada de verdad. Tal vez una especie de antipatía, leve o profunda, hacia la conducta del tipo que la ha abandonado a su suerte, como lo han hecho también sus familiares. Esto sucede prácticamente en el principio de la novela, así es que bien lo podemos considerar como la ambientación o como también se dice, la introducción, o presentación. El “caldo de cultivo” está preparado; la familia de la muchacha decide que Santa nada tiene qué hacer ahí, en tanto ha roto las reglas del honor familiar, así es que la actividad novelística da comienzo. Santa abandona su “pueblo puro” y llega a la capital; frente a ella, la simbología indicando una escuela, un jardín, y...un prostíbulo. Ella no sabe hacer nada, así es que la suerte está echada. Como es muy hermosa, el éxito laboral como prostituta, llega rápido.

Santa es una hermosa y solicitada prostituta, sólo que el paso del tiempo cobra el precio: Santa comienza su decadencia, incluso parece que la vida le ha ofrecido otra oportunidad en el amor. Aparece ante ella un matador de toros, un torero, lo que no simboliza precisamente el amor. Es obvio que no resulta; ella no deja de ser una muchacha ingenua. El amor no se queda con ella. Los lectores, de seguro, a esas alturas del relato, ya tienen bien definido lo concerniente a su emotividad. Federico Gamboa no sólo está poniendo a prueba a

su personaje, sino a la propia emotividad de los lectores, sobre todo porque en esta novela se hace mucho hincapié en las descripciones sentimentales, y por lo tanto los grados de emotividad van encargándose de manipular los estados anímicos de los personajes, al tiempo que igualmente sucede otro tanto con los lectores, quienes cada vez más están ya enganchados con su commiseración hacia la decadencia de la muchacha víctima de la moral. Parece imposible que el poder narrador de Gamboa no haya atrapado, más pronto que luego, la empatía de los lectores por Santa, así como el malestar por encontrarse observando una sociedad decadente, absurda, hipócrita, pero sobre todo tan parecida a la real, en cuyas garras ha sucumbido una muchacha cada vez menos hermosa y con los principios del cáncer. Santa es sin duda la encarnación de los seres humanos en un mundo hostil, ajeno a los valores de solidaridad, hermandad, pero sobre todo del amor. Todo eso pudo haber tenido en su familia, en aquel “campo puro”, pero los prejuicios son más poderosos que cualquier sentimiento positivo. La lectura va de tal modo, que ningún lector, así lo estimo, creería una solución agradable para la muchacha que ha sido víctima de un mundo hórrido. Tal vez un músico ciego, un símbolo así, en el último burdel de Santa, pudiera salvar la situación, sin embargo, sabemos que los textos literarios están regidos por sus normas lógicas, tan parecidas a las de la realidad. Es posible que, al llegar al final de la novela, más de algún lector se encuentre tan conmovido, que la emotividad provocada por esa lectura, le haga echar fuera una suerte de impotencia, dado que lo que ha leído es tan verosímil. Así es el mundo, nos dice Federico Gamboa. Y así ha de ser la literatura. Además del estímulo a los sentidos que el texto ha provocado, aquí la emotividad ha jugado un papel fundamental.

Es necesario aclarar que muchos autores se mueven con mucha potencia en este terreno de la emotividad; en sus descripciones parece descansar, más que en los otros elementos

de la interpretación que ya he mencionado, la descripción de la emotividad, motivo esencial de su mensaje, tales son los casos, por ejemplo, de obras como *La dama de las camelias*, de Alejandro Dumas, hijo, o *Las cuitas del joven Werther*, de Goeethe, y ni qué decir de *Hambre*, de Knut Hamsun, textos en los que el asunto de la emotividad juega un papel decisivo. Hay muchos lectores que se quedan prendados de un texto, básicamente a partir de lo que la emotividad les ha provocado. Hay lectores para todo. En este sentido, no está demás apuntar que, en la sugerencia para la interpretación, el lector se ponga a reflexionar acerca de las emociones que el texto le ha provocado, pero sobre todo que se pregunte el porqué. Ya nos encontramos muy dentro de la intencionalidad de la lectura.

Cuando hemos recorrido los diversos caminos para acceder a la comprensión de un texto literario, con toda seguridad el gusto por la lectura ya es nuestro. Lo recuerdo ahora: nadie puede amar lo que no conoce; nadie puede gustar mucho de una lectura si no se ha acercado a las diversas posibilidades que ésta le provee. Finalmente podemos entender que, a quien no lee un libro no le sucede nada, pero eso es lo terrible del asunto, que no le suceda nada, habida cuenta que el libro es un referente para la vida, desde las meras letras hasta los más complejos símbolos. Estos libros nos enseñan a hablar, pensar, sentir y, sobre todo, a poder captar que la vida vive frente y en nosotros. Al final, todas las estimulaciones de un texto literario nos muestran que el mundo, como el arte, bien puede contar con otro registro, comenzando por el de la lengua, y concluyendo con la captación de las ideas, y de manera muy importante, haciendo re-mover las fibras de los sentimientos. Hay bastantes maneras de captar un texto literario.

Ahora bien, aquí hago hincapié en algo que me parece muy importante: el hecho de que existan distintas maneras de abordar la comprensión de un texto literario, no significa que éste tenga muchos significados.

No se trata de documentos polisémicos, que signifiquen varias cosas, sino que hay distintas maneras de efectuar el abordaje porque, en rigor, entiendo que ahí tenemos una idea sólida de un solo mensaje. No olvidemos que estamos hablando de comunicación, y no podemos “disparar” la decodificación del comunicado hacia distintos lados. Debemos tener en consideración que se trata de un modo de lenguaje, es decir esencialmente de una unidad de comunicación. Es obvio que un texto no quiere decir muchas cosas, solamente una o esencialmente una, aunque parezca que hay muchos comunicados, y que puede ser comprendida desde distintos enfoques, ya sea sociales, históricos, filosóficos, psicológicos, etcétera. Entre más enfoques se utilicen, mayor será la comprensión, aunque también es necesario admitir que mucho tiene que ver del tipo de lector, ya que éste lleva toda una carga de información previa, preparación, gustos, etcétera, y eso influye en mucho de qué manera esté captando “su” lectura. Incluso se puede afirmar que mucho tiene que ver también la manera de ser del lector, de si es susceptible de negar o admitir alguna proyección con algunos personajes o situaciones, que le gusten o disgusten, dependiendo de su experiencia en la realidad.

Con toda certeza se puede afirmar que la emotividad, producto de una lectura, siempre hará un texto verosímil, sumado a lo que han aportado los sentidos con su estimulación. Por supuesto que todo cuenta. Creo que, finalmente, tanto los conceptos aportados por los símbolos, como las estimulaciones a la emotividad, hacen que leer literatura sea una experiencia vital, por el hecho de que estas dos facultades nos hacen seres más completos, sin temor a equivocarme. ¿Quién pudiera negar que, movidas todas estas cuerdas, no seamos un poco mejores?

Los personajes, por lo general, suelen ser proyecciones de sus lectores, porque ellos hacen o dejan de hacer lo que los lectores no son capaces en su vida real. No solamente enseñan a hablar bien a los lectores, sino que les muestran referentes

para la manera de actuar en la vida, por ejemplo, ¿quién, en su juventud, o inclusive en su madurez, no anheló ser Robin Hood o Ana Karenina o bien Romeo o Julieta? Una obra literaria suele ser un modelo para la vida, un referente ejemplar, que puede referirse al bien sobre el mal, al amor sobre el odio o el desamor, a la alegría por sobre la soledad, etcétera. Ya hemos observado, como también esos textos, en su manejo de la lengua, influyen en la manera emotiva de ser en los propios lectores. En efecto, el arte es siempre modelo para la vida, referente, desde la lengua hasta el desarrollo de las capacidades intelectivas. Seguimos con el aspecto de la emotividad.

En la obra citada, *Tomochic*, encontramos lo siguiente:

[...]Un sargento segundo, llorando de rabia, loco de furor, con el fusil tomado por ambas manos por el cañón, gritaba, sin que nadie le atendiera, temblando su *piocha* india de escasos pelos plateados...” (y más adelante): “...y una racha de lágrimas iba a ascender a sus ojos enardecidos y secos cuando de súbito la imagen de Julia sonrió tristemente en su desolación meditativa [...].

En efecto, el grado de emotividad que muestran los personajes ha de ser transmitido al lector de manera tan prudente como lo requiera ese momento, si tomamos en cuenta que, manifestadas así las emociones por los personajes, del mismo modo llegarán a quien supuestamente se encuentra experimentando en la lectura esa actividad. En ocasiones, incluso, podemos encontrarnos con lectores tan presos de las emociones, están tan conmovidos como los propios personajes. Si los lectores experimentan eso, es de suponer que por ese mismo procedimiento lo han estado experimentando los autores en los momentos de la escritura. Hay una anécdota acerca del escritor francés Honorato de Balzac, refiriendo que ese escritor acostumbraba asistir cotidianamente a la tertulia

con sus amigos, y sucedió que un día no llegaba a la dicha reunión, así que uno de sus contertulios fue a la casa de Balzac para saber el porqué de su inasistencia. Ahí lo encontró “hecho un mar de lágrimas”, Balzac argumentó que no había asistido porque “X” persona acababa de morir, entonces el amigo le preguntó que de quién se trataba y Balzac le contestó que se trataba de uno de los personajes de la novela que estaba escribiendo, a lo que el amigo le sugirió que sería mejor que ese personaje no muriera, y así se podría acabar la tristeza de Balzac, quien le respondió que no podía ser posible que ese personaje no muriera, dado que así tenían que estar pasando las cosas en el relato, de otra forma éste perdería su lógica. Balzac estaba realmente “en” su texto, se encontraba en la lógica de esa experiencia, él mismo presa de la emoción, por ese motivo podríamos pensar que la credibilidad de un texto se produce por el propio poder con el que el autor está acomodando las cosas, no solamente mediante el uso de los sentidos, sino, como en este caso, con las emociones. Si alguien que escribe cree realmente en lo que escribe, con seguridad quien lee aquello está en diálogo con el autor. Así lo hemos manifestado líneas arriba. La credibilidad es el “espíritu” básico del texto, el poder. La estimulación de la emotividad es parte fundamental de la credibilidad. Sentir produce empatía, y eso es estar ya en lo creíble de la lectura.

Hay infinidad de textos que no se abstraen de dicho fenómeno, incluso aquellos de los que pudiéramos pensar que las estimulaciones no fueran necesariamente poderosas, como por ejemplo aquellos dirigidos a los niños, y que por lo mismo pudiéramos pensar que no son muy exigentes en cuanto a su poder de convencimiento, como sería por ejemplo el caso del cuento “Blanca Nieves”. Ahí nos encontramos con un alto grado de credibilidad porque los estímulos sensoriales están muy bien relacionados con los emotivos. La madrastra de Blanca Nieves “vive” en ambientes tan oscuros como sus sentimientos. El

castillo oscuro y sus alimañas se refieren sin duda a la psicología de ese personaje, en cambio Blanca Nieves se encuentra perfectamente adecuada, en lo visual y lo emotivo, al bosquecillo luminoso en donde los bellos y delicados animalillos, los enanos y posteriormente el príncipe y su castillo luminoso. Por eso los niños que experimentan ese cuento aceptan perfectamente esas inverosimilitudes. Han captado con sus sentidos esas ambientaciones, así como las emociones que ahí dentro están en juego. Los niños son difíciles de engañar, sobre todo porque están preparados para la credibilidad de las fantasías. Así las cosas, podemos suponer que los lectores atentos, esos que se han entregado con toda su voluntad a la lectura, pudieran muy bien ser considerados como “niños”, por decirlo de alguna manera. De cualquier modo, todos los humanos somos aptos para la fantasía, sobre todo cuando tenemos enfrente un texto poderoso. Pensemos, por ejemplo, en *La Divina comedia*, de Dante Alighieri, o en *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez o bien en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, textos en los que el poder de las descripciones, tanto de las que van hacia los sentidos del lector, como al grado de emotividades que despiertan en él, en definitiva, acercan al lector, mediante la emotividad, a la experiencia profunda. El texto de Dante, por ejemplo, nos narra de cómo son los lugares de la muerte desde el punto de vista de las creencias del cristianismo, el infierno, el purgatorio y el cielo. Él nunca había estado “ahí”, y sin embargo lo describe tan puntualmente que no queda más remedio que creerle debido a la capacidad y precisión con que describe todo aquello. Ahí vemos “ánimas” en pena, incluso con sus nombres propios de la vida “real”; escuchamos sus gritos y consentimos en que los dolores son terribles en la condenación, o bien la manera en cómo pueden aliviarse esas “ánimas” de sus pecados en el mismísimo purgatorio, no se diga en el infierno, pero también logramos sentir los dolores, o incluso la satisfacción, el placer de Dante de ir en pos de

Beatriz hasta el cielo de Dios, y llegar. Otro tanto sucede con los mundos tan inverosímiles de García Márquez y Rulfo. ¿Acaso esos mundos pueden ser? Sí, dada la manera en como estos autores nos los presentan. Evidentemente no son así las cosas reales, pero pueden serlo, y de hecho lo son, ahí dentro de su propia lógica. Las emociones descritas, en ocasiones algo extrañas al lector, terminan por convencerlo de que los relatos o los poemas le han atrapado. Algo así pudiera suceder con la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, que ya he citado. Ahí parece extraña la manera de actuar de algunos personajes, desde el propio Pedro Páramo, hasta Susana San Juan, y creo que todos los demás. ¿Por qué actúan así? El medio, llamado “Comala”, el pueblo, es definitorio en el comportamiento de todos los personajes. En este específico caso, sería necesario encontrar el motivo, simbólico, creo, de por qué el pueblo de Comala es así. ¿Acaso la palabra “Comala” nos puede sugerir un comal, algo absolutamente caliente? No podemos olvidar que el medio influye en la vida de todos los seres vivos. El propio Karl Marx ya había afirmado que: “No se piensa igual en una cabaña que en un castillo”, y en consecuencia no se actúa igual.

Hasta ahora bien podemos sugerir que un inicio “prudente” para comenzar a degustar un texto de literatura, sería trabajar en la localización de estas dos propuestas, en primer lugar, identificar cuáles son los elementos que han puesto a trabajar nuestros sentidos, y así mismo la intensidad emotiva que provoca la lectura. Recordemos que, a mayor estimulación sensorial, mejor aceptaremos que eso es creíble, y si a continuación buscamos y encontramos esas actividades de los personajes que han sido capaces de seducirnos desde el punto de vista emocional, ya estaremos aceptando que hemos ingresado a la ficción. Nunca resulta ocioso repetir tanto eso de la emotividad que produce el arte. Estamos experimentando algo placentero. Estos dos pasos son esenciales para conse-

uir aquellos que propuso Aristóteles, de que en la literatura es imprescindible que haya textos inverosímiles, aunque sólo lo parezcan, dado que no son la vida real, presentados de tal manera, que sean verosímiles, es decir, creíbles, porque los hay, como ya hemos citado el ejemplo de los textos de Homero y otros, absolutamente inverosímiles, pero al estar leyéndolos, nuestros sentidos estimulados abonarán su credibilidad, agregando, por supuesto, el concurso de los estímulos emotivos que se llevan a cabo dentro de los textos, o sea por lo que se refiere a las actividades de los personajes; que nos producen gusto o no. Ahí dentro la emotividad es un asunto fundamental, dado que esos mismos personajes conllevan similitudes con las emotividades humanas. Aunque Homero no es el único, es tan sólo, como lo hemos aceptado, el esencial para arrancar con una idea precisa de lo que significa la literatura para nuestra cultura. Ese poeta griego sentó bases muy importantes para la literatura.

Aquí es necesario apuntar que lo que se ha referido acerca del necesario concurso de los sentidos y la emotividad, se puede aplicar, obviamente, a la Poesía Épica, la Epopeya griega y romana, así como a los libros de caballerías medievales o Cantares de gesta, ya que ahí estamos hablando de sucesos, de relatos, de acciones ficticias, de mundos creados por los autores o en ocasiones haciendo referencias a alguna realidad, como en algunos casos de textos medievales. Sin embargo, estas referencias son sin duda los antecedentes de la narrativa, novela y cuento, ya que éstos se manejan a partir, exceptuando por el estilo lingüístico, que en la Épica va en verso, y en la Narrativa en lo que conocemos como prosa, que es el modo más similar a la lengua que usan los hablantes. En la Épica y en la Narrativa se desarrollan sucesos, por eso son tan similares. Este asunto lo tomaremos más adelante, cuando nos estemos refiriendo al análisis literario dependiendo de su género. Lo anotamos aquí, habida cuenta de que son los mitos antiguos

los antecedentes de la literatura por el hecho de que narran sucesos absolutamente inverosímiles, pero absolutamente verosímiles, porque están incluyendo varias competencias, las sensoriales, las simbólicas, las emotivas. Nos parece que todos nos creemos lo que nos narran Homero y Virgilio, inclusive autores anónimos más antiguos, como los egipcios o los mesopotámicos, y tantos otros, pero hacemos aquí hincapié en la epopeya griega y romana. Homero y Virgilio, los grandes recopiladores y creadores de mitos, supuesto que culturalmente son los más cercanos culturalmente a nosotros. Asimismo, anotamos aquí que, en los otros géneros literarios, como lo son el Dramático y la Poesía Lírica, también opera el asunto sensorial y emotivo, sólo que de manera muy propia, dadas sus funciones sociales específicas.

En toda clase de literatura funciona la idea aristotélica, que incluso nos sirve para “catar” cuánto poder posee el texto en referencia. Creemos que sí es posible saber cuándo un texto es poderoso y cuándo no lo es. Así es que eso de la “credibilidad” parece ser lo que más pone en evidencia el asunto de la verosimilitud, un concepto que consideramos absolutamente básico para operar en cualquiera de las manifestaciones artísticas, dado que todas son lenguaje, es decir, comunicación. Pero también tenemos con que hay más asuntos dentro de un texto. Ahí dentro bulle el imperio de los sentidos y las emociones, eso que tanto necesitamos los seres humanos para sabernos realmente vivos; por eso la literatura es un referente para la vida, un acto de reconciliación con nuestro mundo. Cuando un texto es capaz de promover todas las características hasta ahora comentadas, y añadimos que todo puede culminar en haber “movido” las fibras profundas de los lectores, es entonces que ya nos damos cuenta de que somos, en un grado muy importante, seres emotivos, es decir, capaces de aceptar que la espontaneidad sentimental, proveniente o no de la razón, nos conduce hasta los misterios de

nuestro ser, en nosotros mismos y en el mundo. No podemos olvidar que la capacidad de asombro es algo necesariamente humano. Cuando alguien la pierde, ha perdido, sin duda, una buena porción de su “espíritu”, o como quiera llamársele a eso que nos mueve en la vida.

CAPÍTULO V

Analizar con un plan concreto

*C*omo ya he enumerado las características que necesariamente componen un texto literario, ahora paso a proponer un plan complementario y concreto, que consiste, primariamente, a ubicar el abordaje de cada uno de los géneros, ya que éstos tienen sus propias particularidades, por lo que se necesita tener un conocimiento previo de la lectura que se va a realizar, ya que lo primero que advertimos al comenzar una lectura es precisamente saber qué tipo de obra estamos por comenzar; si es poesía, drama, narrativa. Tomar un libro de literatura ya nos previene, más o menos, de por dónde puede ir el asunto. Cada uno de estos tipos de literatura, además de todo lo antes considerado, guarda sus muy particulares funciones y por consiguiente sus formas, o sea, sus estructuras, algo que resulta básico para la posterior comprensión de la lectura. Así es que, a partir de su propia forma, como género, un texto literario ya nos presenta una interpretación previa, es decir, nos pone en antecedentes, nos ofrece ya una noticia acerca del tipo de contenido temático, lo que no quiere decir, desde luego, que con eso es suficiente; es necesario ingresar a

ese cuerpo. Los géneros literarios elementales son: La Poesía Épica y su complemento, la Lírica; la literatura Dramática, es decir, el teatro escrito, un texto exclusivo para la representación escénica, pero que también puede leerse; y el género Narrativo, con sus variantes: Cuento y Novela.

Frente a las letras

No obstante, antes de tener en cuenta las consideraciones anteriores, el primer paso para la interpretación es algo sumamente simple: tomar un libro, darnos cuenta que es literatura. Ya tenemos la primera información, tenemos literatura ante nuestra vista: nos estamos encaminando hacia otros registros vitales, ahí, hacia donde nos conducirá una lengua muy especial, la literaria, y todo lo que de ella hemos considerado. Si estamos ante un texto literario, es de esperar que estamos por entrar en asuntos de la ficción, es decir, que “eso de ahí” no es la realidad, pero eventualmente tendrá un parecido con ésta, o bien un modelo para la vida. Vamos a entrar en el estadio de la inverosimilitud, y hemos de juzgar si lo que nos espera es algo que puede o no gustarnos, dependiendo de la voluntad para la entrega a la lectura. Así es que tener un libro de literatura en las manos resulta ser la primera instancia para la interpretación. El libro que el lector tiene ya en sus manos no es un texto científico, ni notas periodísticas, o de historia; él sabe de antemano que se trata de literatura, y por lo tanto sabe o intuye, está preparado para la ficción, el arte, lo que ya le señala esa preparación. Al abordar la lectura existe ya una suerte de inicio para interpretar, un pre-juicio, digámoslo así. Ese libro, como mero objeto, es una puerta que se abre para el encuentro con la belleza y los modelos de vida humana.

Ahora bien, en esta primera parte de la interpretación es necesario tener la noticia de si se trata de poesía, novela,

cuentos o drama, por lo tanto, resulta necesario tener una mínima información acerca de la función social que cada uno de los géneros tiene, porque no todos son para lo mismo pues, así como cada cual tiene sus peculiaridades en su forma, estructura, así tienen correspondencia sus tipos de mensaje. Al principio de este trabajo he mencionado que la primera función de la literatura desde la perspectiva social, es mostrar un mundo, y cada género tiene su propia manera de hacerlo. Aquí lo menciono con toda brevedad: La poesía Épica, el mundo de los mitos, los héroes y el *modus vivendi* de los dioses, así como la grandiosidad, tanto en el mundo clásico como en el medieval. La lírica, los profundos sentimientos humanos. La dramaturgia, la moral. La narrativa, novela y cuento, la cercanía del texto con la vida de sus lectores, y aunque el texto sea ficción, de cualquier manera existe entre las dos partes una cercanía de identificación. No obstante las características particulares de cada género, todos los géneros literarios son eminentemente retratos y modelos de la vida humana.

Los géneros y cómo abordarlos

La poesía Épica

1.- Tenemos noticia de que, al menos históricamente, el primer género en aparecer de manera formal y con todas las características que conocemos por el hecho de contenerlas, es la poesía Épica, eso que nos habla de las grandes hazañas y sus héroes, los valores de ellos, la mitología, es decir los sucesos más allá del alcance humano, textos absolutamente inverosímiles, lo que conocemos como las Epopeyas, y sus consecuentes, como los Cantares de gesta, que son los llamados Libros de Caballería medievales. No obstante que mucho antes de la aparición de

este tipo de literatura apareciera en Grecia, tenemos noticias de que ya en Egipto, India, Mesopotamia, Israel, etcétera, la literatura propiamente dicha, ya había comenzado. En el mundo occidental, que es de donde parte nuestra cultura, Homero es el iniciador con *La Ilíada* y *La Odisea*. Luego vendría, por ejemplo, Ovidio, con *La Eneida*, y este tipo de textos vendrían a ser los inspiradores de la Épica medieval, como los *Cantares de gesta* o *Libros de caballería*, los que a su vez inspiraron las *Crónicas de conquista* que, a propósito del descubrimiento de América, escribieron los conquistadores, básicamente los españoles, cuyo mayor exponente, así me lo parece, ha sido Alonso de Ercilla, quien escribió, en verso, como “debe de ser”, Poesía Épica, *La Araucana*, en donde relata la conquista española en el Perú y Chile. Este tipo de poesía, la Épica, a pesar de ser *poesía*, es decir, que está escrito en verso, ahí se narran historias, relatos, así que no sería difícil considerarlo “padre” de la literatura, al menos en lo que se refiere a la narrativa. Le llamamos Poesía, porque la palabra quiere decir “creación”. Es poesía, aunque nos parezca novela; y a este género, la Épica, debemos en gran medida la idea que de la literatura se tiene en occidente, sin olvidar que aparece de manera formal en Grecia, cuna de las culturas occidentales. Puede parecer novela, porque relata, pero tiene sus propias peculiaridades: está escrita en verso, lo que implica una intención de musicalidad en su lectura y, en consecuencia, canto, que es una manera sublime de la lengua. Sólo escuchar eso, implica ya un grado de emotividad, de gusto.

Cuando ya sabemos que vamos a leer poesía Épica, empezamos buscando la previa interpretación, que la tiene, al menos desde el punto de vista del género al que pertenece, y ya nos preparamos partiendo de los principios:

a.- Está originalmente escrito en verso, y eso ya nos indica que esos escritos tienen la intención de ser cantados, y ¿qué puede significar esa intención? ¿qué es cantar? Hablar

sublime, mostrar un modelo para el habla, y sobre todo a los asuntos a los que se está refiriendo. Esta poesía intenta, y lo logra, hacer del mundo, de la vida humana, una sublimación, un modelo. No es posible en la realidad, pero en la poesía, sí, por eso aquí permanece tan sólo como un modelo, un referente para la vida real. Eso es creación, fabricar algo que no existía. Claro que no es lo mismo decir algo tal como lo hablamos, que hacerlo cantando, y eso parece hacer esta poesía, porque al intentar la sublimación de algo, es preciso, en consecuencia, hacerlo de manera sublime. La música, el canto, son eso, altas sublimaciones de la lengua para decir de algo así de sublime. Por esta primera razón es que debemos encontrar el motivo del porqué están escritos para ser cantados. ¿Qué intenta sublimar este tipo de poesía? En primer lugar, es necesario tener en cuenta que la Épica nos habla, en principio, de los mitos, que son el fundamento para toda la literatura, dado que explican asuntos que para los hombres son inexplicables, razón por la que ahí nos vamos a encontrar con los dioses, cuya competencia estriba en ofrecer una explicación a toda la realidad del mundo. Los hombres parten de ese conocimiento para explicarse lo que por sí mismos no han podido, por ejemplo, los movimientos de la naturaleza, como pudieran ser la creación del mundo, de las divinidades, de los propios hombres y, en fin, toda la actividad frente a los hombres que antes de eso no podían captar de qué se trataba el asunto del mundo y la vida. Así es que, cuando tenemos un libro para leer y tenemos la advertencia de que se trata de poesía Épica, ya estamos preparados para una lectura de los mitos, es decir, de cómo es que los antiguos se entendían en el mundo. Nadie ha de extrañarse ante tanta grandiosidad.

Cuando leemos *La Odisea*, por ejemplo, lo hacemos de una traducción, y sin embargo los traductores lo han hecho con la intención de la poesía, que con palabras es música, de ahí que en ocasiones esas lecturas pudieran parecernos in-

cluso “empalagosas”, recargadas, habida cuenta de que los traductores han tenido la intención de aplicar una lengua bella, agradable, que suene tal si se tratara de música, es decir, de poesía, porque ésta es música con palabras. Aquí es necesario aclarar que la mayoría de las traducciones ya están escritas en prosa, tal vez por la dificultad que implica entrar en la poética de aquellas lenguas, pero hay buenas traducciones en prosa. Tener en las manos un texto de la Épica, eso ya nos dice que estaremos leyendo algo digno de ser sublimado ¿qué? en primer lugar los mitos, que son eso, sublimación de una posible verdad, supuesto que ese asunto resultaba absolutamente sagrado para los antiguos, dado que estaban explicando el mundo. Esta poesía es, entonces, una suerte de explicación, de exponer asuntos como si se tratara de asuntos prácticamente religiosos, pero más que religiosos, documentos que muestran una cultura, es decir, esas costumbres aludidas. Eso sería lo primero que tendríamos que entender cuando estamos dispuestos a leer poesía Épica, aunque también que, en esos asuntos, además de la presencia y actividad de los dioses, que son parte de los mitos, en la vida de los humanos, también aquello nos narra que existen los semidioses, algo tan fundamental para entender que los propios dioses guardaban un concurso inevitable en la vida humana. Así es que esa presencia divina mediante la actividad de los semidioses, nos explica que los antiguos creían firmemente que existía una relación muy estrecha entre los hombres y las divinidades, sobre todo al darnos cuenta de que dichas divinidades tenían formas y conductas muy humanas, y que los semidioses, como Aquiles, héroe en la guerra de Troya, por ejemplo, estaban dando fe de ese tipo de creencias, motivo por el cual, tanto la presencia de los dioses como de los semidioses, nos asegura que eran muy importantes esas creencias de cercanía de éstos con los griegos, los romanos, porque guardaban una relación estrecha en la vida cotidiana. Las correspondencias eran, no

sólo en lo físico de los cuerpos, sino, más que nada en las conductas. Los dioses no estaban lejos de los humanos, ni eran seres invisibles; convivían necesariamente en la cotidianidad humana, tanto, que de esa relación aparecieron los semidioses, retrato perfecto de esa convivencia. Este asunto es muy propicio para la deliberación. ¿Qué implica que los dioses tengan figuras humanas?, o bien ¿qué puede significar que los dioses sean modelos para la conducta humana? Además, a toda conducta humana, incluso a toda actividad humana, corresponde una deidad. ¿Por qué? Las conductas humanas solían, suelen, ser inexplicables, y los dioses y los poetas las describen y explican.

En la Épica medieval, acudimos prácticamente a los mismos principios, pero con la diferencia que las divinidades ya no andan en el monte Olimpo, sino que ahora ya no hay divinidades, sino una sola Divinidad: el dios cristiano el que, además, es invisible, así es que, si la divinidad es el dios cristiano, los “nuevos” héroes son los paladines de esa nueva religión, tal si se tratara de una suerte de evangelización. Ahora los héroes más parecieran santos. También en esos textos medievales suelen aparecer asuntos plenamente inverosímiles, como por ejemplo la capa que hacía invisible al héroe Sigfrido en *El Cantar de los Nibelungos*, o bien el propio arcángel Gabriel ayudando a los cristianos del *Cantar de Roldán*, incluso el hecho de que, el Cid Campeador, aun muerto, y montando en su corcel “Babieca”, encabeza una gran victoria sobre los herejes. Esa es una característica típicamente de la Épica.

La presencia de los mitos en la Épica es asunto fundamental para que entendamos que vamos a leer algo perfectamente inverosímil, al menos para nosotros, así que enseguida la pre-interpretación nos llama a recordar nuevamente, el principio aquel de Aristóteles, de que esto se trata de mostrar hechos inverosímiles de tal manera que parezcan creíbles. Lo son, en la medida de que guardan su propia lógica interna.

Esos mitos y sus deidades, la naturaleza, los héroes y los humanos, han sido escritos de manera tan precisa, que no será posible deshacernos de ellos tan fácilmente, incluso desde el mero principio de la lectura, en donde Homero, el Aeda, escribe, para dar inicio a *La Ilíada*:

Canta, joh, diosa!, la cólera del Pélida Aquiles; cólera furiosa que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Hades muchas almas valerosas de héroes, a quienes hizo presa de perros y pasto de aves –cumplíase la voluntad de Zeus– desde que se separaron disputando el Atrida, rey de hombres, y el divino Aquiles [...].

He aquí la cercanía de los humanos con sus deidades y los mitos respectivos en la antigua Grecia. Eso gusta, claro. Ya sabemos, desde ahí, que es una Musa la que habla-canta en voz de Homero lo que habrá de suceder. En la primera página ya estamos advertidos: Las deidades cohabitan con los humanos y se manifiestan, y se valen de los humanos, los poetas, para que sus voces sean escuchadas. Tal vez por esa razón es que mucha gente, aun hoy en día, puede creer que los poetas tienen algo de dioses, ya que son creadores de mundos. Esta característica nos prepara para que estar atentos de todo parte de un mito: Todo llega desde el Olimpo. Las Musas, esas deidades encargadas de explicar, mediante los poetas, los asuntos del mundo. Así, en el Canto (*Rapsodia*) XII, la Musa comunica en voz de Homero:

[...]Mas los teucros y el esclarecido Héctor no habían roto aún las puertas de la muralla y el gran cerrojo, si el próvido Zeus no hubiese incitado a su hijo Sarpedón contra los argivos, como a un león contra bueyes de retorcidos cuernos [...].

El mito de las Musas y los dioses, aquí el “personaje” Zeus, así como Héctor, nos aclaran, una vez más, que el concurso divino es fundamental en la vida de los griegos.

A más de la presencia de mitos, la Épica va a mostrarnos modelos de ser para los humanos, las sociedades, toda vez que los mitos, “encarnados” en los dioses y los semidioses han de ser ejemplo a seguir, para que en esos mundos antiguos se considere que los valores que son representados por estos “seres”, son la guía de las conductas humanas. Los más grandes héroes son precisamente los semidioses, algo así como la representación divina en el mundo. Esos viejos griegos estaban plenamente identificados con sus deidades. Cohabitar con los dioses ¿pudiera ser un tema para la discusión?

Al enterarnos que vamos a leer poesía Épica, ya nos preparamos para creer lo inverosímil, si es que está “bien contado”. Lo está, y prácticamente a todos nos gustan esas historias, dado que ahí sucede algo que, ni lejanamente, sucede en nuestras vidas. ¿Por qué habrían de gustarnos esos asuntos? porque nos otorgan primeramente la capacidad de asombro, algo que casi hemos perdido. Esos héroes habrán de convertirse, todavía hoy, en nuestros modelos de vida, porque son ejemplo de valores. Así es que los valores, mostrados por los héroes, es eso en lo que, fundamentalmente, ha de servirnos en el aspecto ético de nuestras conclusiones. Al tener ante nuestra vista un libro de Épica, ya hemos de estar preparados para ingresar a un mundo de maravillas, ya sean los mundos de la epopeya greco-latina, o bien los que se leen en los libros de caballerías medievales. El propio Don Quijote leía muchos libros de caballería.

La poesía Épica, es decir, la Epopeya, probablemente como ningún otro género, muestra esa primera característica funcional para acudir a la comprensión. Ahí está un retrato contundente de esas sociedades, incluso a partir de esas lecturas nos damos cuenta de asuntos históricos, sociológicos,

incluso sicológicos de aquellos pueblos y sus habitantes. Gracias a ese tipo de textos sabemos que los griegos guardaban una creencia esencial para sus vidas: entender que el Destino, el Hado, es el primer elemento del que se alimenta la vida de los hombres. Al leer estos textos hemos de encontrarnos con que existía una obediencia incontestable hacia la voluntad del Destino, que es eso que rige toda actividad vital, incluidos los dioses. Eso que dictamina el Destino ha de ser obedecido, y todos deben saberlo. En este punto, bien valdría la pena que el lector se cuestione por qué para aquellos pueblos era fundamental el concurso del destino en sus vidas. ¿Acaso eso servía para mantener un orden social? Acercarse a eso, ya es una importante manera de comprender un poema épico.

Ahora bien, para ingresar a este paso de la interpretación, estimo muy necesario que se revisen estos datos, en primer lugar, llevar a cabo un razonamiento acerca del modo de vida de los griegos, ya se trate de los textos de Homero, o bien de Virgilio (*La Ilíada*, *La Odisea*, *La Eneida*, respectivamente). Esa revisión nos mostrará qué tipo de sociedades eran aquellas; insisto, qué papel desempeñaba el Destino, los dioses, los semidioses, los héroes, el porqué de la guerra, y algo muy importante, qué tipo de valores los guiaban en sus vidas, por ejemplo, la obediencia y aceptación de las leyes del Destino, la solidaridad, la amistad, el amor, la belleza, la grandiosidad, dado que todo lo ahí descrito es grandioso, el porqué todo signo de vida, natural o humano, tiene una característica muy propia, ya que el agregar epítetos (adjetivos) a dioses, cosas y humanos, nos señala que prácticamente todo era muy especial. “Zeus, el que amontona las nubes”, Aquiles “el de los pies ligeros”, Athenea “la de los ojos de lechuza”, Odiseo “el Laertiada”, la Aurora “de los dedos rosados”. Desde esta perspectiva también tenemos la posibilidad de comprender aquellos mundos. ¿Por qué todo ahí tiene una calificación, es decir, una cualidad? Y como parte fundamental, ya que sus

roles son fundamentales en estas historias, es necesario intentar la comprensión de por qué Zeus, Poseidón y Hades, eran los dioses principales en aquellas culturas (el poder del jefe, es decir, la obediencia, Zeus); el concurso de Poseidón (el mar y sus características), y Hades, (la muerte). La presencia de estos tres “personajes” nos dice con toda claridad qué era lo que para aquellos hombres resultaba fundamental: además del Destino, la creencia en la autoridad con Zeus, la importancia del mar en sus vidas y por ese motivo el dios Poseidón les resultaba tan esencial; y desde luego la muerte, es decir, Hades, nombre del dios y así mismo del lugar de los muertos, en donde había espacios destinados para las personas las que, según su conducta en la vida, eran situadas en sus respectivos lugares en el Hades: los Campos Elíseos o el Tártaro. Tampoco podemos olvidar el porqué, por ejemplo, de la presencia de las diosas fundamentales en Grecia y Roma. Ellas, además de los dioses “masculinos”, juegan roles importantísimos en sus respectivas culturas. Ellas son Palas Atenea en Grecia, en Roma, Minerva; Afrodita en Grecia, en Roma Venus. La guerra, la sabiduría y la belleza son, sin duda, de las representaciones primeras en estas culturas. Eso ha de explicarnos algo, mucho de esas culturas. Eso gobernaba, en gran medida, la vida de los antiguos.

En el caso de los textos de la Épica medieval, es preciso, por supuesto, alcanzar la comprensión del papel que juega el dios cristiano en la vida de “sus” héroes. Una revisión de estos asuntos ayuda mucho para la comprensión. En el caso de los textos cristianos del medioevo, no es muy difícil entender, que dichos documentos eran, por así decirlo, una propaganda poderosa para la religión que se asentaba en la vida europea: el cristianismo con todos sus valores.

Los tres poemas épicos esenciales en la cultura de occidente: *La Ilíada*, *La Odisea*, *La Eneida*, así como los *Libros de caballerías*, ya marcan de manera contundente la primera ca-

racterística social de la literatura: el retrato del mundo al que pertenece el autor, además de algún sentido crítico, implícito o no, en esos relatos, habida cuenta de que en la epopeya griega difícilmente encontraremos personajes cobardes; todos son bravos, héroes con sus característicos valores, en cambio, es frecuente que, en el medioevo, haya antihéroes muy precisos, como serían, sin duda, los herejes, usualmente los musulmanes por obvias razones. Aunque, si leemos un poco más a fondo, esos herejes son admirables en algún sentido. No olvidemos que fueron los propios musulmanes quienes nombraron “Cid” (Señor) a Rodrigo Díaz de Vivar. Eso dice mucho de esos “herejes”. Es necesario buscar, desde esta perspectiva, si es que se encuentra algún cobarde en esos poemas; y si lo hay, tal vez sean son los “Pretendientes” de Penélope, en *La Odisea*, a quienes tal vez así se les juzgue, pero resulta que es necesario que sean así porque, hemos de recordar que, sin esos personajes, Odiseo no hubiera podido demostrar y culminar su tarea, ni los héroes cristianos la suya al enfrentar a los necesarios herejes. Recordemos que los héroes siempre están a prueba. A mayor poder de los opuestos, la prueba exigirá más a los héroes. No podemos menospreciar a los antagonistas.

Resumiendo: En la lectura e interpretación de la poesía Épica, lo primero es avocarse a pensar una opinión acerca de cuál es la manera en que la lengua se encuentra describiendo aquello, enseguida “echar un vistazo” a las características sociológicas de los pueblos descritos: qué hacen, qué creen, cómo quisieran ser; y si ese retrato pudo haber sido verdadero; cómo es ese mundo físicamente, o bien cuál es el ideal que el autor ha plasmado en su obra. Olvidemos que los mundos de la literatura son ideales, reflejo mismo de la lengua que los describe. Y finalmente, como lectores atentos, indagar en nuestro interior si aquello, a más de conmovernos estéticamente, nos ha dejado una lección ética, habida cuenta de que

el texto nos haya producido emotividades, estimulaciones sensoriales, y en qué medida lo ha hecho.

Aunque obviamente inverosímil ¿ha sido creíble lo narrado? Tal vez algo de ahí pudiera ser vigente o necesario en nuestro mundo actual. No podemos olvidar, tampoco, que la presencia de los símbolos es fundamental, aunque tal vez las interpretaciones simbólicas no se ajusten tanto a las del lector, sin embargo, al haber “figuraciones”, necesariamente hay símbolos, aunque lo que se interprete sea resultado de una versión actual de aquellos tiempos.

Con la llegada del judeocristianismo a Europa, desde luego que muchos de los valores de la antigüedad grecolatina, por necesarias razones, o bien desaparecieron, o bien se modificaron. El mundo occidental dio un giro importante, pero una de las cosas que no desapareció, entre otras, fue el concepto básico del arte griego y la idea de la belleza contenida ahí, entre ellas, la poesía, la épica precisamente. De la poesía lírica hablaré después de esto. La poesía Épica en la Edad Media, es conocida como *Cantares de Gesta*, o bien como *Libros de caballería*. Estos poemas, herederos de la epopeya, muestran también un mundo y sus maneras de ser, solamente que ahora es el cristianismo la ideología que prevalece. Para leer y buscar su interpretación, los lectores habremos de hacer otro tanto: ¿La lengua en funciones es apropiada para ser poesía? De ser así ¿está sublimando algo?, ¿qué? Y si estamos apercibidos de antemano de que el libro a leer es un texto medieval, es evidente que nuestro pensamiento intente ubicarse, mediante la lectura, en aquellos tiempos, pero sobre todo a partir de la idea cristiana, la que, más temprano que tarde, encontraremos en la mayoría de esas lecturas, ya que esa ideología pasó a sustituir la politeísta de los clásicos, pero de lo que debemos estar ciertos es de que ahí habrá héroes y sus necesarios valores, lo que iremos descubriendo poco a poco. ¿Por qué son llamados *Libros de caballería*? Ahí, el mero nombre nos adelanta

que habrá “caballeros” medievales, obvio, con sus valores medievales. ¿Cuáles valores juzaría el lector que nutren a estos héroes? Aunque no todos los textos de ese tiempo están regidos por la misma fórmula, hay algo que los unifica temáticamente: el héroe que busca un problema para solucionarlo, porque esa es su tarea. Una “gesta” es una “búsqueda”, por lo tanto, eso ha de buscar el lector y aclararse cuál es la búsqueda y de qué manera lo hace el héroe. Por referirse a la Épica, lo propio es que ahí, si aparecen héroes, estarán luchando por algo importante, toda vez que para eso son en las sociedades.

Muchos de estos textos necesariamente parten del pensamiento cristiano que, por esas épocas, entre los siglos IX y XV, se ha apoderado casi por completo de las creencias europeas, es decir, que a casi todos esos textos los une algo: la institución cristiana. Y, tal como sucede con la epopeya grecolatina, estas “gestas” retratan el mundo que presencian sus autores los que, dicho sea de paso, son prácticamente todos anónimos ¿por qué? Es necesario indagarlo o bien inferirlo, y probablemente el lector se encuentre con algo interesante. ¿Por qué razón a quien ha escrito un libro no le ha inscrito su nombre de autoría? Tal vez se trate de un tema del “dominio público”, a saber, pero hay que pensarla. ¿Es que ahí existe alguna crítica social? Una o varias sociedades están retratadas ahí, y si se trata del mundo cristiano, es obvio inferir que del lado opuesto estarían los herejes ¿cómo son? ¿Nuestros sentidos lectores han sido estimulados? ¿Con cuáles sentidos hemos percibido con mayor énfasis esos mundos? ¿Eso de ahí es creíble? ¿Hay símbolos y qué pudieran simbolizar, si los hay? Al final, y luego de examinar las posibles emociones que el texto ha producido ¿ha dejado una comprensión de carácter ético? Tal vez un texto de esa naturaleza pudiera ser vigente en nuestros días. ¿Por qué? Por tratarse de poesía Épica, es necesario, así lo estimo, tratar de encontrar alguna semejanza con los grecolatinos y considerar hasta qué punto

esos valores están presentes en el medioevo. Eso es ya entrar en una mayor comprensión; es interpretar el mundo a través de los libros, que ya es mucho. De cualquier manera, leer, por ejemplo, *El cantar del mío Cid*, llevará al lector a visualizar esa época, y con todas sus características. Ahí encontrará un retrato muy cercano a la realidad de lo que acontecía en esos tiempos. ¿Por qué es un héroe Rodrigo Díaz de Vivar, o Sigfrido o Roldán? ¿Cuál es su relación con el cristianismo y con el rey, con su dios y con su dama? Los llamados textos “artúricos”, esos que parten del origen del rey Arturo, en su reino de Camelot, y que luego produjo una serie muy variada de textos derivados de esa figura, como fueron “Gawain”, “El caballero verde”, y muchos más, influyeron de manera definitiva en lo que luego sería conocido como el concepto del “amor cortés”. En el caso de estos libros se necesita encontrar el código que norma a estos héroes, el llamado “Código caballeresco”: Reconocer primeramente que es el dios cristiano por lo que luchan la mayoría de esos héroes, enseguida el código ordena una obediencia absoluta al rey y, finalmente, una lealtad a su dama. Bien pueden ser santos. Al acudir a la indagación de este código y de qué manera se desarrolla, el lector descubrirá los motivos que alguien ha tenido para escribir libros así, aunque también, por ser herederos directos de las epopeyas de los clásicos, se pueden encontrar con aspectos extraordinarios, como por ejemplo los actos milagrosos, propios de las creencias religiosas de esos tiempos, como lo serían, por ejemplo, las actividades de los ángeles en las batallas para ayudar a los héroes cristianos a vencer a los herejes. En el caso del *Cantar de los Nibelungos* ¿de qué manera es que el personaje Sigfrido es un héroe? ¿Cuáles son sus causas?

También, tal como sucediera con los textos de las epopeyas grecolatinas, es necesario entender que, en gran medida, estas historias parten de las tradiciones orales de los pueblos, es decir, de la misma manera de como se hace con las epopeyas,

básicamente a partir del “retrato social” que está descrito ahí, haya sido real o no, lo importante es que ahí está una sociedad. Se trata de textos muy sociológicos, dado que las descripciones costumbristas son, por lo general, lo más evidente. No resultaría ocioso que los lectores se preguntan en qué medida los héroes modernos, esos de la cinematografía, por ejemplo, Superman, el Llanero Solitario y tantos otros por el estilo, son herederos de aquellos héroes antiguos. ¿Suplen estos personajes a los héroes de las viejas “gestas”?

Ahora va un ejemplo más acerca de la Épica del medioevo, y es con el fin de observar que prácticamente todos estos textos guardan una relación en cuanto a la similitud de sus propuestas. Los griegos no paraban de hacer influencia. Se trata de un *cantar de gesta* que corresponde a la tradición danesa, aunque también, en su segunda parte, ya tiene implicaciones cristianas, las que son propias de Inglaterra. Se trata de un libro, de un documento, por supuesto escrito en verso, basado en una leyenda danesa que se refiere al siglo V, pero que, con el paso del tiempo, de las generaciones, y debido a la estrecha relación tenida entre los pueblos sajones y los británicos, termina por ser un documento de los anglosajones, el que fuera definitivamente escrito en el siglo X. Para entonces ya los ingleses se han adherido al cristianismo, razón por la que las alusiones al cristianismo van en conjunto con las tradiciones danesas. Esta obra se llama *Beowulf*, obviamente escrita en verso y por autor anónimo, como lo son los libros de caballeros medievales. Aquí se trata de notar de qué manera esos pueblos se refieren siempre con exaltación hacia sus héroes y sus respectivas culturas. He aquí un fragmento de *Beowulf*, y notemos las maneras tan similares que guarda con los otros textos de la Épica. Por supuesto que la traducción que conocemos en nuestra lengua va escrita en prosa:

BEOWULF

Así da inicio.

¡Oíd! Bien sabemos nosotros de la gloria que en el pasado alcanzaron los reyes daneses y de cómo esos príncipes realizaron hazañas heróicas.

Scyld [fundador de la dinastía danesa] subyugó a las tribus enemigas infundiendo el terror entre sus líderes; bien pudo resarcirse el que fue abandonado al poco de nacer [este personaje llegó a la tierra de los daneses, dice la tradición, en una embarcación en la que los suyos lo habían depositado poco después de nacer], ya que creció bajo los cielos, engrandeciendo su poder, hasta que todos los que moraban a orillas del mar tuvieron que obedecerle y rendirle vasallaje ¡Fue un gran rey!

Su hijo vino a sucederle, un joven al que Dios envió como consuelo del pueblo; Él había percibido su hondo sufrimiento al haber estado sin señor durante largo tiempo; el Príncipe de la Vida, el Regidor de la Gloria, le concedió el honor terreno. Beowulf, el hijo de Scyld, fue renombrado y su fama se extendió por las tierras del norte. Así debería comportarse un joven mientras se encuentre bajo la tutela de su padre, ofreciendo espléndidos presentes a sus compañeros para que, en el futuro, permanezcan a su lado y le ayuden cuando llegue la guerra. ¡Por medio de nobles acciones se hará valer un señor en cualquier pueblo! [...].

Ya en el Apartado XXIII, este texto relata lo siguiente, en donde refiere la lucha del héroe con el monstruo:

[...]Pudo ver entonces (Beowulf) una gigantesca y vieja espada, un arma victoriosa de temibles filos, la más esco-

gida, la gloria de los guerreros. Siendo obra de gigantes, espléndida y magnífica, era mayor que cualquier otra que un hombre pudiera llevar al campo de batalla. El noble campeón cogió la fiera e implacable espada por la adornada empuñadura y la blandió haciendo destellar sus adornados filos; con todas sus fuerzas, descargó un golpe mortal sobre el cuello de su enemiga (la bestia) e hizo que sus huesos se quebrasen. La hoja penetró por completo en el cuerpo de la malhadada bestia haciéndole desplomarse. La espada quedó cubierta de sangre, el hombre se regocijó en su obra. Una luz brilló, iluminando el recinto, como si la llama del firmamento lo estuviese alumbrado desde el cielo [...].

Como se ha podido constatar, el concurso de la divinidad, aquí el dios cristiano, está relacionado con la actividad humana, como en Grecia, Roma, y la Europa del medioevo. Las grandes hazañas, las grandes y necesarias pruebas de los héroes dan constancia de las aspiraciones de aquellas culturas. Este texto, *Beowulf*, como sus antecesores, ha sido recogido por la escritura, de las tradiciones orales. Unos comentarios al respecto no vendrían nada mal para aclarar, si es que todavía los lectores guardan alguna duda. Los propios textos aclaran las posibles dudas que se tengan a propósito de su comprensión. El asunto es volver a los textos siempre que las dudas aparezcan. Releer es también un asunto agradable y aclarador. No olvidemos que los verdaderos maestros de la literatura son los autores y sus textos.

La poesía lírica

Comienzo este apartado con un fragmento del texto *Discurso de Florencia*, escrito y leído por su autor Saint John Perse, en

dicha ciudad, el día 20 de abril de 1965, en ocasión del Congreso Internacional, celebrado en la propia ciudad de Florencia, con motivo del 7º. centenario de Dante Alighieri:

Discurso de Florencia (fragmento)

Saint John Perse

[...] Escucharán, pueblos futuros, lo que la voz de un poeta puede salvaguardar de mayorazgo latino en la reyerta de las aguas nuevas (...) Oh Maya, oh Dione, divinidades antiguas honradas por el poeta hasta en su cielo cristiano, vos atestiguáis ya la eternidad del verbo. Y nosotros aquí ¿qué hacemos reunidos sino conmemorar en el hombre la sobrevivencia del poeta?... Poesía, hora de grandes, ruta de exilio y de alianza, levadura de pueblos fuertes y levantamiento de astros entre los humildes: poesía, grandeza verdadera, potencia secreta entre los hombres, y, de todos los poderes, el único tal vez que no corrompe el corazón del hombre ante los hombres... En honor de Dante, poeta, potencia del alma y espíritu en la historia de un gran pueblo y en la historia humana, ¡que todos se pronuncien con nosotros! [...].

Así concluye Saint John Perse su *Discurso de Florencia*. Me ha parecido prudente iniciar este apartado haciendo alusión al que todos hemos convenido en llamar “El Poeta”, Dante Alighieri. Saint John Perse, uno de los grandes en el siglo XX, desde su discurso, dice con harta claridad qué significa la poesía en la vida de los hombres. Creo que no hay manera de rebatir eso.

La necesaria música

¿Por qué se le llama así, “Lírica”? En un principio, quienes recitaban los versos, lo hacían acompañados por una lira, en la creencia de que la música motiva para acceder a los sentimientos. Es verdad, la música remueve la capacidad sentimental. Sabemos que, al recitar ese tipo de textos, también usaban flautas para acompañar musicalmente la lectura. Después fue necesario prescindir del instrumento musical, dejando que las puras palabras sonaran musicalmente, así es que, en esa intención, la poesía es música de palabras, o bien palabras musicales. En efecto, por tal razón la poesía suena a lo que dice, tal como sucede con la música, su hermana.

Acercarse a los sentimientos, penetrar en el ser, removélos, es precisamente la función de la *poesía lírica* y, por esa razón, lo primero que ha de acudir a la mente del lector, es precisamente captar si esa lectura está abordando los profundos sentimientos humanos, y así mismo, si el texto poético está escrito en la lengua del autor, buscar la musicalidad en las meras palabras, de lo contrario, si se trata de una traducción, tal vez el propio traductor hizo el esfuerzo de encontrarle musicalidad. Por eso es importante que la poesía, para comenzar, sea leída en la propia lengua con la que ha sido escrita, dado que el efecto musical hará que el lector sea conducido hasta su profundidad sentimental. La música produce efectos de profundidad sentimental, y eso hace precisamente la poesía con sus palabras, un efecto que busca conseguir quien la traduce de otra lengua, aunque existen muchos traductores que lo hacen literalmente, razón por la que en ocasiones esos textos parecen distorsionados, raros, de ahí que haya aparecido el dicho ese de *tradutore, traditore*, traductor, traidor. Así que cuando la traducción traicione la musicalidad original de las palabras de la lírica, será necesario acudir a otra posibilidad de lectura, por ejemplo, basarse en la intencionalidad de las figu-

ras poéticas, por ejemplo, como las metáforas, prosopopeyas, etcétera. De cualquier manera, un buen texto lírico siempre termina seduciendo a su lector, traducido o no. Leer poesía puede incluso permanecer sólo en eso, leerla; y el texto, si bueno, se encargará de conducir hacia las profundidades de los sentimientos.

Ahora bien, no toda la poesía va en el sentido de la sentimentalidad, hay poetas que abordan otros asuntos, incluso filosóficos, o prácticamente conceptuales en sus textos, pero la generalidad de la lírica alude directamente a los sentimientos, aunque existan poemas que señalen en ambos sentidos, tanto en lo sentimental como en lo conceptual, pero consecuentemente eso que escriben tiene mucho que ver con el mundo en el que viven, del que son producto, tal como sucede con los otros tipos de escritores. Los sentimientos expresados están directamente involucrados con lo que el poeta ha captado de sus congéneres desde la perspectiva sentimental. Aquí cabe mencionar que los poetas tienen “ese otro ojo” que sus congéneres no tienen, y con “ese ojo” captan lo que los demás no, y como resultado, han de decirlo como los demás no podrían, ya que los poetas le dan otro giro a la lengua, la subliman por el simple hecho de que están diciendo de asuntos sublimes, y lo han de manifestar del mismo modo: sublime. Si han tenido “ese otro ojo” que capta la revelación, han tenido “esa otra voz” para decirla. Por esa razón es que la lengua utilizada en la poesía parece diferir mucho de la que se utiliza para hablar, incluso puede pensarse que la lengua en la poesía es otra lengua; parece otra, pero es la misma. La poesía nos muestra, con toda seguridad, los más altos alcances de la lengua. Nada hay en algún otro tipo de lenguaje que pueda ser más preciso que el de la poesía. El poeta, en ese sentido, parece negar la lengua, dado que la “remueve” para decir lo que tiene que decir, y sobre todo cómo decirlo. Parece tan lejana, tan inalcanzable ahí la lengua, que tal vez por esa misma razón es que muchos

lectores puedan o quieran rehusarse a ese tipo de lectura, sin embargo, aun “removida” la lengua en la poesía, es tan precisa en lo que quiere decir, que muchas veces la simple lectura, a partir de la “simple” musicalidad, transporta a quien lee. Ya he mencionado que la poesía suena, porque es música trastocada en palabras, o viceversa, razón por la que es bastante recomendable leer la poesía lírica en voz alta, o bien si se hace en silencio, “escuchar” ese silencioso sonido que rebulle en nuestros interiores cuando leemos “en silencio”. En nosotros siempre hay una voz ahí, que murmura cuando leemos. No es la que pudiéramos reconocer como nuestra voz, pero también es nuestra otra voz, que son la misma. Como en la poesía. Un maestro nos ordenaba: “¡Cuándo lean poesía, pónganse de pie y háganlo en voz alta!”.

Estimo aquí conveniente aludir a lo que se conoce como la *aletheia*, que significa “revelación”, es decir “eso” que el poeta ha captado y tiene la necesidad de manifestar, y sabemos que lo hace de tal manera, que esa lengua no parezca, al menos a primera vista, la real, la conocida por todos. Es una lengua trastocada, digo. El lector, entonces, debería preguntarse cuál ha sido esa *aletheia*, lo que ya acerca mucho a éste con el autor, y la comprensión estaría cercana toda vez que se integre a ese tipo de lengua, aunque se trata, irónicamente, de la misma lengua; las palabras utilizadas por el poeta pertenecen al mismo léxico que es “propiedad” de la sociedad, de todos los hablantes, aunque a muchos lectores les parezca que se trata de otra lengua. Es la misma, pero sublimada, por esa razón es que nos explicamos el porqué de la presencia y función de las metáforas y tantas otras figuras poéticas. La lengua vive ahí con mucha intensidad debido a que dice con precisión lo que tiene qué decir, y no de otra manera. Ese lenguaje está manifestando una revelación, algo que el poeta ha captado, y casi siempre esa revelación suele ser desconocida, hasta entonces, por los lectores. Muchas personas opinan, por eso

mismo, que la poesía no requiere de “sistemas” rígidos para su comprensión, que por sí misma está diciendo exactamente eso que tiene que decir, y no otra cosa. En rigor, no hay reglas bastante precisas para una interpretación que vaya más allá de la mismísima lectura. Si le preguntamos a un poeta qué es lo que quiso decir con su poema, él contestará que lo que quiso decir es exactamente lo que está escrito ahí, no más, y en consecuencia es eso mismo lo que ha de leer el lector.

Es verdad, sin embargo, por tratarse de un lenguaje, se necesita saber qué es lo que ha movido al poeta para escribir sus poemas, es decir, hacer un intento para encontrar lo que subyace o sostiene ese tipo de lenguaje; por esa razón es que podemos considerar que la poesía requiere una manera específica para ingresar en ella y nos conduzca con sus propias normas, con sus propias palabras, que ya es harto decir. Si el texto es poderoso, mostrará su propio poder para llevarnos hasta su comprensión, haciéndolo por sí mismo. Si nos atenemos a la propia musicalidad de las palabras en el poema, verdaderamente estamos en el proceso de la comprensión. Aquí va un ejemplo que se refiere a cómo el propio texto muestra, con sus propios sonidos, su intención. Se trata de un fragmento del poema *Sensemayá*, “canto para matar una culebra”, del poeta cubano Nicolás Guillén, y dice:

[...] ¡Mayombe-bombe-mayombé! ¡Mayombe-bombe-mayombé! ¡Mayombe-bombe-mayombé! [...] Tú le das con el hacha, y se muere: dale ya! ¡No le des con el pie, que te muerde, no le des con el pie, que se va! [...] ¡Mayombe-bombe-mayombé! “*Sensemayá, se murió!* [...]”

Acaso el poema nos conduzca por el habla de los negros cubanos que trabajan en la zafra. ¿Gusta eso? Aquí escuchamos música afrocubana con palabras. Escuchemos ahora a Pablo Neruda, para verificar si hay sonidos ahí que tengan

que ver con el tema del texto. Escuchemos ahora un fragmento del “Poema número XV” de su libro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

Me gusta cuando callas porque estás como ausente, y me oyes desde lejos y mi voz no te toca. Parece que los ojos se te hubieran volado y parece que un beso te cerrara la boca. Como todas las cosas están llenas de mi alma emerges de las cosas, llena del alma mía. Mariposa de sueño, te pareces a mi alma, y te pareces a la palabra melancolía [...].

A lo que alude este texto es al silencio, y bien podemos “escucharlo” si prestamos el oído al sonido constante que es el fonema (sonido) “S”, que nos parece que invita a guardar el mismo silencio a que alude el texto. Un poema “silencioso” este de Neruda. Sí, la poesía suena a lo que dice, debido a que tiene la intencionalidad sonora. Con su hermana la música, sucede de igual modo: aunque no sepamos de música, una sinfonía poderosa nos conduce irremediablemente hacia “ese otro estadio”, que es también, necesariamente sentimental. A partir de ahí accedemos necesariamente a otro estadio vital, del estímulo sentimental a las imágenes, y muy probablemente, por lo mismo, a la simbología. Por eso es que sí es posible arriesgar también una interpretación de la música a través de los símbolos. Un poco complicado, pero sí es posible, siempre y cuando nos abandonemos a la armonía de sus sonidos y, hacia donde nos conduzca, que resulta normalmente ser un sitio o alguna persona, ya tenemos una imagen ahí, y por ende un símbolo.

Ensayemos con este verso del ecuatoriano José Joaquín Olmedo de su texto *La victoria de Junín (canto a Bolívar)*. “Escuchemos”:

“...El trueno horrendo que en fragor revienta...”

Tal vez los sonidos tengan que ver con lo que dicen. El lector tiene la palabra. Rrrrrrrr.

Solamente para corroborar lo que mencionado acerca de que la poesía suena a lo que dice, expongo a continuación el primer fragmento del himno nacional mexicano, con el fin de que “prestemos oído” a lo que ahí se nos dice, y si los sonidos, al menos los constantes, que escribo con letras “negritas”, guardan relación con el contenido del mensaje, va: “Mexicanos, al grito de guerra, el acero **aprestad** y el bridón, y retiemble en su centro la **tierra** al sonoro **rugir** del **cañón...**” He escrito en “negritas” los sonidos que prevalecen en esta estrofa, que son básicamente **r**, **t**, cuya reverberancia nos aclara, sin lugar a dudas, que se trata de una arenga para ir a la lucha. Estos sonidos son sin duda fuertes, tal como lo refiere la intención del texto. Los poetas saben bien que, por tratarse de algo con referencia a la música, las palabras se presentarán en ese mismo tenor. En el sentido opuesto, la poesía no refiere asuntos suaves, ligeros, con sonidos fuertes, estridentes. En este sentido, es recomendable discurrir si el texto leído guarda una concordancia entre el asunto tratado y los sonidos que lo refieren. Es preciso “prestar oído” a los poemas. Si bien no todo está manifestado con los sonidos, podemos admitir que se trata de otra posibilidad de acercamiento para a la comprensión. Ahí entran, en la misma musicalidad, en su necesario concurso, otros elementos, como son el ritmo y el tono, o sea esas cualidades tan propias de la música. Los anteriores fragmentos que he puesto a consideración, atienden por supuesto, al tono de los textos. Luego veremos de qué manera los tonos en la poesía tienen sus propias vías en ese juego musical porque, siempre aparece un sonido fundamental, para cobrar más poder es necesario que se confronte con su opuesto. Se trata de un ejercicio tonal dentro de los poemas, como si se enfrentaran dos contrarios para luchar y uno de ellos, por ser más poderoso o frecuente, al final de cuentas prevalece

sobre su contrario; y ahí, incluso, los lectores pueden aclarar algunos aspectos. Cito aquí: no es lo mismo que la última sílaba de un poema tenga acento esdrújulo grave, o agudo. Por ejemplo, en el fragmento citado, la estrofa central del himno nacional mexicano, encontramos que, al final del último verso, el acento, o sea esa musicalidad, sea agudo: “ñón”, lo que nos indica que es conclusivo el asunto tratado, que no permanece como si el tema quedara inconcluso. Un final así, es concluyente. Si acudimos a una analogía “vulgar”, podríamos muy bien hacerlo con el famoso “tán tán” con el que concluyen muchísimas canciones. Ahí no hay vuelta de hoja; todo está concluido. Esta es, por supuesto, una invitación para que el lector acuda a ese ejemplo tan sencillo.

La música, además de estar compuesta por el sonido, que nos refiere el tono, como ya hemos sugerido, contempla también algo muy importante: el ritmo; y esa característica también está presente en la poesía, y se encuentra precisamente en las sílabas que denominamos “tónicas”, esas que “elevan” el tono del texto, y que, en la medida que se van presentando, es decir, con la frecuencia en la que se leen, ahí se encuentra del ritmo. Esta característica tiene mucho que ver, también, con la intención temática del poema, ya que el sentido del ritmo va íntimamente ligado a la respiración. En el fragmento de Nicolás Guillén, ya presentado, bien podemos captar que, en su lectura, nos conduce de manera más o menos veloz, tanto como la música o tonalidad a la que alude. En cambio, en el poema de Pablo Neruda, el asunto del ritmo nos conduce de manera más lenta, lo respiramos con más lentitud, también por la razón del contenido del poema. Por esta razón es que también aceptamos que la poesía es respiración. En ocasiones, un poema muy “cortado” en su ritmo, o bien expresado con versos muy largos, nos conduce, por ejemplo, por la ruta de la angustia, algo frecuente, sobre todo en la poesía contemporánea. Así es que, si leemos poesía atendiendo tam-

bién a su musicalidad, tono y ritmo, contamos, como lectores, con “tips” muy adecuados para leer mejor esos textos. Leer es respirar. Respiraremos la lectura de la poesía.

Ahora bien, luego de considerar algunos aspectos musicales de la Lírica, pongo a consideración los sentimientos profundos que más comúnmente tienen los hombres y que los commueven, y apunto que estos pueden ser: la soledad, el desamor, la alegría, la tristeza, el temor a la muerte o su conciencia, la amistad, el amor a la naturaleza, el canto a los héroes, a los muertos, en fin, todo aquello que conduzca hasta la misma profundidad de los sentimientos, a eso que commueva.

El poeta, insisto, es un Yo que habla, y si ese Yo es capaz de trasladarse hasta ser el Yo del lector, o sea cuando éste se haya apropiado de ese mensaje, entonces ya estamos hablando de que el poeta tiene la facultad de mover, no sólo la lengua, sino la profundidad de dos Yo, el suyo, y el del lector.

Y aunque haya textos conceptuales o filosóficos, es de considerarse que, al escribir en verso, ya se presente la musicalidad y en consecuencia los sentimientos, como pudiera suceder con los poemas *Primero sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz, o *Piedra de sol*, de Octavio Paz. Aunque remuevan los aspectos de la racionalidad, ahí dentro subyacen asuntos sentimentales. Hay muchos poetas así, aunque la generalidad nos dice que los sentimientos son el motivo fundamental de la creación. A más de la racionalidad, hay otros, como es el caso de Píndaro, quien escribió muchas *Odas*, elogios a héroes o buenos gobernantes; otros se han dedicado a escribir, por ejemplo, cantos nacionales, pero todos confluyen en los sentimientos. De cualquier manera, se entiende que la función de la lírica es ahondar en los sentimientos humanos. Va un ejemplo; se trata de una *Cantilena* de la poeta Safo de Lesbos, quien escribiera, en el siglo VI a.C., lo siguiente:

Cantilena
(fragmento)

La luna luminosa
huyó con las Pléyadas;
la noche silenciosa
ya llega a la mitad;
la hora pasó, y en vela,
sola en mi lecho, en tanto
suelto la rienda al llanto
sin esperar piedad.

¿Qué hemos leído? ¿Habrá necesidad de una interpretación? Con la poesía no resulta sencillo acudir directamente a una interpretación. Lo primero, tal vez lo esencial, es entregarse a la lectura y dar oportunidad a que el poema actúe por sí solo. Este texto, desde luego, es una traducción, pero algo “raro” ha movido nuestros sentimientos, aunque lo escrito es de propiedad absoluta del poeta; es él, aquí ella, quien lo ha sentido y, creyendo que así pudieran sentirlo sus lectores, lo ha escrito, porque se trata de un acto de comunicación. Aquí, la poeta Safo, hablando de sí misma, ha intuido que cualquiera de sus posibles lectores podrá sentir lo mismo y en consecuencia entrar ambos en comunicación, aunque su original intención sólo pueda ser la manifestación de sus propios sentimientos, sin embargo, el lector bien puede decir: “Yo ya he sentido algo similar a eso, tal vez no con tanta fuerza, pero ahora que lo leo, me identifico con el poema y su creador.” Eso es, el poeta es un “Yo” cuando escribe lo que siente, pero cuando el lector se “acomoda” ahí, se apropiá del sentimiento, se proyecta en el texto en el proceso de la lectura, entonces el “Yo” ya no es el poeta, sino el lector. Así va la poesía. ¿Habrá alguien a quien le haya sucedido lo que a Safo? O tal vez querría que eso le sucediera, es decir, vivir con la suficiente intensi-

dad como para sentir de tal manera. La poesía es así, dice de manera sublime de asuntos sublimes. Discurrir acerca de esa “movilidad” del YO “poético”, del poeta al lector, resulta muy beneficioso para adentrarse en esa experiencia y, por ende, en la comprensión.

Aunque mucha gente afirma que leer con intensidad poesía, sin ir más allá de la simple entrega elemental, es ya más que suficiente para ingresar al sentimiento, yo considero que, por tratarse indudablemente de lenguaje, es preciso llevar a cabo una decodificación, es decir, entrar a ese tipo tan especial de la lengua, que en este caso nos da ingreso a otro registro de la realidad, es entonces que la lengua está transformada con el fin de dar precisión a lo que dice. Si la poesía no es algo común en el habla cotidiana, es entonces que sí se requiere acudir al sitio en el cual la poesía se encuentra y llama a los lectores para completar el comunicado. La lengua y la realidad están en estado de transfiguración. La poesía, por decirlo e alguna manera, está negando la lengua, toda vez que la utiliza de maneras tan alejadas del habla vulgar, pero negándola, la transforma, la hace el modelo lingüístico por excelencia. Ni el propio poeta habla como escribe su poema. Nada hay más preciso que lo que puede decir la poesía. ¿Cómo “diríamos” en lengua vulgar el poema de Safo? ¿Habrá manera más exacta? Así lo ha dicho, porque no hay una manera más precisa. Un buen ejercicio de comprensión consistiría en decir con palabras vulgares, lo más cercano posible, eso que ha escrito el poeta en su poema. Veremos, con seguridad, que no puede haber mayor certeza en el mensaje. Así, y sólo así, puede decirse lo que se dice en un poema, pero también el lector tiene la posibilidad de ahondar en esas profundidades, por ejemplo, acudiendo a la interpretación simbólica, buscar las imágenes con el fin de que ellas sean el medio para ingresar a la comprensión, desde luego acudiendo a la prudencia. Para eso funciona la poesía, para darnos ingreso hacia nuestras profun-

didades sentimentales. De cualquier modo, aunque la lectura entregada pueda ser suficiente para dejarnos el mensaje, de todos modos, entiendo que necesitamos saber bien el porqué nos ha gustado tal o cual texto, y para eso estimo considerar una interpretación más allá de la pura conmoción producida. Ir más a fondo, a saber, y regresemos con Safo hacia su *cantilena*:

Ella ha utilizado “figuraciones”, figuras poéticas, metáforas, es decir que ha ido “más allá” de la simple lengua. Ha escrito “La luna huyó con las Pléyadas”. ¿Por qué ha escrito eso ¿Acaso la luna puede huir? Safo dice “sí”, y eso muy posiblemente aluda a que no está la luna en el cielo y, por lo tanto, hay oscuridad. ¿Por qué huyó con las Pléyadas? Las Pléyadas, o Pléyades, para los antiguos eran lo que hoy conocemos como la constelación de “Las siete cabrillas”, o sea de algo absolutamente lejano, lo que ya nos aclara que “ni luces” de la luna. Eso de ahí está absolutamente oscuro. ¿Nos dice algo esa profunda oscuridad? Sí, la poeta se siente absolutamente sola, tal vez amedrentada. Y si hubiera duda de qué tan sola, enseguida escribe “la noche silenciosa ya llega a la mitad”. ¿Acaso la noche puede llegar a la mitad? ¿Es que tiene cuerpo y por ende mitad, la noche? Y si llega hasta ahí ¿qué significa la mitad de dónde? La profunda oscuridad, que está en la mitad de la noche, la “media noche” para decirlo con exactitud. Safo está, o puede estar, como la noche, en la mitad, tal vez de sí misma, en su más profunda oscuridad, posiblemente con el fin de analogarse con la propia noche. La poeta y la noche están en la plena oscuridad, más allá de cualquier luz, ni del día anterior, ni del que sigue. La poeta se avisora en la más plena de las oscuridades, por si no hubiera quedado claro en la primera figura. Así se siente Safo. Aquí, ella le ha dado “vida” a la noche, como si ésta pudiera moverse por sí misma. La poesía es así, se vale de figuras poéticas para dar animación a aquello que en la realidad no la tiene. La poesía trastoca y, desde ahí, da precisión a lo que dice. Da vida a lo que menciona. La mitad

de la noche habría de ser, entonces, esa hora en la cual la luz, en ambas direcciones, está a la misma distancia: “el último rayo del sol” y “la primera luz de la mañana”. Esa es la mitad, el punto más oscuro. ¿Puede decirse de manera más precisa y bella? Luego dice que “la hora pasó”, es decir, el tiempo ha transcurrido, su soledad se alarga, se mantiene y entonces ella “sola en mi lecho”. Ella está en su cama. ¿Por qué en la cama y no en otro lugar? ¿Nos dice algo la cama? Sí, el erotismo, la sexualidad, el amor, o tal vez la muerte; y está sola, alguien no está con ella ¿quién?, posiblemente el ser amado ¿o la propia muerte? La belleza de las palabras da más claridad a lo que se dice. Es un poema de abandono, de dolor, porque ella “suelta la rienda al llanto sin esperar piedad”. Está llorando con todas sus fuerzas, y veamos que aquí el llanto juega el papel de un caballo, porque le suelta la rienda, o sea que eso es llorar de verdad, absolutamente; el dolor está “desbocado”. El llanto, al ser caballo, es libertad y poder, como símbolo, así es que tan poderoso es su llorar. ¿Quién pudiera sentir, amar así, y luego llorar así su desdicha? ¿De qué tamaño es ese amor? No podemos negar que esto es un modelo para vivir. Y de cualquier manera no espera piedad. ¿Por qué no espera piedad? Acaso eso la agranda más en su entrega al dolor.

Safo es de los primeros poetas en aparecer de manera tan contundente en la poesía occidental. De ahí, de Grecia, esto pasa a Roma y de ahí hasta nuestros días. Sí, la Lírica ha llegado para quedarse, por ser muy probablemente el modelo de vida más contundente para las sociedades humanas, dado que penetra hasta lo que desconocemos de nosotros, por lo menos hasta los momentos de la lectura. Ahí descubrimos lo que pudiera permanecer desconocido en nuestro ser, y con la poesía ese ser entra ya en una latencia.

Poesía popular y poesía culta

Ahora bien, es necesario precisar ahora que la Lírica se presenta básicamente de dos maneras, a saber: la poesía popular, esa que va dirigida a las personas poco instruidas o no acostumbradas a los menesteres de la lectura, y por tal razón los temas de ese tipo suelen ser muy sencillos. En el caso de nuestra lengua, la española, tenemos muy claro que han sido los llamados “romances”, muchos de ellos de temas amorosos aparecidos en plena edad media, manufacturados con sencilla estructura, y de contenidos igual de sencillos, porque, como he dicho, van dirigidos a la gente simple, debido a que tal vez su autor anónimo, se reconoce como un “simple” poeta, o bien un “juglar”, como en aquellas épocas se les conocía. Transcribo a continuación un claro ejemplo de los orígenes de la poesía popular en español, y se trata de una canción anónima de pastores denominada *Canción de una gentil dama y un rústico pastor*, que va así en su inicio:

–Pastor, que estás en el campo
de amores tan descuidado,
escucha a una gentildama
que por ti se ha desvelado.

–*Conmigo no habéis hablado,*
responde el villano vil;
tengo el ganado en la sierra,
y a mi ganadico me quiero ir.

–Pastor, que comes centeno,
y una cuchara de palo,
si tomaras mis amores,
comieras pan de regalo.

—*A buen hombre no hay pan malo,*
responde el villano vil;
tengo el ganado en la sierra,
y a mi ganadico me quiero ir...

El fragmento incial de este romance, ya nos da señales claras de lo que puede ser la poesía “popular”. Primeramente, nos dice de una historia simple entre una gentildama que parece enamorada de un pastor vil, y entre ellos se van desarrollando una serie de diálogos, es decir un tema que no implica sesudas reflexiones, sino que es un texto sencillo, un poema que, curiosamente, narra, y a partir del hecho narrativo, se va desarrollando el suceso sentimental hasta su conclusión. Es necesario aclarar aquí, que este tipo de poesía, por el hecho de que está narrando, es decir algo ajeno a la Lírica, se debe a que este tipo de *romances medievales* son “desprendimientos” de algunos *cantares de gesta*, y que sus autores han tomado fragmentos de esas narraciones para convertirlos en textos líricos, muy probablemente con la intención de dar a conocer eso a las clases populares. Se trata de profundizar sentimentalmente en los personajes de las grandes *gestas*. Los sentimientos íntimos de los personajes heroicos han pasado “de largo” en los *cantares de gesta*, tal como también debió haber sucedido con las epopeyas greco-latinas; allá, el asunto era mostrar los mitos y la cultura en toda su grandiosidad, y muy pocas ocasiones acercándose a la profunda intimidad de los personajes y, si lo hicieron, fue prácticamente para mostrar las intenciones de los personajes casi de manera superficial, dado que importaba más un muestreo de la actividad amplia y exterior. Este tipo de romances, origen de nuestra poesía popular, ha dado lugar, sin duda, a lo que en México, por ejemplo, conocemos como los *corridos*, inclusive las mismas llamadas canciones populares, que bien sabemos tratan de historias simples dichas en

versos igual de simples, o sea versos conocidos como “de arte menor”, esos que se componen de ocho o menos sílabas porque, generalmente, nuestra lengua española se ajusta popularmente a los versos octosílabos, los de arte menor. Eso hace suponer que, lo primero que observamos en un poema de “versos cortos”, es ya una manera de comenzar su interpretación, es decir que se trata de un asunto simple, propicio a que lo comprenda alguien no necesariamente instruido. Estos romances medievales, en su momento, fueron absolutamente populares, incluso posiblemente más que el propio *cantar* completo, dada la sencillez para su repetición, ya fuera oral o escrita. Veamos este otro fragmento, que forma parte del “Cuarto Romances”, “desprendido” del conocido *Cantar de Gesta* *El cantar del mío Cid (de cómo el Cid fué al palacio del rey la primera vez)*:

Cabalga Diego Laínez
al buen rey besar la mano,
consigo se los llevaba
los trescientos hijosdalgo;
entre ellos iba Rodrigo,
el soberbio castellano.
Todos cabalgan a mula,
sólo Rodrigo a caballo;
todos visten oro y seda,
Rodrigo va bien armado;
todos guantes olorosos,
Rodrigo guante amallado...

Al paso de los siglos, ese tipo de poesía popular deja de ser producto del anonimato, dando paso a que muchos poetas inscriban ya su autoría, sin embargo, su esencia sentimental permanece y, por tratarse de textos con versos de arte menor (8 o menos sílabas), muy pronto pasan a formar parte del gus-

to popular, inclusive muchos de estos textos son trasladados a la música, no sólo con sus palabras, sino con el acompañamiento instrumental, lo que confirma que la esencia de la poesía viene de la musicalidad. He aquí un ejemplo: se trata del poema “Un viejo amor”, del “músico” mexicano Alfonso Esparza Oteo, quien viviera en la primera mitad del siglo XX. He puesto comillas al término *músico* dado que, a fin de cuentas, un poeta, por trabajar la música con palabras es, consecuentemente eso, un “músico” que encuentra las armonías en las propias palabras:

Por unos ojazos negros,
igual que penas de amores,
hace tiempo tuve anhelos
alegrías y sinsabores.
Y al dejarlos algún día
me decían así llorando:
“no te olvides vida mía
de lo que te estoy cantando...

¿Acaso este texto necesita un instrumento musical para su acompañamiento? Solamente con leerlo bien va más allá de la sencilla música y se convierte en una canción, formalmente hablando. Así hay textos poéticos, que con sólo leerlos ya puede prescindirse de los instrumentos musicales, tal como sucede, digo, con el himno nacional mexicano, en el que los instrumentos musicales salen sobrando, las puras palabras, recitadas, son la música ahí.

Ahora bien ¿qué hacer con texto de esta naturaleza? ¿De qué manera puede abordarse para su interpretación? Por tratarse de un poema compuesto por versos octosílabos, o sea de “arte menor”, no se requiere de sesudas indagaciones dada la simplicidad de lo que dice y cómo lo dice. Este poema, ya desde la perspectiva de su estructura, es decir, de que sabemos

que tiene versos octosílabos, podemos inferir de que el tema bien puede permanecer propiamente en la manera en cómo lo está diciendo. Aquí, Esparza Oteo, sólo utiliza una figura muy poética al principio de su texto: “Los ojazos negros igual que penas de amores”, lo que no requiere sino pensar que se trata de una analogía entre lo negro de esos ojos que es tanto como las penas que causa el amor: lo oscuro, el misterio y, quién sabe si para alguien, la misma muerte. De ahí en más, no parece que haya mayor dificultad para su comprensión: se trata de un asunto que concierne a quienquiera que sea capaz de sentir la simpleza de un amor que bien puede no ser correspondido. El poeta dice aquí que hubo un tiempo en que fue alegre y también desdichado, algo que le produjo una mujer de ojos negros, y a partir de esa “negritud”, él se asocia con la pena de que aquello no pudo ser posible, incluso se “atreve” a afirmar que fueron esos mismos ojos (he aquí otra figura poética) que cantaban y llorando le decían que no la olvidara. Además, nos afirma que los ojos, esos ojos, pueden decir cosas con sus lágrimas. Se trata, sin temor a la equivocación, de un sentimiento que puede adjudicarse cualquiera que haya tenido esa experiencia. Repito: La poesía funciona toda vez que el *yo* del poeta se traslada al *yo* del lector, por lo tanto, se trata de una asociación sencilla entre el poeta y el lector. Dos proyecciones. La búsqueda del significado salta a la vista; no se requiere de ir más a fondo de lo que las propias palabras están señalando, incluso esas dos figuras ya señaladas no requieren de mucha profundidad para llegar a la comprensión. Así es la poesía cuyos versos son de arte menor, de ocho o menos sílabas en cada verso. Por esa razón es que tal vez la atención deba centrarse, sobre todo, en la musicalidad que se encuentra en cada verso y, si esa musicalidad va con regularidad, es decir, si nos dice de un tono y un ritmo, el asunto no va más allá. La musicalidad está dada en la distribución de las mismas palabras. Por lo que se refiere a la correspon-

dencia entre lo que se dice y cómo suena eso que se dice, nos encontramos, en la primera parte, la constante del sonido “S”, como si eso nos indicara que se trata de algo silencioso que bullera en el espíritu del poeta; y al final del fragmento, ya escuchamos una alternancia entre esa “S” y una “T”, o sea algo silencioso que dijera la mujer dolida y la fuerza con que la propia “T” lo estuviera reforzando, es decir, con un sonido fuerte. Hay una ambivalencia, un confrontamiento de sonoridad que tiene que ver con el contenido del texto. Dicha confrontación se repite a lo largo del poema completo, aunque al final prevalece el sonido “S” (“de nuestra alma si se aleja, pero nunca dice adiós”). El asunto, desde el punto de vista de la sonoridad, ha quedado en paz; el pasado permanece en el olvido. Se trata, como vemos, de un texto conclusivo, pues termina con la palabra “adiós”. Después de ese “adiós” no hay nada más. Ese acento al final, “cierra” el mensaje.

Hay muchos poetas que han incursionado, tanto en la poesía culta como en la popular, como es el caso del argentino Leopoldo Lugones, quien incluso, además de su poesía apoyada a la corriente del llamado Modernismo, escribió un volumen completo dedicado a la poesía popular, cuyo trabajo lleva por título *Romancero*, lo que ya nos dice de la intencionalidad poética. He aquí el principio de este *romance* titulado “Las fatales”, y veamos qué se puede hacer para ingresar a su comprensión. En primer lugar, ya sabemos que el mero título *Romancero* nos indica que se trata de poesía popular, y que incluso puede estar narrando como sus “abuelos medievales”.

“Las fatales”

Las tres hermanas de negro
se empiezan a marchitar
al soplo de una desgracia
que no se han dicho jamás.
De negro se visten siempre,

tal vez porque sentará
a su cabello castaño
y a su esbeltez natural;
pero en el mudo designio
de aquella fidelidad,
un vago pavor de duelo
parece a ratos flotar.

¿Qué hacer? En primer lugar, es necesario echar un vistazo rápido a su forma, a lo que se conoce como “la mancha de tinta”, es decir cómo vemos eso sin entrar todavía en las palabras. Se trata de versos que no son grandes, y que es necesario contar sus sílabas y darnos cuenta de que son octosílabos, versos de arte menor. El asunto no ha de ser difícil de entender y, si es un romance, como ya lo indica el mero título del libro, ya sabemos que está narrando, aunque no se trate de una a novela o un cuento. Así van los romances. Ahora bien, escuchemos sus sonidos ¿cómo se presentan? Tenemos básicamente el sonido “S”, aunque también “suenan” por ahí la “T” y la “R”. Entre los silencios de las “S” y la fuerza sonora de las “T” y las “R”, ya nos damos cuenta de que estamos ante un conflicto. ¿Cuál es? Los invito a leer completo este precioso romance de uno de los poetas argentinos más importantes, como lo es Leopoldo Lugones, hacia finales del XIX y principios del XX. Cabe recordar que ya he citado un fragmento del granadino Federico García Lorca con su *romance de la luna, luna* y, al menos en su intencionalidad, van muy aparejados ambos textos. Poetas cultos escribiendo poesía popular nos dice que hay el interés de que las letras lleguen a las clases poco instruidas. ¿Acaso el arte es para unos pocos? Los poetas han comentado que la poesía ha de ser para todos, sin embargo, el pueblo no piensa así, quizá aduciendo que se trata de asuntos de seres superiores, de gente “léida y escribéida”, en fin, que cuando un poema popular se les

acerca, lo reciben gustosos, dado que no trae dificultad en su comprensión. Como García Lorca, Lugones, y muchos otros, incluso, en pleno siglo XIX, y más todavía, en pleno siglo XXI, hay quien acuda a escribir como si se tratara de romances al estilo medieval, claro, con la intención de acercarse al público popular, tal es el caso del argentino José Hernández el que, hacia finales del siglo XIX, en su afortunado intento de poner de manifiesto la cultura de los pueblos de la América hispana, escribió una “novela”, *Martín Fierro*, estructurada con más de 7,000 versos octosílabos, lo que por necesidad hemos de entender la intención: llegar a las clases populares, al tiempo de dar a conocer a los instruidos, una clara demostración de cómo era la pampa en ese tiempo. *Martín Fierro* es una novela, yo diría heredera de un *romance*, cuya fama fue a dar hasta los públicos cultos más exigentes, reconociendo que ahí, en ese libro, queda muy clara la intención de poner de manifiesto ante todo el mundo, fundamentalmente el europeo, acerca de la importancia de la literatura hecha por los americanos, hablando precisamente de las culturas de la América hispana, y haciendo hincapié, para dar más credibilidad en su tema, en el manejo de la lengua hispanoamericana. Este documento, muy posiblemente, estuvo basado en alguna tradición oral popular de los pobladores de la pampa Argentina. A saber. Así da inicio José Hernández a su

“Martín Fierro”

Aquí me pongo a cantar
al compás de la vigüela,
que el hombre que lo desvela
una pena estrordinaria,
como la ave solitaria,
con el cantar se consuela.

Pido a los santos del cielo
que ayuden mi pensamiento;
les pido en este momento
que voy a cantar mi historia
me refresquen la memoria
y aclaren mi pensamiento...

Así “habla” Martín Fierro, el gaucho que nos da a conocer la cultura de las pampas argentinas. Y hasta más allá de los 7,000 versos, José Hernández nos narra las aventuras y desventuras del gaucho Martín Fierro. Tanta importancia ha tenido este autor con su texto que, ya entrado el siglo XX, un grupo de escritores argentinos se hizo llamar los “Martín fierristas”, por el hecho de mostrarse y trabajar ocupándose de los aspectos de la cultura argentina, tal lo hiciera José Hernández. Como vemos, a esas alturas de la historia, las “musas” no desaparecen de la literatura popular, sólo que aquí son “los santos del cielo”. Sin duda, José Hernández es un eminente heredero del viejo Homero. El gaucho Fierro no es Odiseo, pero sí una suerte de héroe popular en medio de la profundidad de la pampa argentina, mostrando, como el propio Odiseo, la vida social de sus respectivos pueblos. A diferencia de aquél, éste es “absolutamente humano”, aunque tan inverosímiles como creíbles sus aventuras y desventuras. Aquí vemos de nuevo cómo no hay una línea divisoria clara entre la Épica y la Narrativa, además de que las “narraciones poéticas” de Homero y Hernández, han seducido, tanto al pueblo instruido, como al que no lo es o parece no serlo. Como podemos conjutar y admitir, Homero no ha detenido su influencia en la literatura, eso, sin contar con el concurso de la cinematografía y sus héroes contemporáneos, todos ellos hijos de la Épica griega o medieval.

La música es fundamental para soltar los sentimientos. Un poema estructurado musicalmente a partir de la propia

distribución de las palabras. Una distribución que figura una milpa, es decir, un conjunto bien ordenado de surcos, que eso es zurco, verso. En esa alineación consideramos el tamaño de cada verso que, en la poesía tradicional va en igual medida que todos, y necesariamente formados con el mismo número de sílabas, con sus necesarias rimas, a más del tono, que ya he mencionado y, obviamente el ritmo, que se capta localizando las sílabas tónicas, o fuertes de cada verso; ahí se encuentra el ritmo, apuntando el propuesto por la rima.

El poema lírico es preciso en su ejecución musical. En la poesía popular y tradicional se manifiesta presentando su corrección y exactitud musical. Todo esto tiene que ver con una propuesta temática muy conclusiva.

La poesía culta

Así como existe un sinúmero de poemas con versos de arte menor, también los hay para lectores “avezados”, experimentados, poemas que, obviamente requieren de un esfuerzo para su comprensión, debido a que sus versos están compuestos por más de ocho sílabas. Lo usual es que este tipo de poesía requiera un esfuerzo mayor, comenzando por su propia lectura, debido a que, por tratarse de versos más largos, la misma respiración que se efectúa en su lectura provoque ese esfuerzo. De tal manera, el primer paso para intentar la interpretación, es echar un vistazo a lo que se denomina “mancha de tinta”, es decir mirar todavía sin leer propiamente lo que dicen esas palabras. Seguramente no resulta difícil que, en este primer acercamiento, el lector ya intuye que será necesario poner atención a lo que sigue. Si versos “largos”, muy posiblemente es asunto que requiere una mayor atención que la puesta en la poesía popular. Esta puede ser su primera característica.

No obstante que se trata de una traducción, parece que el traductor ha respetado la medida de los versos. Echemos una “mirada” a este poema de Francesco Petrarca (siglo XIV, Italia), en donde ya pueden apreciarse los versos de arte mayor (Es el soneto CCLXVII, de su *Cancionero*):

¡Ay de mí, mirar suave y rostro amado,
ay de mí, porte grácil y altanero,
ay de mí, hablar que hacías al más fiero
humilde, y al más vil aventajado!
¡Y ay de mí, dulce risa, que aguzado
dardo lanzaste del que muerte espero!
¡Alma digna de real e imperial fuero,
si tarde al mundo no hubiese llegado!
Mi amante ardor no ha de sufrir mudanza,
ya que fui vuestro; y sé que si me privo
de vosotros, no habrá mayor tormento.
Me llenásteis de anhelo y de esperanza
al despedirme el sumo placer vivo,
mas las palabras se llevaba el viento.

Si bien en este poema no hay alguna palabra que no conozcamos, se puede reconocer que el tipo de lengua está referido a la elegancia, a la propiedad con la que Petrarca manifiesta su sentimiento. Se trata, en efecto, de un poema “culto” debido, no solamente a la elegancia de su lenguaje sino, antes que nada, a la medida de sus versos los que, al menos en su traducción española, son endecasílabos, o sea de once sílabas, lo que ya obliga a una lectura que requiere de una respiración prolongada y no rápida como los de la poesía popular. En efecto, la poesía también puede captarse desde la perspectiva de su respiración, ya que ésta bien puede sugerir un estado de ánimo, ya sea de euforia o bien de angustia o inquietud. Por esta razón es que resulta importante leer poesía en voz alta,

porque de esa manera se puede captar mejor el sentido de su musicalidad, y una vez que se alcanza la intención de la música, ésta misma ya indica de la intención sentimental. No es lo mismo decir rápido que hacerlo con más lentitud y con la prolongación en el ritmo respiratorio. Es necesario leer verso a verso, además respetando las pausas que señalan las comas o los puntos. Si el lector está también atento al asunto de la búsqueda de símbolos en este poema, se dará cuenta de que está realizado a partir de los puros conceptos, es decir, de un lenguaje que expresa directamente la idea. En este caso se necesita de una lectura minuciosa, atendiendo a la manera estilística de la lengua, lo que en este caso encontramos que se trata de una manera muy elegante, insisto, de manifestar su dolor. Imaginemos un poco cómo ha de sonar este poema en su lengua original. Lo que sí es posible captar de este poema, es que lo componen algunas figuras poéticas, como sería, por ejemplo: “mirar suave”, “porte grácil y altanero”, “dulce risa”, “al más fiero humilde y al más vil aventajado”, y al final “mas las palabras se llevaba el viento” [...].

A pesar de que existen innumerables figuras poéticas, considero que no es necesario efectuar el análisis de un poema a partir de ellas, en su caso, sería más provechoso fijar la atención en cada una y tratar de entender a qué se refiere cada verso, y para eso solamente se necesita atención y sentido común. Al respecto debo decir que, si pensamos un poco en si el poeta, al estar en el proceso de la escritura de su poema, está pensando en elegir con qué tipo de figuras poéticas ha de expresarse, es obvio que él solamente está escribiendo tal como se le van llegando las palabras. Escribir poesía no es seguir una fórmula o bien buscar palabras rimbombantes, raras, tal vez de mucha sonoridad, para escribir su poema. Al respecto infiero que el lector siga la misma ruta que el poeta porque, en el proceso de la lectura, sigue los mismos pasos y por lo mismo la misma intención que el texto sugiere. Asimismo, entiendo

que el lector es el poeta “desdoblado”, es decir que, al leer, escribimos, y no es deseable que analizar un poema implique acudir exclusivamente a las figuras poéticas. Se trata solamente de ir captando con detenimiento lo que dice cada verso. De nada sirve identificar, por ejemplo, las metáforas u otras figuras, que hay muchas. En todo caso, es preferible acudir directamente a lo que quieren decir, a eso que están expresando. Si nos fijamos en este texto de Petrarca, podemos decir que “mirar suave” es una figura poética, una sinestesia, pero ¿de qué nos sirve saber que se trata de una sinestesia? de nada, por eso es deseable entender qué quiere decir “mirar suave”, así directamente, de otra manera nos quedaríamos sin hablar del poema y sólo lo haríamos de la teoría poética. Esas dos figuras sólo requieren ser “sentidas” por el lector, tal como sucediera, de seguro, con el poeta. Cuando leemos un poema y lo interpretamos, es sólo eso, leer e interpretar; lo de descubrir las figuras y sus nombres, parece que no aclara las cosas, me parece incluso inservible, porque leer poesía implica esencialmente “sentir”, y no necesariamente saber qué tipo de figuras están componiendo el poema.

No está mal conocer acerca de las figuras del lenguaje o del pensamiento, pero es deseable, mejor, acudir al texto, ya que la intención de éste es su lectura e interpretación y, en primer lugar, captar la con-moción que produce, incluso si alguien desea observar el texto desde una perspectiva académica, a manera de ejercicio. Veamos: ¿qué quiere decir Petrarca en su verso “¡Ay de mí, dulce risa, que aguzado dardo lanzaste del que muerte espero”! Ahí tenemos figuras poéticas, como “dulce risa” y “aguzado dardo”. ¿Acaso interesa mucho saber de qué figuras se trata? Es mejor sumergirse en qué es eso de “dulce risa” (la risa no puede ser dulce, pero lo entendemos como está ahí, aun sin saber y sin que importe qué tipo de figura poética es) o la de “aguzado dardo del que muerte espero”: (algo me lanzaste que me ha causado tanto

dolor, flechazo de Cupido, preferible a entender que puede tratarse de otra metáfora).

En este sentido, de cualquier manera, todo en la poesía es “metáfora”, supuesto que eso quiere decir “moverse más allá”, y eso es lo que hace, no sólo la poesía, sino todas las artes, es decir “transporte”, como ya mencioné al principio de estos apuntes. ¿Qué quiere decir Petrarca con eso de “mas las palabras se llevaba el viento”? ¿Importa saber de qué figura poética se trata o mejor, qué quiere decir eso?

Por ahora, baste saber que la poesía culta “parece”, sólo “parece”, que nos pone trampas, dado que guarda la intención de manifestarse lo más sublimemente posible, razón por la que es muy frecuente encontrarnos con esas figuras poéticas. Sin embargo, más allá de sus versos “largos” y su respectiva manera de ser respirados, es muy frecuente la presencia de los símbolos. En seguida abordaremos un poema “culto”, en el que, más allá del tamaño de sus versos, el grado de complejidad exige lectores más que atentos. Se trata de la forma de poesía “perfecta por excelencia”. El soneto, una forma de poesía que el mismo Petrarca consagrara en su momento. He dicho que el soneto es, al menos en su estructura, la poesía “perfecta”, al menos en su estructura, y es que pudiera serlo por el hecho de que tiene muy bien determinadas sus partes, aun cuando hay poetas que escriben sonetos con versos de arte menor. La misma palabra “soneto” ya nos dice de su intencionalidad: sonido, es decir, música. A continuación, transcribo un soneto del poeta español de la primera mitad del siglo XVI: Garcilaso de la Vega.

SONETO XXIII

En tanto que de rosa y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
enciende el corazón y lo refrena,

y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena:

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
por no hacer mudanza en su costumbre.

Como puede verse, el soneto está construido por catorce versos, siempre, muy probablemente pensando que los versos fueran alejandrinos, o sea de catorce sílabas; y así la medida habría de ser de 14x14, aunque lo más frecuente es que los sonetos de arte mayor sean de 11 sílabas, dado que esa medida influyó mucho en la poesía renacentista, el “italíco modo”. Esa es una exactitud propia del soneto, aunque la exactitud no para ahí, sino que, como puede también observarse, esos poemas están divididos en cuatro estrofas, las dos primeras de cuatro versos cada una y las otras dos de tres versos cada una. Aquí conviene aclarar que es raro encontrar sonetos con versos alejandrinos; y si de arte mayor, la gran mayoría los tiene endecasílabos, o sea de once sílabas cada uno, como es el caso de este de Garcilaso. La apuntada exactitud a que me he referido, consiste en que cada estrofa se conforma por un contenido preciso: en la primera el poeta siempre plantea un problema muy específico. Un problema de él, recordemos que en la Lírica siempre es un Yo que se manifiesta. En la segunda estrofa, el poeta manifiesta el conflicto que a él le causa ese problema; sólo el conflicto. En la tercera estrofa, que va de tres versos, ahí encontramos siempre que el poeta

lleva al máximo su conflicto; es una suerte de clímax. Y en el segundo terceto, también de tres versos, el poeta siempre dará una solución al problema.

Tal lo hemos aprendido de muchos poetas, la sugerencia para abordar un soneto es la que sigue, supuesto que de tal manera lo instalaron en su momento, Francesco Petrarca y quienes después consagraron este modo en el Renacimiento:

Encontrar de qué manera está la musicalidad ahí, misma que se presenta de tres maneras: la rima, palabra que hace referencia al término “río” en griego, es decir eso que “fluye”. Sí, la rima hace que el poema fluya; rima en el soneto usualmente “abrazada”, es decir coincidiendo en su terminación los versos 1 y 4 de los cuartetos, en tanto que la rima en los tercetos puede ser como lo deseé el poeta, en este caso, Garcilaso los ha rimado así: el 1º. del primer terceto con el 2º. del segundo terceto; y el 2º. del primer terceto, con el 1º. del segundo terceto; y finalmente los versos 3os. de los dos tercetos. Pudo haber sido de otra manera la rima de los tercetos, pero aquí Garcilaso lo ha decidido así. Lo que difícilmente cambia es la distribución de la rima en los cuartetos, que es la misma para ambos. Así comienza a captarse la musicalidad del soneto. En seguida la recomendación es, por tratarse de “música”, encontrar el ritmo en los versos, lo que aparece con facilidad, debido a que el ritmo está marcado en las sílabas tónicas, en este soneto, por ejemplo, lo encontramos TAN RO, CE (En tanto que de rosa y azucena); MUES LOR GES (se muestra la color en vuestro gesto), RAR DIEN NES (y que vuestro mirar ardiente, honesto), CIEN ZON FRE (enciende el corazón y lo refrena). Considero que, después de localizar las rimas, que ya son parte de la musicalidad, el ritmo, que es así mismo elemento esencial de esa musicalidad, va induciendo al lector en el “espíritu” de la música ahí, en la mera forma de las palabras. Lo usual es enseguida, captar si el ritmo es constante en todo el poema; si las sílabas tónicas aparecen regularmente en todos

los versos, lo que usualmente sucede. No olvidemos que, si se trata de ingresar a un texto, es necesario precisamente eso: ingresar. La tercera instancia es encontrar el tono, otro elemento fundamental en la música. ¿A qué suenan las palabras? ¿suenan a lo que están diciendo? Esto ya lo habíamos observado con anterioridad: En un texto poético, que en sí mismo presenta un conflicto en su tema, hay dos “tonos” reflejando ese propio conflicto; son dos sonidos que aparecen constantes a lo largo del texto, y que por consiguiente son opuestos entre sí, ya que esos es precisamente un conflicto: el enfrentamiento de dos ideas opuestas entre sí. En el caso de la poesía, así sucede con el tono, y siempre resulta concomitante con el tema desarrollado. Es curioso observar que, con mucha frecuencia, los tonos opuestos, enfrentados en la poesía en lengua española, son “S” y “T”.

La música es lo que salta a la vista en la revisión de un poema; y ésta aparece en forma de palabras y la manera en cómo están distribuidas. En el caso del soneto, se facilita el asunto, ya que sus respectivas estrofas nos van diciendo con precisión cómo debemos abordarlo, tanto en sus partes de contenido como en la manera de presentarse musicalmente. No olvidemos que la poesía es una suerte de mantra, una vocalización sentimental, si vale el término. Es como penetrar en una meditación profunda, y es la música lo que nos ayuda a ese ingreso, por eso considero que es muy importante comenzar una interpretación del poema a partir de la manera en cómo está la música ahí: Rima, Ritmo, Tono. Y no solamente en los sonetos, sino en cualquier cualquier tipo de poesía, ya sea popular, moderna o de ruptura vanguardista. Por ahí comienza todo.

La búsqueda temática en el soneto

La poesía se manifiesta esencialmente de dos maneras: lo conceptual (o lenguaje directo), y de manera simbólica (o sea por medio de símbolos). Veamos qué ha dicho Garcilaso, y cómo lo ha dicho, si conceptual o simbólicamente:

Como se trata de un soneto, acudamos al contenido del 1er. Cuarteto, en donde el poeta señala un problema:

“En tanto que de rosa y azucena se muestra la color en vuestro gesto, y que vuestro mirar ardiente, honesto, enciende el corazón y lo refrena...”. Aquí estamos ante una mujer con dos “flores” en su rostro, la rosa y la azucena. Las flores son belleza, fragilidad, y aquí una es blanca, la pureza, y la otra es rosada, otra flor, pero resultado de dos colores: el blanco: la pureza y el rojo: la pasión, pero esa rosa bien puede ser de color “rosa”, como generalmente visualizamos esas flores, así es que en ese color “rosa” captamos la combinación de lo blanco y lo rojo. Una flor “dual” simbólicamente hablando. Roji-blanca, Esta mujer es pura y al mismo tiempo apasionada. Eso se capta en su mirada, esa es la verdad, porque el poeta dice “mirar ardiente, honesto”, sin embargo, agrega y concluye que esa manera de mirar “enciende el corazón”, esa pasión, se manifiesta encendiéndo el corazón (del poeta), pero al mismo tiempo lo refrena. Él capta la intención apasionada, pero al mismo tiempo cómo la refrena (el color “rosa”). Si mal no hemos leído, el problema que Garcilaso señala es que está frente a una mujer hermosa, pura y, al mismo tiempo, llena de un deseo que se le nota en su mirada, pero ese deseo ha encendido su corazón y al mismo tiempo lo refrena ¿por qué? Eso es un problema: mostrar pasión, y al mismo tiempo refrenarla.

Veamos en seguida el segundo cuarteto, en donde necesariamente el problema localizado produce un conflicto en el poeta: “... y en tanto que el cabello, que en la vena del oro se escogió, con vuelo presto por el hermoso cuello blanco, en-

hiesto, el viento mueve, esparce y desordena...”. Este es el 2º. Cuarteto en donde se encuentra el conflicto: la mujer es rubia; su pelo es muy hermoso, ya que lo analoga con el oro, incluso con la propia “vena” del oro, lo cual ya nos dice de la riqueza, el profundo esplendor, de su cabellera, y agrega que esa hermosa cabellera parece volar con el viento, y aquí es clara la señal del deseo profundo de la mujer, que supone una liberación, dado que el viento nos habla de libertad, y con él se mueve libre la cabellera, en donde está reflejado el deseo dual de ella. ¿Por qué dual? porque ahí vemos, además, que ese movimiento pasa por el hermoso cuello blanco, que nos señala de nuevo la pureza, dada su blancura. Hay más: ese cuello blanco está enhiesto, es decir, rígido, lo que nos dice de la actitud de altanería de ella. ¿Cuál es el conflicto que ella le causa al poeta? Precisamente eso, la dualidad de su actitud, porque mientras por un lado se muestra apasionada, con el deseo de liberar esa propia pasión, por el otro confirma que ella, al fin y al cabo, se encuentra atada a un deseo que no puede liberar. El pelo y el viento están frente al significado del cuello blanco, sí, pero enhiesto. Tanto Garcilaso, como ella, se encuentran en el dilema de la contradicción. El conflicto consiste entonces, en que él parece no atreverse al acercamiento, y se encuentra, por lo tanto, en el mismo dilema que ella. ¿Qué hacer?

Ahora vamos al 1er. Terceto, en donde el conflicto llega al clímax, y le dice Garcilaso: “...coged de vuestra alegre primavera el dulce fruto, antes que el tiempo airado cubra de nieve la hermosa cumbre...”. Tres versos suficientes para que el poeta se decida a avanzar, diciéndole directamente que es preciso entender que la juventud tiene un fruto, y se llama pasión, por eso dice “alegre primavera”, es decir desafanada, desprejuiciada, libre, y que ella ha de gozar de ese fruto que es la pasión propia de la juventud: la primavera, para luego advertirle que el tiempo se pasa rápido, el “tiempo airado”; y ese pasar ha de envejecerla, y lo refiere analogando con “le cu-

bra de nieve la hermosa cumbre”, es decir la cabeza, la vejez puede llegar tan pronto como se piensa en ella. Aquí llama la atención que, hasta ahora, Garcilaso solamente se está refiriendo a la muchacha a partir de la descripción de la cabeza, cuando que bien podríamos intuir que, si habla de deseo apasionado, bien pudiera haberse referido a las partes del cuerpo que tienen que ver más con “el dulce fruto”, por ejemplo, la entrepierna, dado que la finalidad de una pasión que ha de liberarse, justamente, supongo, y sin temor a equivocarme, al sexo, meta de ese deseo, sin embargo, el poeta hace constante alusión a la cabeza de ella, que para él se trata de “la hermosa cumbre”, y por tal razón es muy importante establecer que la idea del poeta que ella “piense” en lo que él propone. Así de importante es la razón en equilibrio con la sensualidad en el Renacimiento. La cabeza es un elemento esencial en las “figuraciones” renacentistas. Pensemos así también en el caso de la pintura de esa época. ¿Por qué ese epíteto de la “hermosa cumbre”? Dado que se trata de un poeta renacentista, es muy posible que valore más lo que se tiene en la cabeza que en cualquier otra parte del cuerpo: la capacidad de pensar, ateniéndose a que, en su época, la influencia de los clásicos era esencial, tanto en el arte teniendo al humano, en su cuerpo y espíritu, como modelo, y junto a eso, la competencia del pensamiento puro. Ahí vemos con claridad la armonía, el equilibrio, buscados en dicha época. Y, sin embargo, también nos hace inferir que ha de haber una armonía entre los pensamientos y los deseos eróticos corporales. La mente y el cuerpo, una unidad en equilibrio. Esa armonía es un factor renacentista, luego entonces eso nos confirma el contexto histórico del poema de Garcilaso de la Vega, en donde el propio texto nos aclara con larguezza la situación en su contexto social.

Ya he mencionado que, en el 2º. Terceto, el poeta siempre va a solucionar su conflicto. Así lo soluciona Garcilaso: “... Marchitará la rosa el viento helado, todo lo mudará la edad

ligera por no hacer mudanza en su costumbre”. ¿Conclusión? “El viento helado”, es el invierno, es decir la vejez, lo opuesto a la primavera, la juventud. Ese “viento helado” marchitará la rosa, ese símbolo que conjunta la pureza con la pasión, o sea el dilema de ella. El tiempo no perdona, siempre va rápido, la vejez es contundente, lapidaria, ya no habrá rosa, juventud, pasión, así es que ella debe modificar su postura, es decir, tomar la decisión en ese momento, la juventud, que es el propicio para la pasión. Después ya no habrá posibilidad, sólo la pura “nieve”, el invierno, la vejez, la muerte. Entonces de nada servirá mostrar la pasión.

¿Ha sido claro Garcilaso de la Vega en presentar un problema, el conflicto que éste le causa y, finalmente, encontrar la solución? Este asunto, para los artistas del Renacimiento, se llama *carpe diem*, es decir, “disfruta el día”, uno de los elementos fundamentales en las categorías renacentistas, herencia de los clásicos. Este soneto nos reclama a comprender la exactitud de este tipo de poesía culta la que, más allá de su exactitud, nos dice así mismo de la ideología de su época, tal como lo hacen todas las artes.

La poesía culta moderna y contemporánea

Sobre todo a partir, tanto de la presencia de los poetas del simbolismo francés, como de los correspondientes a las rupturas provocadas por las vanguardias a principios del siglo XX, la poesía ha tomado otras rutas, las que tienen que ver, por supuesto, con el propio “espíritu” del siglo XX, cuyos temas recurrentes son, además de los sentimientos “clásicos” como la soledad, el desamor y otros que ya he mencionado, ahora se agrega una manera en la composición de sus estructuras o formas, que tienen mucho que ver con sus contenidos, que ya son más libres, dado que hay una ruptura en la que se corres-

ponden contenidos y formas, es decir, una suerte de negación al pasado de la tradición clásica. El siglo XX ha sido así. Si bien, los temas “clásicos” se presentan en formas de igual manera, es decir, con sus versos bien medidos, sus rimas igual, los tonos, regulares, los nuevos temas van aunados generalmente a una “dislocación” de las formas, algo que puede estar presente, tanto en sus contenidos, como sobre todo en las maneras más “libres” de escribir la poesía, lo que ya niega las maneras en sus ajustes, por ejemplo, a la manera en que la lengua funciona en la poesía, tanto en su sintaxis, como en el acomodo de los versos, es decir, en la manera de “respirarlos”. Tal parece que la “tranquilidad clásica” se esfumó con la llegada del XX. Revisemos ahora el poema *El orbe de la danza*, del poeta mexicano Alí Chumacero, fijando nuestra atención, sobre todo, en el tamaño de los versos, si son iguales entre sí, y sobre todo en la manera como se “respira” este texto, es decir, si en el ritmo de la lectura encontramos algo que tenga que ver entre la forma y lo que dicen los versos. Los llamados “versos libres” de este tipo de poesía, no parecen tener tal libertad, al contrario, el ritmo es aspecto fundamental en su lectura, y obviamente en su contenido. En la manera en cómo se distribuyen los versos, descansa el contenido. Como podrá verse, este tipo de poesía probablemente nada tenga que ver con los poemas de carácter popular. Reflexionemos y acudamos a este poema a partir de su título. De Alí Chumacero:

El orbe de la danza

Mueve los aires, torna en fuego
su propia mansedumbre: el frío
va al asombro y el resplandor
a música es llevado. Nadie
respira, nadie piensa y sólo
el ondear de las miradas

luce como una cabellera.
En la sala solloza el mármol
su orden recobrado, gime
el río de ceniza y cubre
rostros y trajes y humedad.

Cuerpo de acontecer o cima
en movimiento, su epitafio
impera en la penumbra y deja
desplomes, olas que no turban.
Muertas de oprobio, en el espacio
dormitan las familias, tristes
como el tahir aprisionado,
y añora la mujer adúltera
la caridad de ajena sábana.
Bajo la luz, la bailarina
sueña con desaparecer.

Si “medimos” el tamaño de los versos, nos daremos cuenta de que son prácticamente iguales en su tamaño (nueve sílabas, arte mayor), pero las oraciones se “cortan”, interrumriendo, cortando el aparente ritmo de la lectura, pero que eso mismo es un acto simbólico a partir de la pura medición del ritmo. Esa danza está “orbitando”, igual que su manera de decirse. Los versos están moviéndose, y parece que no están en su sitio estable. El poema “orbita” en su forma, tal lo hace en el contenido. Hemos de suponer que la poesía lírica no “transcurre”, o sea que ahí no hay sino una suerte de detención del tiempo en el espacio llamado “poema”, y no obstante la lírica “parece” moverse en su estatismo. En el tiempo aquí detenido ¿qué revelación ha tenido Alí Chumacero? ¿En dónde estaba, qué ha visto? El título “Orbe”, nos refiere “Esfera”, “la Tierra”, “el Universo”, o “Círculo”, “Disco”, también “Círculo” o “Circular”, “Orbitar, recorrido de un objeto alrededor de su

centro de gravitación". Por lo tanto, lo que comienza diciendo el poema es que su estructura y su manera de leerse, consecuentemente, tiene que ver con el contenido: Orbitar, seguir, el trayecto de la danza. ¿Cuál puede ser ese trayecto en el que gira la danza? Tal vez estamos en un escenario, en un teatro y, mientras la bailarina danza, el público se desprende de la actividad escénica y el escenario ya no es la danza de la bailarina, sino los asuntos que traen en sus cabezas todos los espectadores, y por eso el mármol, la sala, el teatro, solloza el orden recobrado ¿cuál orden? La danza sólo es el centro alrededor del cual giran las otras danzas, las solitarias, las tristes, esas que son los mundos de los espectadores, en donde hay rostros, y trajes y humedad ¿llantos? ¿Qué gira alrededor de la bailarina que ella sólo desea desparecer? Familias tristes, una mujer adultera, gime un río de ceniza, un epitafio, etcétera. ¿A qué suena este poema?, ¿cuál es su tono? Este es un típico poema contemporáneo. Allí Chumacero se enfoca en el triste espectáculo que es el público asistente, por eso es que algunos versos parecen incompletos y, en su orbitar, aparecen para completarse en el siguiente. La bailarina, presunto centro de la gravitación, deja de serlo cuando las angustias del público están más de manifiesto. Pero esta es solamente mi propuesta. Dejo a los lectores "re-armar" el poema de Chumacero, y que lo hagan suyo, como yo lo he intentado. Es necesario recordar que la manera de leerlo tiene mucho que ver con lo que se dice: ¿por qué los versos están interrumpidos? ¿Tienen la misma medida de sílabas? El poeta está "orbitando" su mirada, desde el escenario, hasta las butacas. Ese mundo se ha detenido ante su mirada y por eso él lo ha captado con tanta exactitud. ¿Cómo es el orbe de la danza? ¿Qué orbita, que hace que la bailarina desaloje el escenario? Forma es contenido.

Lo fundamental en la lectura e interpretación de la poesía es hacerlo con toda la atención-detención posible dado que el poeta, como tantas veces he mencionado, está enriqueciendo

la manera de decir las cosas, o sea decirlo de la manera más clara posible. Aquí, es evidente, que ha fijado la atención, más en las desgracias de los “espectadores” que, incluso, en la decepción de la bailarina, quien ya captó que ella no es el centro gravitacional, sino las desagradecias del mundo que está aposentado en las butacas. El poema nos hace orbitar. El acomodo de los versos, aquí resulta simbólico, amén de los símbolos que están por ahí “orbitando”, como el mármol que solloza, las olas que no turban, etcétera. Este poema, su título ya lo sugiere, gira, orbita. El lector, aquí, también ha de poner atención al tono que tanto aporta al contenido. Sin embargo, lo deseable, como también ya he mencionado en varias ocasiones, es leer sin más prejuicio que el que la propia lectura, sin más, solicite; después viene el trabajo de interpretación, que ya solicita otro tipo de lectura, una intención que provoque ingresar a los significados profundos. El poema se encargará de “transportarnos” por sí mismo, ya sea con la sencilla lectura atenta o aderezándola con una herramienta interpretativa más puntual. El poeta ya ha realizado su labor, y resta entonces el concurso del lector para que el oficio poético se cumpla, como sucede con este de Alí Chumacero.

No obstante que infinidad de poetas construyen sus textos más o menos con la idea que ahí Chumacero lo hace, también los hay, en la misma contemporaneidad, muchos que siguen escribiendo conforme a la tradición, es decir, con versos regulares, y rimas y tonos. Por ahora, lo que me ha parecido más digno de señalar, es poner de manifiesto en qué medida la poesía moderna y contemporánea niega la tradición, pero sin dejar de ser poesía, ya que no abandona su esencia, que es mostrar los sentimientos más profundos del ser humano. La poesía moderna y contemporánea, niega la tradición, sí, pero construye una nueva tradición, dado que los poetas que escriben a partir de esta ruptura, van formulando otro tipo de poesía. Así, podemos comprender que la ruptura también se

vuelve tradición, lo que demuestra que se trata de un género “vivo”, pero de todas maneras sus referentes siguen siendo los viejos clásicos greco-latino. Veamos ahora esta otra “referencia” de la modernidad. Se trata de un breve poema del mexicano José Emilio Pacheco, y se llama:

¿Despertar

Abre los ojos el jardín. No hay nadie.
Se detiene la noche en su espesura
porque el aire ya invoca al nuevo día.
Mundo que nace de sí mismo, esfera
hecha de tiempo en derredor. Las horas
bajan sin pausa a la memoria.
Abro los ojos. Veo el jardín: no hay nadie.
Abre los ojos el jardín: me mira.

Como podemos observar, este poema está compuesto por varios versos endecasílabos, pero no todos son así, lo que implica cambios o rupturas en la lectura-respiración; y por eso mismo se trata, primeramente, de un texto contemporáneo el que, incluso, parece “salirse” de su género, ya que incluso puede parecer una descripción narrativa. Los géneros literarios, parece ser así, nunca han sido “puros”, siempre tienen una característica de otros, como he señalado al referirme a la poesía Épica, por ejemplo; los géneros literarios pueden “invadirse”, mezclarse en sus formas, pero también en sus contenidos. Este asunto parece quedar más claro en la literatura contemporáneas. Aquí, Pacheco se manifiesta con un “poema”, dado que “describe” un sentimiento a partir, precisamente, de la descripción del jardín cuando él y el jardín abren los ojos, es decir, que cobran conciencia. ¿Qué hacer aquí para acercarnos al contenido? Lo primero que puedo sugerir, es lo referente a los versos de arte mayor (tema complejo), lo que ya nos sugiere un asunto profundo. ¿Cuál es la ruptura?

Yo considero que ésta la encontramos en la propia manera de leer el poema, aunado a que el jardín, que es el mundo manifestado, lo que pudiera llamarse “Naturaleza” o bien el mismo mundo, tiene más poder que el poeta: donde parece que el verso se corta, se detiene, prosigue, pero en los siguientes versos nos enteramos de que, “el ser observado” implica la unificación entre el poeta, la naturaleza, el mundo y la memoria. Es que el poeta y el mundo observado son una sola cosa, aunque el poetas diga que al abrir los ojos no hay nadie. Así es que ser mirado implica eso, Ser. Ni el poeta, ni el jardín parecen ver, pero finalmente, algo en la memoria los hace reconocerse. Así es que la propia manera de leerlo ya nos sugiere algo de su contenido. El jardín abre los ojos. Aquí, la lectura-respiración está “entrecortada”, dado que así están distribuidos los versos: es de noche, todo está oscuro, el poeta no puede captar bien su derredor, porque es el jardín el que abre los ojos y enseguida entra en actividad la noche, que se detiene, primero abre los ojos el jardín y no hay nadie; y al final, abre los ojos el jardín, y me mira, dice Pacheco. Así es que el asunto va entre esas dos ocasiones de mirar. El poder del texto va en medio, en donde el mundo se crea a sí mismo, y todo se remite a la memoria del poeta, sí, es el mundo, el núcleo, porque despierta entrando a la memoria del poeta, porque éste ve el jardín y no hay nadie. Está solo, pero el mundo está en su plenitud. ¿Acaso los hombres somos incapaces de captar al mundo, pero éste sí puede hacerlo? Esto es el despertar del propio mundo, corporeizado en el jardín, y es así que el mundo es eso que tiene la conciencia de la vida, porque es eso que sí tiene el poder de mirar, sobre todo al propio poeta. El mundo ha captado al poeta y no a la inversa. Tal vez se trata de la revelación que el poeta ha tenido al observar que el mundo quien observa y no él. ¿Nosotros captamos el mundo o es el mundo el que nos capta? De cualquier manera, tal vez el poeta ha captado la manera en que el mundo despierta y cobra conciencia. Es

una manera de abordar el texto. El mundo es un ente absolutamente vivo, consciente. ¿Por qué? cada lector ingresa con sus herramientas, además de las sugerencias que alguien o algo más les proponga, pero ha de suceder que el propio texto sea quien guíe la interpretación, siempre y cuando la lectura se efectúe con atención, voluntad.

Un ejemplo más: Se trata de un poema del poeta argentino Juan Gelman, que en su libro *Carta abierta* presenta el poema XXIV, que nos invita a la deliberación.

XXIV

Te destrabajo de la muerte como
puedo/pobre de vos/la alma camina
dentro de sí/y ojalá resplandezcan
piedras que pulo con tu respirar/

niñísimo que munda/o trista/o cómo
serán las obras que te traigan/vos/
por mi desfuerasolo/compañero
por tu pobrear se alzan los soles que
iluminaban rostros/sufrideras/
para que nadie se humillara/fuera
ternura que estuvieras/vivo/sos.

Es absolutamente probable que este texto nos cause asombro ¿de qué tipo? El asunto salta a la primera lectura: las maneras de ser de la lengua a partir de su uso, es decir, que el poeta la usa en otro registro. Aquí hay verbos con toda posibilidad desconocidos, y es lo que nos “atrae” para encontrar interpretación a esto: “tristar”, pero en el habla se dice, por ejemplo: “aquí nomás, tristeando”: o sea que ese verbo no es desconocido o raro, un “constructo”, sólo que aquí se usa en su modo infinitivo y en lo popular en el gerundio. ¿Cuál asunto es desconocido? Pero “mundar” sí resulta ser novedoso.

so, al igual que “destrabajar”, o “pobrear”; y palabras como “desfuer” o “niñísimo”, “sufrideras”, y la recomposición “la alma”. Las palabras pueden realizar sus propios significados cuando se transfiguran. Así va su valor. El registro de la lengua es poderoso. No obstante estas “novedades”, me parece que, si se lee con atención este texto, el lector no encontrará problemas para su comprensión, incluso estas mismas “rarezas”, le indican claramente que la lengua puede tener toda la riqueza que su escritor y su lector guarden para con ella; que reconozcan a la lengua su poder. Cuando el poeta escribe su poema es clara la tentación de pensar que está creando otra lengua, aunque sea la misma de todos. O no la crea, sino que la recrea. Ya he comentado que es más poderosa la lengua que sus “oficiantes”, o sea, los poetas. En este caso, la comprensión del poema requiere una lectura minuciosa. Esta es otra manera de la lengua. En ocasiones, como en ésta sucede, es posible que se dificulte el acto interpretativo, y entonces puede servir de ayuda, sólo eso, buscar un posible contexto con el fin de que el Yo poético se traslade al Yo lector. Este texto de Gelman se refiere a “un niño que munda”; y ese niño, desde una perspectiva simbólica, por supuesto que se puede referir a niño-pureza, niño-inocencia, que puede ser el propio poeta refiriendo su llamado al niño que puede ser, o sea, a lo puro del hombre que escribe a lo puro del hombre que lee. El niño aquí parece ser el símbolo fundamental, así como el hecho de que el poema no comienza con palabra mayúscula, sino que con minúscula, lo que simbólicamente indica que el texto es resultado de algo que le viene desde atrás; y de igual manera puede simbolizar que la esperanza de encontrar a ese “niño-pureza” continúa, ya que no hay puntuación final. El texto, como vemos, habla por sí mismo, pero si alguien pudiera tener la curiosidad, como en cualquier texto, de acudir al contexto biográfico del autor, aquí en este poema de Gelman, una mirada al contexto puede, o no, ayudar a explicar de manera más am-

plia acerca del significado de tal poema. En el caso de Juan Gelman, se sabe que era un trasterrado de Argentina a México debido a la persecución militar en aquel país hacia la gente pensante, o de inclinación a la política de izquierda. Gelman era de esa estirpe. Su hijo y su nuera fueron integrantes de las “listas” de desaparecidos políticos durante las dictaduras militares. El poeta parece que nos aclara en su texto que ese “niño” era su hijo, y que él esperaba que estuviera vivo, y que eso mismo era lo que a él le mantenía con la esperanza de que aquél estuviera vivo. Suena lógico que, tanto el niño-pureza, como el niño hijo, sean los que guardan su inmanencia en este poema. Me parece que todo esto queda claro si se lee con cuidado el texto. Con o sin el contexto, el poema tiene un valor por sí mismo. Algunas veces el contexto suele aclarar las cosas, como creo que aquí ha sucedido. Ese hijo puede ser cualquiera; alguien que haya perdido al niño que subyace en cada uno de nosotros, que está perdido, símbolo de la inocencia, la pureza o lo que un niño pueda simbolizar. O el verdadero hijo de Juan Gelman, el hijo desaparecido, al que intenta de revivir el poeta en su poema. Recordemos que señalar es creación, dado que, al señalar se aísla algo, y al estar aislado, ya existe. Que cada lector se encuentre en la experiencia de esta lectura, en el entendido que no es rigor estar acudiendo constantemente al contexto biográfico. Imaginemos qué terrible y pesado sería estar leyendo la biografía del autor antes de leer sus textos. Que incómodo, ya que es muy cierto que cada texto tiene su propio “ser”, por decirlo de alguna manera. Dice lo que dice, y ya.

Cabe aclarar si es posible referir que “Mundar”, a de ser asunto del mundo, de la vida, Destrabajar, olvidarse del esfuerzo, Desfuera, adentro, Pobrear, vivir en pobreza, Niñísimo, niño muy pequeño.

Ahora bien, si la comprensión es o no posible, ya depende de la voluntad de entrega de su lectura. ¿Ha provocado algo en

nuestros sentimientos esta lectura? Si es así, el texto vale, pero aquí, es muy necesario rastrear a partir de la manera en cómo está funcionando la lengua, cómo la extiende el poeta en su significado con la finalidad de que nos quede lo más claro posible el mensaje; desde la perspectiva donde se le vea. Poeta: ¿qué has querido decir con tu texto? El poeta responde: Eso.

O bien, este otro que es el XIV del mismo libro, y que quizá por lo mismo el tema vaya similar. Y ahora aquí preguntémonos por qué Juan Gelman en ambos poemas rompe con el ritmo de los versos, y si eso tiene que ver con el contenido, y por qué la puntuación descansa solamente en diagonales, y a más de romper con esa tradición, ahí no hay mayúsculas en los inicios, y ni punto y final, además de que las palabras que parecieran novedosas como “toda una pueblo”, “memoria que amarísima la muerte”, “tu otoñar”, o “niñando al mundo”, o el verbo “desfierar”, “amarillear”. Me parece que nada ajeno habría para un lector que leyera con atención este par de poemas de Juan Gelman. Agrego ahora una pregunta, esa que ya manifesté: ¿Por qué ambos poemas comienzan y terminan con minúsculas? Tal vez hay algo antes del texto, otro texto, que podría ser la anticipación de lo que observamos en la escritura; y si no hay un punto final, es posible que el dolor persista, la esperanza de no perder al ser querido que le da poder para vivir en tanto aparece lo desaparecido. Ahora bien, los propios giros al registro de la lengua utilizada aquí, pudieran ser suficientes como para ser interpretados como algo definitivamente simbólico, como por ejemplo, que el poeta, para manifestar su dolor, lo hace simbólicamente con una suerte de “extravío lingüístico”, casi como una imposible manera de poder manifestarse, y quizás mostrando así el desorden psicológico, producto del dolor que lo movía al concebir su sentimiento y su analogación con las palabras. Es probable que la mera palabra, garabato entintado, no alcance para una simbolización y permanezca sólo como un signo, pero si ese

registro de la lengua está intentando abarcar más su exactitud, entonces sí que esas palabras “nuevas” están cargadas de simbolismo:

XIV

afligido de vos/toda una pueblo
anda pidiendo verte/entendimiento
que pierde sangre como vos/de vos/
voluntad que no mira tu mirada/

memoria que amarísima de muerte
amarillea al pie de tu otoñar/
memoria que morís con cada viva
recordación/dulce que fue tu mano

apoyadita contra madrugadas
que te oyeron crecer/niñando al mundo
que desfieraba el duro acontecer
por echarse a tus pies/suave de perro

La misma lengua esta aquí, la de todos, pero en otro registro, como cuando decimos: “chiqueado”, “petateado”, etcétera.

Leer con mucha calma es tan necesario para entrar en la comprensión, sin olvidar, por supuesto, que debe intentarse la interpretación con prudencia, o sea, sin quedarse en lo que manifiestan en su superficie las puras palabras, pero tampoco acudir a la tentación de tratar de encontrar interpretaciones que nada tendrían que ver con la prudencia, no obstante que la Lírica, como ya he mencionado en varias ocasiones, necesita ante todo ser captada en principio, con el mero poder sentimental, o lo que eso signifique para los lectores, leer sin más prejuicio que la lectura “profundamente respirada”.

Ahora veamos este otro poema, para continuar ejemplificando los poderes de la Lírica. Esto que sigue es un texto

breve de la poeta mexicana Rosario Castellanos, de su libro *Bella dama sin piedad y otros poemas*. La chiapaneca nos comunica:

La despedida

Déjame hablar, mordaza, una palabra
para decir adiós a lo que amo.
Huye la tierra, vuela como un pájaro.
Su fuga traza estelas redondas en el aire,
frescas huellas de aromas y señales de trinos.
Todo viaja en el viento, arrebatado.
¡Ay, quién fuera un pañuelo
sólo un pañuelo blanco!

Aquí observamos, sin dificultad, que el poema está construido con versos de arte mayor, lo que ya nos advierte que no se trata de un asunto simple. ¿Por qué? Si nos fijamos, la poeta, por principio de cuentas, está dirigiéndose a una “mordaza”, una palabra que sugiere que algo no la deja hablar, que tal vez se trate del mero hecho de ser una mujer acallada socialmente, o también de que ella misma se haya impuesto esa mordaza, pero que aquí cobra la cualidad de algo más objetivo, su boca cerrada, y que por eso mismo puede tratarse de un objeto, y por ende un posible símbolo. Ella debe hablar para decir adiós, literalmente, a lo que ama. ¿Qué nos dice que ama? Y entonces el asunto se trastoca, porque es la tierra que huye y que vuela como un pájaro. ¿Por qué es la tierra lo que vuela como un pájaro? Esa “realidad” se mueve hacia otro lado porque ¿qué implica que sea la tierra lo que vuela como un pájaro? Acaso sea la poeta la misma tierra, que es una realidad “fija” y que sea ella quien desea volar para liberarse precisamente de la tierra, que es la propia poeta quien desea modificar su estado físico para desprenderse de algo que la ata. Y entonces ella ya está en fuga como danzando en el aire, la libertad, y lo que va dejando

es un aroma de trinos frescos. No cabe duda, Castellanos está modificando una realidad para que el asunto vaya claro, porque luego asume que hay un arrebato libertario, pues todo va en el viento. Y concluye consumando la extrapolación, dado que quisiera ser un pañuelo blanco, señal del adiós, y despedirse ¿de qué? Es probable, si el lector se ha integrado al texto, que la poeta sólo quisiera despedirse de lo que es hasta ese momento: la tierra y no el viento, el polvo y no el pájaro. Esos son símbolos muy claros. Ella no está conforme con su realidad, no hay duda de eso, y de lo que tampoco cabe duda, es que ella está en un “arrebato”, que es su voluntad de decir adiós a eso que la realidad no pudiera ser, sino tan sólo un pañuelo blanco. No ella, sino el pañuelo; decir adiós al dolor de no manifestarse; ser el puro adiós y no a quien se despide. ¿Quién quisiera ser eso y para qué? Toca a los lectores decidir en qué sentido se capta el mensaje del texto; si ese Yo del poeta se ha trasladado al Yo lector. ¿Quisiéramos decir adiós a lo que somos? No soportar ser despedidos, sino tan sólo despedir.

Por eso mismo, si encontramos un hilo conductor en el trabajo poético de Rosario Castellanos, leemos del mismo libro, lo siguiente que se llama:

Límite

Aquí, bajo esta rama, puedes hablar de amor.
Más allá es la ley, es la necesidad,
la pista de la fuerza, el coto del terror,
el feudo del castigo.
Más allá, no.

Tal si se tratara de un procedimiento de la lógica, Castellanos plantea aquí, su tesis, su antítesis, y finalmente su síntesis, su propuesta y su anti-propuesta, o sea el conflicto; aquí, allá, y más allá (en ese orden). ¿Cuál es el “límite”? ¿Existe alguna relación entre este poema y el anterior? Rosario Castellanos nos

invita a encontrar la relación, que sí la hay. Solamente “aquí” puedes hablar de amor, bajo esta rama (que pudiera ser una manifestación de la verdad que es un árbol como símbolo), porque allá es la moral, la norma, lo que es de los demás y no lo suyo, que es lo nuestro, allá, en el mundo de los otros el dolor, pero aquí, la rama que es el amor manifestado, la pureza de nacer de lo vegetal. Veamos un texto más de Rosario Castellanos:

Canción

Tal vez cuando nací alguien puso en mi cuna
una rama de mirto y se secó.

Tal vez eso fue todo lo que tuve
en la vida, de amor.

Porque después (oh, rostro traicionado
por la memoria, nudo deshecho en el adiós)
nada sino el cilicio de aquella nervadura
me exprimió el corazón.

¿Qué se supone que ha de hacer un lector para ingresar a un texto como éste? Primeramente, como ya en tantas ocasiones lo he comentado, es preciso leer con calma y, en la primera lectura, entregarse al ritmo de estos versos tan desiguales. ¿Será que la poeta está respirando así, tal como lo capta su sentimiento? ¿Qué nos dice esa manera de seguir la música de esas palabras? ¿Hasta dónde tiene que ver el gusto aquí? ¿Gusta o no, por qué? Si parece difícil, enseguida es necesario acudir a algo muy evidente: los símbolos. En la primera estrofa nos encontramos con que ella alude a su nacimiento, y en su cuna alguien puso una rama de mirto y se secó. Su origen puro; esa flor no fue posible, y lo que implique la flor o la pura rama, pero se secó. Desde ahí, así lo parece, el destino de la poeta quedó marcado: no florecerá el amor en su vida. Ese es su Hado. Más allá del puro detalle de que alguien puso

esa rama, nada de amor, que eso simboliza una flor que ha de desarrollarse desde su rama. Después, como lo menciona en la segunda estrofa, un rostro del pasado quedó desvanecido por una despedida. ¿La posibilidad del amor? Seguramente, y desde esa despedida, el cilicio, instrumento para producir dolor y tormento, y desde entonces así, por haber sido deshecha aquella posible unión, muy probablemente única posibilidad, de otra manera ¿a qué tanto sufrir? Aquella “nervadura”, aquella poderosa posibilidad amorosa, quedó desbaratada, aquella persona o quizá otra cosa, quedó olvidada, a la par que ella, y eso mismo le exprimió el corazón, como lo dice tal cual. La propia memoria de la poeta se ha secado, como aquella rama de mirto. Sí, pero ¿por qué *canción*? Eso es lo que va cantando por la vida, siempre, prácticamente desde que nació, ese es su estandarte, su patente de corso, su signo de identificación y, si investigamos un poco acerca de la vida de Rosario Castellanos, habremos de confirmar que su obra, y no solamente la poética, está absolutamente relacionada con su vida particular, como la de todos los poetas en tanto que la poesía es el Yo que manifiesta el poeta, así que la pregunta habría de ser aquí, por ejemplo, si ese Yo de Rosario tiene qué ver con el Yo del lector. Alguien ya convive con ella la pena humana del desamor, tan frecuente. Si no se comparte, al menos la propia lectura cuidadosa ha de producir una muy probable con-moción en quien lee, lo cual es ya reconocerse desde la perspectiva humana con un texto de poesía, detrás del cual hay un ser humano que ha encontrado una verdad al otro lado de la vida, y que aquello está absolutamente relacionado con la experiencia vital de este lado. Finalmente, lo que más importa si el texto ha gustado o no y, con mayor razón, si ha dejado alguna huella en la ética del lector. Eso hace un poeta.

En seguida, pongo a consideración del lector un poema de Octavio Paz, otro imprescindible de nuestra literatura. El poema que sigue aparece en el libro *Salamandra* y se llama:

Garabato

Con un trozo de carbón
con mi gis roto y mi lápiz rojo
dibujar tu nombre
el nombre de tu boca
el signo de tus piernas
en la pared de nadie
En la puerta prohibida
grabar el nombre de tu cuerpo
hasta que la hoja de mi navaja sangre
y la piedra grite
y el muro respire como un pecho.

¿Cuál es el garabato que dibuja el poeta en el muro de nadie? Es probable que este texto refiera de manera contundente la manera de “ser” y “aparecer” de la literatura contemporánea, en donde el lector resulta ser la pieza fundamental para complementar la significación. Como vemos, este poema solicita casi otro poeta (el lector) para obtener la comprensión, no obstante que el poeta ha puesto a disposición los elementos básicos de su trabajo, aquí, un trozo de carbón, un garabato, o bien una “palabra” ilegible, tan elemental como la escritura en carbón; un dibujo mal logrado que él intenta plasmar “en la pared de “nadie”, sitio en donde pudiera estar el misterio de esa mujer que busca y, al no tenerla como carne y cuerpo, la inventa en un muro, que también es negación, porque un muro separa, pero haciéndolo con un gis roto, un lápiz rojo y al fin una navaja el nombre de ella en un muro invisible. Si aceptamos acudir a los símbolos, esos son: gis roto, lápiz rojo, navaja que sangra y un muro invisible que respira. Los seres que decimos amar ¿existen o somos nosotros quienes les damos el valor de la existencia? Como puede observarse, hay textos que requieren un esfuerzo más que ordinario para ingresar en ellos, lo que no quiere decir que sea imposible. Los símbolos suelen

acudir al auxilio de la interpretación. ¿Sería éste un poema amoroso de un amante que intenta crear a su amada con el recurso de su pasión? ¿En dónde está la imagen de ella? Tal vez amamos a aquella persona que nuestro ideal ha forjado, y no a otra, que sería la real, y que tal vez eso signifique una posibilidad de relación violenta, o bien inasible. Es usual que sea necesario que los lectores dejen fluir todas las preguntas posibles, y entonces sucederá que, en una posible respuesta, descansen “su” interpretación. Este poema de Octavio Paz sugiere mucho al respecto, dado que está pasando de una realidad a otra para encontrar aquí el fin de su búsqueda. La realidad bien puede estar en el otro lado del muro, ese que contiene a la vida. El lenguaje figurado, aquí, realmente está dando figuración a una idea. ¿En dónde está ese muro en el que se encuentra la mujer? Si muro es sitio para garabatear, o bien, límite para pasar al otro lado ¿al otro lado de dónde? En algún sitio inasible ha de estar una mujer, esa, para darle vida escribiendo su nombre. Aquí tenemos la necesidad de crear esa imagen que le falta al poema.

Hay también muchos poetas que, en sus propios poemas, nos dicen cómo funciona el “fenómeno” de la poesía, y es entonces que ésta es capaz de decirse a sí misma y consecuentemente de su relación de quien la crea: el poeta. Este que sigue es, también, un poema de Octavio Paz, en el que nos habla de la “manera de ser” de la poesía. Del mismo libro *Salamandra* veamos:

Interior

Pensamientos en guerra
quieren romper mi frente.

Por caminos de pájaros
avanza la escritura.

La mano piensa en voz alta
una palabra llama a otra.

En la hoja en que escribo
van y vienen los seres que veo.

El libro y el cuaderno
repliegan las alas y reposan.

Ya encendieron las lámparas
la hora se abre y cierra como un lecho.

Con medias rojas y cara pálida
entran tú y la noche.

Otra vez el poeta creando a una mujer, al tiempo que acepta que esa creación viene desde las propias palabras que están siendo hiladas en el texto poético, porque parece que es el poema que escribe al poeta y no a la inversa. Esa escritura va por caminos de pájaros, eso es la libertad de la propia escritura, pero ¿hacia dónde va la escritura? ¿qué quiere escribir? Dado que este texto se llama *Interior*, supongo será necesario que la lectura sea en absoluto silencio, al igual que el transcurso y el final del camino reflexivo. Las palabras han hablado en silencio, los símbolos están ahí para prestar algún posible auxilio:

[...] las medias rojas y la cara pálida y la noche en la que tú entras, porque ya lo señalan las lámparas encendidas. En el interior de algo, del propio poeta, o bien del propio poema, está siendo revelado el tema de Paz con esas lámpara encendidas [...].

que iluminan la entrada del paso suyo (¿de quién?) y de la noche.

En la Lírica podríamos permanecer hasta que el placer se agote, lo que es imposible. Por eso, espero que lo expuesto sobre este tema haya sido de ayuda para entrar, primero en la duda de lo que se lee, y luego acudir a la necesaria crítica con el fin de penetrar el poema. He mencionado los términos “duda” y “crítica”, dado que sin ellos es difícil entender el mundo y los caminos que conducen a él, y entre esos caminos está la literatura, aquí, la Lírica. Si se pone atención, existen muchos poemas que carecen de “figuraciones”, es decir de visualizaciones que son símbolos, y que se trate de poemas absolutamente conceptuales, o sea manifestados con palabras que son o parecen ser sólo eso, palabras, y no imágenes, sin embargo, cuando así sucede, los puros conceptos, al ser captados por el lector, se convierten en símbolos toda vez que el propio lector se apropie del tema, es decir que se sienta aludido y analogado con su vida personal, en donde siempre hay símbolos que lo (nos) habitan, como la memoria, por ejemplo, o bien la experiencia actual. Sor Juana Inés de la Cruz, por ejemplo, inicia así un soneto absolutamente conceptual, es decir, sin figuras que son imágenes; sin “visualizaciones” simbólicas:

Al que ingrato me deja, busco amante;
al que amante me sigue, dejo ingrata;
constante adoro a quien mi amor maltrata;
maltrato a quien mi amor busca constante...

¿Acaso estas palabras no tienen algo que ver con la experiencia propia de cualquiera de los lectores? En este texto no tenemos símbolos, pero son los propios lectores los que, al apropiarse de lo que dice Sor Juana, van formulando su propia experiencia al texto que, en la propia experiencia vital del lector, por supuesto que hay simbología, imágenes de las que está y vive rodeado. Así me parece que funciona un poema

conceptual. El lector acomoda los símbolos del poema luego de asociarlos con su propia experiencia, esa que está en su realidad. En la poesía conceptual la experiencia del lector es fundamental, dado que es él quien propicia la simbología y, por ende, el significado del texto. El ejercicio de su interpretación, por lo mismo, tendría que darse necesariamente a partir de lo que opine cada quien en cuanto a su posible relación con el texto, o bien, si está de acuerdo con los conceptos del texto en cuestión al referirse a las experiencias humanas, a la vida real, cotidiana. De cualquier manera, los poemas, traducidos o en la lengua original, salvo muy raras excepciones, están construidos con palabras conocidas, así que es cuestión de encontrar el acomodo al que se ajustan al habla del lector. La poesía, en todo caso, para muchos lectores, resulta ser el género literario, aparentemente, más difícil de comprender, de abordar, dada la profundidad hasta donde llega la con-moción de los sentimientos, asunto tan importante para los seres humanos. Por ser tan profunda y, por lo tanto, la que requiere de un esfuerzo tal vez mayor que la comprensión de los otros géneros, es por eso que tanto atrae en la medida que aborda esa profundidad que le confiere su rigor social, porque para eso está, para encontrar qué tan profundo es el ser humano, el poeta y el lector. Sentir es fundamental, y ahí está la poesía.

En seguida transcribo un par de textos, cuyo ejercicio sugerido, se trata fundamentalmente de llevar a cabo una comparación, básicamente a partir de las formas, para buscar la experiencia que las propias formas expresan para su comprensión. Recordemos que forma es usualmente contenido. He aquí el primero de los textos, que pertenece al poeta tabasqueño Carlos Pellicer (siglo XX) y su poema, un Soneto (en “Sonetos postreros”) sin título, y es:

Soneto

Esta barca sin remos es la mía.
Al viento, al viento, al viento solamente
le ha entregado su rumbo, su indolente
desolación de estéril lejanía.

Todo ha perdido ya su jerarquía.
Estoy lleno de nada y bajo el puente
tan sólo el lodazal, la malfaviente
ruina del agua y de su platería.

Todos se van o vienen. Yo me quedo
a lo que dé el perder valor y miedo.
¡Al viento, al viento, a lo que el viento quiera!

Un mar sin honra y sin piratería,
excelsitudes de un azul cualquiera
y esta barca sin remos que es la mía.

No olvidemos que se trata de un Soneto, y que en su propia forma muestra su contenido: problema, conflicto, clímax del conflicto y resolución. La soledad del poeta es indiscutible; el trajín de su vida es una deriva. Ese *yo*, claro que tiene que ver con el lector. ¿Está bien hecho? ¿Versos de arte menor o mayor? ¿Son localizables el tono y el ritmo? La solicitud al lector es que, luego de experimentar este Soneto de Carlos Pellicer, se busque una comparación con el siguiente texto, cuyo autor es el poeta norteamericano Ezra Pound, quien, no está de más advertir pensaba que la poesía solamente era un ejercicio, una creación de ella para ella misma, y que el poeta sólo es el “mediador” de la creación, el mero amanuense. El lector tiene la palabra.

Antes de dormir

1

Las vibraciones laterales me acarician,
saltan y me acarician,
trabajan patéticamente en mi favor
buscan el bien de mis finanzas.

Ella, la del arpón, está presente.

Los dioses del submundo me esperan, oh, Annubis,
son los que te acompañan,
me atienden con patética solicitud;
ondulantes,
las rutas laterales son su reino.

2

¡Luz!

Estoy listo para seguirte, Palas.
Listo y ajeno a sus caricias.
Saliste disparada como un cohete,
dando tumbos de derecha a izquierda y de izquierda a derecha
en la proyección plana de una espiral.
Me acompañan los dioses del sueño narcótico,
deseándome lo mejor;
estoy listo para seguirte, Palas.

Así está escrito *Antes de dormir*, de Ezra Pound. Me parece necesario advertir que Annubis, que aparece en el fragmento número 1, es, era, una deidad del antiguo Egipto, cuya tarea refería que se trataba el guardián de las tumbas, y por ende se le asociaba a la muerte y lo que le seguía. Annubis era, por lo tanto, el maestro de las necrópolis y patrón de los embalsamadores. ¿Y “ella, la del arpón”? Algo tendrá que ver con la advocación que Pound hace a Palas en la parte 2, luego de gritar “Luz”! Supongo que se refiere a Palas Atenea, diosa de la guerra y la sabiduría para los antiguos griegos. Esa luz ha de

venir de ella. Este poema ha de asociar, me parece, a estas dos deidades que lo acompañan: la muerte, por el lado de Annubis; y la sabiduría y la guerra, por parte de Palas. Tal vez por ahí ande la búsqueda. La solicitud a la presencia de la luz puede muy bien referirse al conocimiento o al poder bélico que otorga Palas. ¿Qué relación puede haber en un poema dividido así, en dos partes, cuyos temas son la muerte y la sabiduría y la guerra por otra? ¿Qué refiere de ambas deidades para sí? El lector “tiene la palabra”. No cabe duda de que este texto está manejado a partir de datos eminentemente culteranos: Annubis y Palas; y por lo tanto es necesario acudir al conocimiento, en este caso, de la mitología. En este poema hay “vibraciones”, así lo advierte Pound en el inicio, en donde también advierte que las vibraciones buscan el bien de sus finanzas ¿A qué se refiere el poeta con el término “finanzas”? El término Finanza” refiere a un pago, una liquidación o un finiquito, porque procede del latín *finis*, que es el “fin”. Aquí se trata de comprender qué vibra y cómo lo hace, pero sobre todo qué tienen que ver esas deidades con sus finanzas. Lo dicho: Ezra Pound afirmaba que la poesía se bastaba a sí misma, con o sin el concurso, inclusive, de propio poeta, y en consecuencia del lector. En estos casos es indispensable que la entrega a la lectura sea total, es decir, que el lector se permita una lectura “libre”, sin más aceptación que lo dicho en el texto. De cualquier manera, se trata de lenguaje, consecuentemente tenemos ahí un mensaje que requiere ser decodificado. Algunos piensan que este tipo de textos son mensajes plenamente crípticos, y por lo tanto el “secreto” solicita lectores dispuestos a esa entrega. Es cuestión de gustos, como para escribir es cuestión de estilos.

Ahora bien ¿será posible que ambos poemas, el de Pelliçer y el de Pound, estén ligados temáticamente? Es necesario que los lectores recuerden aquello de que “las comparaciones son odiosas, sí, pero siempre necesarias”, dado que, a partir del acto de comparar, se quiera o no, adquirimos las referen-

cias para asociar nuestra lógica en todos los aspectos de nuestra vida. En este caso, es preciso acudir a los temas centrales de cada uno de los poetas y, ya con una idea clara de cada uno, entonces encontrar el referente. ¿Para qué sirve comparar los textos literarios? Es evidente que, al comparar, es que los lectores ya se han adentrado lo suficiente y necesario en cada uno de los textos, lo cual garantiza, por ejemplo, que con uno se entienda mejor el otro y, con la comprensión de ambos, se comprenda que la poesía siempre se encuentra más allá, o más acá, de lo que los poetas hacen con ella y, en consecuencia, que los lectores acusen ahí que el fenómeno de la poesía en general, es un arte profundamente humano, en donde pueden coincidir con certeza todos los poetas, y con ellos todos los lectores. El caso de estos dos poetas refiere con claridad que sus respectivos contextos están profundamente ligados a su manera de haber observado algo de ellos en “esa otra parte de la vida”. Han visto algo y en consecuencia lo han descrito para que los lectores se lo adjudiquen.

Para concluir con este apartado de la Lírica, ahora propongo otro tipo de comparación, exponiendo primeramente un texto de Arthur Rimbaud, un poeta de los llamados “malditos”, simbolismo francés siglo XIX, con un poema “extrañamente escrito”, al menos así considerado en su tiempo. Del libro de Rimbaud *Prosas e iluminaciones*, va este texto que se llama

Flores

Desde una grada de oro –entre los cordones de seda,
las gasas grises, los terciopelos verdes y los discos de
cristal que se ennegrecen como el bronce al sol– veo la
digital abrirse sobre una alfombra de filigranas de plata,
de ojos y de cabelleras.

Piezas de oro amarillo sembradas sobre ágata, pilares de caoba sosteniendo una cúpula de esmeraldas, ramales de satén blanco y de finas barritas de rubíes que envuelven la rosa de agua.

Iguales a un dios de enormes ojos azules y formas de nieve, el mar y el cielo atraen a las terrazas de mármol la multitud de jóvenes y fuertes rosas.

¿Acaso no son suficientes estas imágenes, y por lo tanto posibles símbolos para llegar a la interpretación? Rimbaud se ha tomado el atrevimiento de otorgar al mar y al cielo, ambos azules, la facultad de la vista. ¿Desde dónde está observando el poeta el mundo? A partir de que los símbolos representan, tal vez, el lenguaje más poderoso en los textos, es que propongo se compare el texto de Rimbaud con este poema, sin título, de la poeta mexicana Amparo Dávila, de su libro *Poesía de ayer y hoy*:

Danzan las sombras
una danza interminable.
en la noche eterna
de la espera.

¿Puede haber lenguaje más claro, más exacto, que la poesía?

CAPÍTULO VI

El texto dramático

También posiblemente una ramificación de la epopeya, la literatura dramática se encarga de narrar, de contar, de dar cuenta ¿de qué? Como los otros géneros, también tiene una función social; y es literatura que está escrita para ser interpretada en el escenario, en el teatro; y sabemos que su forma consiste en dos maneras de señalamiento, que son los parlamentos y las acotaciones, es decir las palabras que dirán los personajes y las instrucciones de movimientos en el escenario, que son las acotaciones. Y aunque es literatura para ser representada, de cualquier manera, es primero literatura y, por lo tanto, antes de tener la posibilidad de ser interpretada por actores en el escenario, el teatro, primeramente, tiene que ser leída, razón por la que este género se denomina precisamente “Literatura dramática”. Esa lectura, además de los actores, puede ser leída por cualquier persona, ya que no siempre se dan con frecuencia las posibilidades para su representación en el teatro, así es que, como lectura que puede ser, es susceptible, por supuesto, de ser interpretada, para lo cual

es necesario contar con los elementos básicos, más allá del deleite de la mera lectura, tal como sucede con los otros géneros. Cabe mencionar que, por ser un “suceso”, puede también ser considerada como género Narrativo. Ahí suceden cosas.

Hoy sabemos que, en el teatro griego, de donde es su origen en occidente, existieron tres maneras básicas o tipos de obras: las Tragedias, en donde se abordaban los asuntos de leyendas heroicas, y que frecuentemente incluían en sus representaciones la presencia de los dioses, pero sobre todo del innegable poder que el Destino ejercía sobre los hombres, un asunto absolutamente indispensable para conseguir la armonía social, sin olvidar, por supuesto, el necesario concurso de los mitos. Todos los griegos, por lo tanto, tenían la obligación de conocer su destino, porque eso implicaba dedicar su vida para ese cumplimiento porque, de no ser así, habría un castigo ejemplar para quien no dedicara su vida a ese cumplimiento. La Tragedia, pues, trabajaba para confirmar esa necesidad, lo que incluía, por supuesto, una crítica social para luego encontrar el orden social correcto. También estaban las Comedias Satíricas, representaciones que consistían básicamente en realizar críticas humorísticas hacia las leyendas de los pueblos, desarrolladas con mímicas obscenas. Asimismo, estaban las Comedias, cuyos temas a tratar consistían en poner en evidencia, de manera burlesca, los asuntos de la vida cotidiana, es decir que se trataba más bien de hacer crítica social. Estas tres manifestaciones del teatro tienen como finalidad inducir hacia el Bien Común, algo tan caro a los griegos. Por esta razón es que básicamente el teatro tiene como finalidad la moralización, es decir, mostrar al público la manera de comportarse socialmente, vivir en la moral si con la Tragedia, utilizando, ya sea el poder de los dioses, pero sobre todo el del Destino; obras dirigidas a un público más o menos ilustrado. Por su parte las Comedias estaban dirigidas al público inculto, y su determinación estaba dirigida al buen comportamiento en la vida social simple. Así

entonces, el teatro puede ser tomado, primeramente, como una mera representación de su sociedad, pero también, y sobre todo, como una herramienta muy útil para conseguir un orden social, debido a que normalmente utiliza ejemplos de escarmiento para aquellos personajes que descomponen el orden y, por tanto, el teatro se considera como una herramienta determinista. Pero aquí no se trata de hablar de la historia del teatro, sino de invitar a los lectores a enfrentarse al texto dramático y buscar en él una interpretación.

La literatura dramática, el teatro escrito, como los otros géneros, guarda sus propias características para entrar en su comprensión. Enseguida pongo a la consideración de los lectores las propuestas básicas que pueden ser tomadas en cuenta para un intento de interpretación elemental de este tipo de textos. Estimo muy necesario tener en cuenta que, como obra literaria, el texto dramático tiene una forma, es decir, una estructura particular, y que esa misma estructura marca el primer paso que nos indica, si Tragedia, o bien Comedia, porque esa diferencia ya marca una significación importante. En primer lugar, necesitamos precisar a quién va dirigida, si a un público ilustrado o bien al pueblo, así es que lo que se impone desde este punto de vista, es observar con cuidado el tipo de palabras que conforman el texto. Dado que el teatro toma su poder de las palabras, es decir de los “diálogos”, porque desde esta perspectiva los lectores se darán cuenta que, dados los asuntos de cada manifestación dramática, sus asuntos o temas son diferentes entre sí, y por lo mismo sus mensajes están determinados por esos mismos asuntos, al menos en los textos clásicos incluso los del siglo XIX.

Tanto la Tragedia como la Comedia, distribuyen las partes de su estructura de manera muy similar, por no decir que igual.

Las palabras para el drama

La persona que se dispone a leer un texto dramático tiene que considerar, por principio de cuentas, que en el proceso de su lectura tiene que estar formando las necesarias imágenes de los personajes, dado que nunca o casi nunca, los autores describen con larguezas cómo son sus personajes físicamente, inclusive al dar sus acotaciones, es decir, instrucciones de entrar, salir, gritar, golpear, etcétera, lo manifiestan muy escuetamente, dando así oportunidad a la creatividad de quien dirija la obra o bien a quienes la actúen. El lector de un texto dramático, guarda un rol muy parecido al que tuviera el director de la obra representada, a diferencia de los autores de los otros géneros, que suelen ser muy precisos en sus descripciones. Es muy probable que, desde el principio de este género, los poetas dramáticos ya estaban pensando en el papel que los directores de la representación tendrían que realizar. La descripción física, la fijación de las imágenes y los movimientos, competen aquí exclusivamente a los lectores, que por esa razón tienen un compromiso mayor con el texto que leen e interpretan, por esta razón es que la lectura de los dramas solicita lectores dispuestos a acomodar lo más correctamente posible, tanto los escenarios, la iluminación, los enseres, el vestuario, así como las actitudes físicas y psicológicas de los personajes. Como vemos, el concurso de los lectores es fundamental. Imaginar esa creación es básico. Las palabras, sobre todo las que conforman los diálogos, son fundamentales. En los diálogos parece descansar el poder de los dramas. Es necesario, por lo tanto, fijar muy bien la atención en ellos, porque ahí se mueve el drama.

Ya he mencionado que, dependiendo de la temática del texto dramático, el estilo de la lengua va íntimamente ligado al tipo de personajes; si éstos pertenecen a una clase social alta, entonces nos encontramos con que los diálogos están es-

critos, desarrollados, de manera muy propia, elegante y, en muchas ocasiones poética, sobre todo en las obras clásicas, como son las de Esquilo, Sófocles o Eurípides, quienes van a influir en ello en autores como Shakespeare y casi todos los renacentistas. Los textos construidos con una lengua de muy elegante propiedad lingüística, van dirigidos a un público más o menos culto, en cambio, aquellos textos que se ofrecen a las clases incultas, están escritos con una lengua muy parecida a la de los espectadores. Los textos con lenguaje elegante, elevado, corresponden a las Tragedias, y por supuesto éstas van dirigidas a un público capaz de comprender asuntos más o menos complejos, llevados a cabo por personajes con características psicológicas de cierta o mucha profundidad. En cambio, los personajes de las Comedias, esas obras con temas casi siempre satíricos, de crítica social, incluso de simple entretenimiento, burdos o algunas veces groseros, son psicológica y físicamente muy similares a los espectadores, es decir, las clases bajas, con personajes que hablan igual a su público y desarrollan, desde luego, temas bastante simples en su mayoría, aunque es necesario acotar aquí que, ambas diversificaciones del drama, Tragedia y Comedia, tienen la característica fundamental de buscar un orden social, es decir, moralizar. Es necesario aclarar aquí que, tradicionalmente, también las Comedias estaban escritas en verso, sólo que de construcciones poéticas obviamente más sencillas, dadas las características de los espectadores. Esa ya es una manera de comenzar a interpretar un texto dramático, o sea fijándose en el tipo de lengua que utilizan los personajes.

Al tener ante nosotros un libro de textos dramáticos, ya podemos inferir que ese contenido tiene que ver con efectos moralizantes, porque esa es la función social del teatro. Ahora bien, no está de más abrir al azar algunas páginas y observar si las palabras con las que están manifestados los parlamentos son sencillas, lo que viene es una Comedia, y si los dichos

parlamentos van escritos con mucha propiedad, entonces ya puede intuirse que se trata de una Tragedia. Temas complejos o sencillos, Tragedias o Comedias, su escritura los delata.

Después de haber revisado, aunque sea a vuelo de pájaro, el estilo de la lengua, ya podrán tener una primera idea los lectores: si con propiedad o elegancia, Tragedia, si con simplicidad lingüística, Comedia. Generalmente. Ahora es necesario advertir que estos tipos de drama tienen una forma, una estructura muy precisa, por lo menos en las obras tradicionales, y van así: Lo que sigue corresponde a la Tragedia, aunque la estructura de ambas es igual.

Estructuras y contenidos

1. El *STATU QUO*. Al inicio de la obra, el poeta dramático presenta con claridad un mundo en orden, o si preferimos nombrarlo, un *STATU QUO*, un cuadro social que manifiesta un mundo “como debe ser”. El “establishment”. Es muy necesario que el lector encuadre bien ante su vista ese mundo, porque en seguida viene.
2. El *HYBRIS*. Esto quiere decir, un “Atrevimiento”: Uno o más personajes van a romper ese Orden, un exceso, es decir que están cometiendo *hybris*.
3. Luego de que el lector visualice bien en qué consiste el *hybris*, y quiénes lo han cometido, enseguida tenemos la presencia de una psicología anormal; los personajes trágicos desacomodan en mundo como debe ser en aras de conseguir el alcance de sus deseos personales, los que están por encima del interés público. Este es el inicio, propiamente, del significado del drama, de la parte más amplia del texto dramático; es el desarrollo del drama, en donde están enfrentándose dos puntos de vista. El moral y el inmoral. El lector o espectador ha de estar muy atento,

porque ya comienza el drama, o sea ese enfrentamiento entre las dos partes contrarias de la obra. Se anuncia la aparición de una serie de informaciones, acerca de lo indebido que realizan los personajes que han cometido el *hybris*. Ya aparecen en la *psiqué* de los espectadores los primeros indicios del desorden. Suponemos que esta ruptura ha de provocar una suerte de extrañeza de que algo así pudiera suceder. Casi no puede soportar la ruptura al orden. Aquí es fundamental que quienes analicen una obra, vayan a la par de los factibles espectadores, es decir, si en quien recibe esta información, también se desarrolla una suerte de ansiedad moral ya que, lo observado, se supone que no está bien hecho, que es un atentado a la moral, al orden social. Entonces viene.

4. El *DESARROLLO DEL CONFLICTO*. Toda vez que algún personaje ha cometido *hybris*, viene entonces el desarrollo trágico propiamente dicho, es decir que el o los personajes que han desacomodado el orden social, van completando su falta. Es de notar que estos personajes no siempre están conscientes de lo que han hecho, y sin embargo el público, los lectores, están observando la manera en la que tales personajes están actuando. Esto es el gran “truco” de los poetas dramáticos: al no saber con exactitud qué es lo que provocarán los personajes “en falta” con su atrevimiento, y en cambio los receptores sí, público asistente o lectores, es así que estos receptores van cargándose de la energía negativa, de su conducta irreverente, “inmoral” que provocan los personajes en el público al manifestarles lo erróneo de sus conductas, habida cuenta que es muy común que los detractores del orden social actúen sólo en beneficio propio. En esta segunda parte del drama, ya nos enteramos del conflicto que presenta el autor, es decir, los personajes en *hybris* frente al mundo y su orden, y por lo tanto resultaría conveniente realizar comentarios al

respecto: ¿Por qué los personajes “en falta” no se han enterado bien a bien de lo que hacen y el público sí? porque esos personajes parecen no darse cuenta, o bien lo fingen de lo que sucede. Aquí continúa la interpretación, es decir, los posibles efectos de ese conflicto en los receptores de la obra. ¿Para qué es necesario que los personajes no puedan medir las consecuencias de su falta y los espectadores sí lo advierten? Esa es una cuestión de la agudeza poética de esos autores. La psicología está jugando el papel fundamental. Es necesario que así sea, porque de otra manera no habría obra, porque sin conflicto, ésta no puede ser. El público o los lectores son quienes deben darse cuenta, porque son ellos quienes han de aprender la lección de lo que observan. Los personajes continúan completando su falta, por lo que la obra entra en un estado de tensión. El orden está ya completamente roto; los personajes continúan sin darse cuenta, o no quieren darse cuenta de la falta que han cometido, ya que actúan movidos en muchas ocasiones, no siempre, por intereses, digamos, egoístas. Ese interés ya ha sido captado por los receptores, público o lector. La conciencia de éstos ya va plena de información: eso que hacen los personajes en su *hybris*, va desarrollando, en el público, una suerte de creciente malestar psicológico por lo que está sucediendo. El ego de los personajes está siendo captado por el público, sobre todo porque en escena se desarrolla un conflicto que parece inclinarse a favor de los que han cometido la falta. Esto provoca cada vez un malestar mayor. La tensión aumenta. Eso de “ahí” no está correcto, porque atenta contra el orden, ya sea moral o bien ético; ha de lastimar la moral de los espectadores. Es necesario que, quien se encuentre ante este tipo de obras, o sea el que está interpretando, localice hasta qué grado ese malestar estaría modificando el estado de ánimo de los receptores de la obra en cuestión.

En seguida expongo un ejemplo que mucha gente conoce: *Prometeo encadenado*, del poeta trágico griego Esquilo, quien tomó el mito del fuego y la manera en cómo los hombres lo obtuvieron, pudieron manejarlo y acogerse a sus bondades, como el arte o el conocimiento. El fuego no estaba destinado para ser usufructo de los humanos, y el dios Zeus, celoso de mantenerlo sólo para los dioses, prohibió que saliera del Olimpo, y quien lo tomara de ahí para los hombres, sería brutalmente castigado, obviamente refiriendo la noticia a los propios dioses. El *statu quo* era precisamente ese: el fuego sólo para los dioses. Prometeo se atrevió, lo hizo para entregarlo a los hombres. Es evidente que aquellos viejos espectadores se dieron cuenta muy pronto de que “eso” no estaba correcto. El propio Destino ya lo había establecido así, y Zeus se encargaría de que eso se cumpliera. Se trataba del orden, el *statu quo* y Prometeo no acató tal disposición, sus razones tendría, y trajo el fuego al mundo de los hombres, con lo que se afincó el mito que explicaba del porqué de la aparición y dominio del fuego por los hombres. Sí, el fuego vino a dar a los hombres una característica divina, y eso nos dice que los hombres sí pudieron tener, en aquellos tiempos, siglo VI a.C., noticia de cómo había llegado la explicación del porqué del fuego en el mundo, y de lo que eso les significaba. El mito ya existía, pero Esquilo lo fijó en la escritura, y lo hizo permanecer.

Toda vez que se ha desarrollado completamente el conflicto, aquí Prometeo frente a Zeus y el Destino, ha de llegar el momento en que se solucione, y ese momento se conoce como el CASTIGO a quien ha cometido esa falta. Usualmente el castigo al o los personajes que han provocado el desorden, castigo que ha de ser cruel, incluso brutal, provoca en los espectadores o lectores, un

sentimiento de commiseración o lástima de ellos hacia el personaje castigado. Aquí se está produciendo una actividad de escarmiento para el público, quien ha de captar que, si se atreve a romper el orden, le sucederá lo mismo que al personaje en *hybris*. El mensaje está claro: no debe hacerse eso, porque se rompe algo fundamental para la sociedad: el orden. Prometeo, lo sabemos, tiene como castigo ser encadenado a un roquerío a la orilla del mar, en tanto que un águila le devora el hígado y, una vez restañadas las heridas, el águila o buitre volverá para hacer lo mismo, y así, sin parar, hasta que la voluntad de Zeus ordene lo contrario. Eso duele, causa lástima, incluso horror en quien lo presencia, aunque cabe mencionar que ese acto no se observa en la obra escrita de Esquilo. Los griegos repudiaban lo burdo, lo grotesco, pero las palabras de los parlamentos describen y anuncian ese castigo para que los espectadores, al imaginar ese doloroso castigo, escarmienten. Por eso son tan fundamentales las meras palabras en los textos dramáticos; ellas parecen mover todo el asunto. El mensaje va muy claro. El espectador ha de escarmentar, entendiendo que no es deseable ni posible, en el antiguo mundo griego, cambiar los designios de los dioses, y mucho menos del Destino, máxima autoridad como guía para la vida social. Toda vez que el conflicto producido por el *hybris* llegue a su culmen viene eso que puede entenderse como el acto climático. Como vemos, ni los dioses deben o pueden desobedecer al Destino.

5. **CASTIGO Y CATARSIS.** Con la presencia del castigo, el receptor de la obra va a experimentar lástima, commiseración hacia el personaje que está siendo castigado. Es un escarmiento y, fruto de esa actividad psicológica, en el subconsciente del espectador quedará grabado el mensaje: no atentar contra el orden. A esta respuesta

psicológica se le denomina *Catarsis*, que significa sencillamente “limpieza”. Eso que acaba de atestiguar no está correcto, y por lo tanto ha de ser desalojado de su *psiqué*. El dolor limpia, y aunque haya dolor o lástima, el espectador sentirá un alivio no siempre consciente, sino que esa actividad tan poderosa que es el castigo trágico, se instalará en su subconsciente. El teatro ya estaría casi por cumplir su tarea.

6. *REGRESO AL ORDEN*. Toda vez que sucede el castigo, el orden roto ha de restablecerse, supuesto que esta es la función, el mensaje, del teatro. Ya no hay que decir: así deben ser las cosas. Luego del castigo a los que han roto el orden, éste, finalmente, por mera lógica, ha de restablecerse. El bien común ha de prevalecer, muy a pesar de los *hybris*. El autor dramático pone en juego un conflicto, o bien eso que pudiera llamarse *Tesis vs. Antítesis*, o dicho de otro modo: la propuesta del autor, que es mantener el mensaje del orden social, frente a la contrapropuesta, que es obviamente el *hybris*, con la finalidad de que las ideas y los elementos contrarios enfrentados otorguen incluso la posibilidad de elegir, en el interior de los espectadores, si estaría bien o no, recuperar el orden dislocado, actividad final que desde luego, desde el punto de vista de la lógica, podría ser designado como la *síntesis*, es decir el resultado del enfrentamiento de las dos ideas opuestas en el desarrollo de la obra, el orden y el desorden. Al final, los espectadores tienen la palabra. ¿Eso observado conviene a la moral o a la ética?

Esta vieja y efectiva “fórmula” de aleccionamiento del teatro sigue funcionando hasta nuestros días, aunque con sus debidas variantes porque, ya en la etapa del Renacimiento, el concepto de Destino desapareció del *status quo*, debido a que los conceptos de ese orden tienen que ver solamen-

te con el concurso de los humanos, razón por la que en esa época aparece como puntal ideológico lo que conocemos como el *Antropocentrismo*. Ya el pivote de todo es eso que deriva del proverbio que reza: “El hombre es el arquitecto de su propio destino”. Es necesario que los lectores de estos textos tengan en cuenta cómo van desarrollándose estas partes de la estructura, y al mismo tiempo considerar si el asunto de la lectura pudiera guardar alguna relación con la propia cotidianidad de quien lee, ya que los escenarios teatrales son espejos para los espectadores. Los tiempos van cambiando, pero la esencia del teatro permanece. Retratado en el escenario del teatro o del libro, el público se reconoce a sí mismo y se da cuenta de que eso de ahí puede ser correspondiente a su propia experiencia o deseo de conocimiento. El escenario es un retrato de la vida humana; por eso atrae tanto.

Esta “fórmula” que ofrece la estructura del teatro griego, se ha heredado a la historia subsecuente. Si observamos con la misma intención algo de William Shakespeare, *Macbeth*, por ejemplo, nos damos cuenta de que el inglés sigue a pie juntillas la antigua fórmula griega, a excepción, repito, del concepto de Destino, como lo conciben los griegos clásicos. Lo mismo que sucede en su *Romeo y Julieta*, personajes que han roto la tradición de la ciudad de Verona: los Capuleto sólo pueden convivir con los Montesco bajo el estigma de las confrontaciones ríos, esa es la tradición, el *statu quo*, la manera de vivir en Verona. Los jóvenes Romeo y Julieta se acercan por amor, creando un conflicto de funestas consecuencias, la muerte de los jóvenes amantes. Romeo y Julieta no han hecho lo correcto; han roto el *statu quo*, el orden social, y por eso han de ser castigados. Esta obra, en especial, ha causado muchas controversias en el sentido de que parece tratarse de una obra con tema amoroso. No es así. Se trata de una obra con el tema de la intolerancia. Aunque al final de esta tragedia, Shakespeare ya propone una toma de conciencia para la

convivencia civilizada a ambas familias, de cualquier manera, el orden roto, aunque modificado al final, demuestra lo necesario que es vivir “como el mundo ordena”, “como Dios manda”, pero ya todo dependiendo de la actividad propia de los humanos. El sacrificio de los amantes ha provocado un nuevo orden. Romeo y Julieta, con su sacrificio, han ayudado a instaurar un orden nuevo, ese que corresponde a los ideales renacentistas. Es obvio que los espectadores han experimentado lástima y commiseración por quienes han roto el orden al ser castigados. ¿Qué lección ha quedado para los espectadores? ¿La intolerancia? Parece que no. Ese sacrificio ha servido para instaurar un orden de tolerancia, al final de cuentas un orden para el Bien Común: la solidaridad entre los Montesco y los Capuleto. En esta obra, no solamente los espectadores han aprendido; también lo han hecho los personajes, específicamente los familiares de los jóvenes sacrificados.

Con *Macbeth*, del mismo autor, Shakespeare, las cosas también marchan muy al parejo de la vieja fórmula clásica: *statu quo, hybris, castigo, recuperación del statu quo*. Macbeth y su esposa lady Macbeth urden el asesinato del rey para que ellos ostenten el reinado. La ambición no corresponde al orden social. Los Macbeth asesinan al rey, así que, consecuentemente su castigo es terrible; ella enloquece y él es objeto, ya coronado rey, del crimen que cometió: la muerte. El orden se reinstala. La tragedia está consumada, aunque cabe mencionar aquí, que las tragedias de Shakespeare, no solamente aluden al asunto social, sino que en gran medida se desarrollan más en la *psiqué* de los personajes, razón por la que es muy conveniente acudir al aspecto psicológico cuando se analizan las actividades de los propios personajes, como por ejemplo indagar qué los ha motivado para actuar como lo hacen, y si la sociedad en la que viven los ha determinado a actuar como lo hacen. Esto es el antropocentrismo. El orden lo instalan los hombres; ellos mismos lo descomponen, así que ellos mismos han de reins-

talarlo. Pensemos en el personaje Otelo y los celos, así como la intriga de un tal Yago. ¿Qué los ha movido a actuar como lo hacen? Acaso tenga algo que ver el hecho de que Otelo sea un “negro” gobernando un mundo de “blancos”, y que a partir de eso Shakespeare haya detonado las “oscuridades mentales” de los humanos. El teatro ofrece muchas posibilidades para su análisis, ya sea desde la perspectiva ética, o bien la moral. Con Shakespeare, no podemos olvidar que en el teatro se observan, al final de cuentas, los rostros de los mismos espectadores-lectores, lo que nos explica el porqué del concurso de la *catarsis*, de la necesaria limpieza psicológica. No faltará algún espectador que se proyecte de manera muy poderosa con alguno de los personajes, y que eso mismo produzca en él algún estremecimiento en su profunda *psique*. Si está como espectador en el teatro, la cercanía es muy vívida, dado que esos personajes son como él, de carne y hueso, sudan, sueltan gotas de saliva al hablar, incluso en ocasiones se equivocan en sus diálogos, o bien trastabillan. El teatro es un espejo en el cual están plasmados los posibles rostros de los espectadores. Cuando el teatro es lectura, esas imágenes las va recreando el propio lector, ya que es él quien las configura toda vez que su imaginación se ha entregado a la lectura. Al final de cuentas, en ambas situaciones sucede lo mismo con el espectador que con el lector. William Shakespeare hace mucho hincapié en el desorden psicológico de los personajes. Casi podríamos afirmar que por sus personajes se ve recorriendo una retahila de antivalores, los que serán confrontados con los valores. Todo estrictamente bajo un orden humano.

Por ser obras eminentemente con un perfil social, lo que observamos ahí es necesariamente una crítica a quienes rompen el orden. Y aunque sin el “horror clásico”, todavía el llamado teatro “realista”, ya en el siglo XIX, presenta la misma estructura: un *statu quo* del mundo social, alguien rompiendo ese orden, el desarrollo del conflicto, el castigo

y la necesaria *catarsis* en el público y finalmente la propuesta del orden, como es el típico caso de *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen en la plenitud del siglo XIX europeo. El llamado “teatro realista”, en efecto, muestra un retrato absolutamente apagado a la realidad, pero esa realidad está descompuesta; ahí se desenvuelven, como en la realidad, personajes que han distorsionado los profundos valores humanos. Ya no es necesario que el autor invente el *statu quo*. La propia realidad ya se muestra a partir de su propio *hybris*. El Realismo, al mostrar la realidad, tiene como finalidad mostrar un mundo degenerado. En el caso de Henrik Ibsen y su *Casa de muñecas*, ya podemos captar que, en el desenlace de su obra, el *statu quo* que se presenta al principio, no es el que se reinstala finalmente, dado que este autor prefiere dejar “a su suerte” a los personajes, básicamente a Nora, el ama de casa que ha cometido *hybris* al no atender a sus “obligaciones domésticas”, a su papel de ama de casa. Nora toma “su decisión”, y ya no desea seguir siendo una “muñeca” con la que se juega socialmente. En efecto, Ibsen abrió la puerta al libre albedrío de las mujeres en sus papeles sociales, y evidentemente a los varones que se apercibieron de que los individuos no solamente son producto de su medio, sino que pueden tener la posibilidad del libre albedrío para modificar su medio, que las mujeres pueden ser algo más que elementos pasivos socialmente, aunque en ello les vaya la soledad, un asunto que será tomado muy a fondo en el teatro del siglo XX. Haber atestiguado esa temeridad, produjo en los espectadores una profunda commoción, tanto moral, como ética, asuntos que necesariamente pusieron de cabeza a la época misma, ya que esa obra y algunas similares, aunque no fueran teatrales, comenzaron a modificar, a querer que no, las conciencias sociales. La literatura estaba cumpliendo su función, tal como lo hacían las otras artes.

Sobre la comedia

Dadas las originales características o funciones sociales de este sub-género, es decir su necesaria crítica social, su manera de hacer divertir, ya desde la antigua Grecia, las obras de Aristófanes, por ejemplo, resultaban ser absolutamente “populares”. El pueblo simple necesitaba también desfogarse, instruirse a su modo, averiguar en qué consistía el orden social para ellos. No se trataba de meras distracciones, al contrario, se trataba de una suerte de instructivos cívicos, por decirlo así. Las Comedias eran para eso, al tiempo que hacían el asunto divertido en su desarrollo. Ir a observar esas obras, leerlas, como las de Plauto o Terencio en la Roma imperial, conseguían el mismo efecto. Por estas razones de su papel social, las Comedias guardan la misma estructura que las Tragedias: *statu quo (orden establecido)-hybris-desarrollo del hybris-castigo (y catarsis del espectador)- restauración del orden*. por esta razón es por la que razón es recomendable realizar un análisis igual al que se realiza con las Tragedias, con la consideración de que, el observar los parlamentos, es obvio que el estilo de la lengua es plenamente sencillo, toda vez que las Comedias van dirigidas específicamente al pueblo sencillo. En el CASTIGO, que lo hay, dado que alguien ha roto el orden, pero aquí, los castigos no son terribles, sino que se trata de ridiculizar a quien ha roto el orden, asunto que realiza el personaje “cómico”, el que usualmente representa al pueblo, porque guarda sus mismas características de simpleza, aunque se trata de un personaje astuto, pero no utiliza la fuerza, sino la ridiculización para el personaje que cometió *hybris*. En ese personaje, el cómico, el pueblo simple se identifica. La ridiculización es el escarnio, ese ridículo, esa burla, motiva a los espectadores a la risa, que así se representa la CATARSIS, además, que la comedia está ahí, frente a los espectadores, también, como un pasa-tiempo, un espectáculo que entretiene y moldea. Con

la explosión espontánea de la risa, los asistentes están efectuando su limpieza. La risa los mueve psicológicamente. En el subconsciente ha quedado grabado el mensaje: orden. Aquí también los espectadores han aprendido a vivir en armonía en su mundo. Las Comedias tuvieron un gran auge en los siglos XVI y XVII europeos, por la sencilla razón de que sus temas tenían que ver de manera muy estrecha con la ideología de su tiempo: los humanos en su mundo. Este sub-género sobrevive hasta nuestros días, al igual que la Tragedia, sólo que con adaptaciones a la vida de nuestro tiempo. En México, por ejemplo, contamos con la figura del personaje “Cantinflas”, típica representación del personaje cómico. A lo largo de la historia occidental, la dramaturgia cómica ha sobrevivido, porque las necesidades sociales así lo han requerido, incluso si nos referimos a la propia catequización cristiana, si ponemos como ejemplo a las típicas “Pastorelas”, que guardan con exactitud la estructura de una Comedia.

Es posible, sí, que en una obra de teatro convivan la Tragedia y la Comedia, lo que se puede nombrar como Tragicomedia, como es el caso típico de la obra *La Celestina-Tragicomedia de Calixto y Melibea*, que un tal Fernando de Rojas escribiera hacia el final del siglo XV en España. Ahí, en ese escrito, cuya estructura “narrativa” va mostrando dos historias paralelas: la de los jóvenes Calixto y Melibea, con sus características absolutamente trágicas por un lado y, por el otro, las actividades del propio personaje “Celestina”, quien se mueve en su “bajo mundo”, y que en su actividad es criticada, a la par que se manifiesta ese propio status, hacia cuyo campo se efectúa, se dirige una crítica muy severa por parte del autor. El término “Tragicomedia”, incluso, muy bien puede adjudicarse a muchas obras de las vanguardias del siglo XX, en las que también pueden aplicarse muy bien los cánones de las estructuras clásicas, con la salvaguardia de que la distribución se acomoda de manera caprichosa,

tal como refieren por lo general las características ideológicas del arte vanguardista del propio siglo XX.

Dramaturgia moderna

Justo en el pórtico de los siglos XIX y XX, “aparece en escena” el autor ruso Anton Chéjov, quien diera una vuelta de tuerca a los géneros dramático y narrativo. Manteniendo casi los mismos elementos clásicos, ahora Chéjov, en el caso del teatro, no marca una solución, es decir ya no está interesado en regresar las cosas a su sitio. Con él, sí podemos observar un *status quo* inicial, pero en el transcurso de la supuesta ruptura de ese famoso *status*, a este autor no parece interesar mucho lo correspondiente al clásico *hybris*. Por esta razón es que descansa el desarrollo de la obra en la capacidad de los espectadores de ir infiriendo los sucesos, aparentemente incoyexos, del desarrollo dramático, en tanto que sus personajes parecen desinteresados en los sucesos. Es todo como dejar a la deriva, por igual, a personajes y espectadores. Este parece ser el antecedente inmediato de las vanguardias del teatro que aparecen a principios del siglo XX. *La gaviota*, *El jardín de los cerezos* y *El tío Vania*, sus principales dramas, son el ejemplo típico de este nuevo tipo de teatro: el Moderno. Queda a la voluntad de los intérpretes de este tipo de literatura, acudir en la búsqueda del *status quo*, *hybris*, *castigo (catarsis)* y *reacomodo del status*, lo que, por demás está decirlo, resulta ser una actividad, no sólo laboriosa, sino que, por lo mismo, requiere la atención de buscar y encontrar el “ajuste” a las características de las estructuras propias del teatro, que ahí están, pero es necesario trabajar con la idea de que se trata de algo un poco más demandante. Ahí hay un problema, pero no queda resuelto; y hay que resolverlo, lo que corresponde a los espectadores como entes activos de la propia obra, pues

son ellos mismos los espectadores, quienes están retratados en el escenario, lo que los convierte en personajes absolutamente comprometidos con la actividad dramática, es decir, protagónicos. El escenario está ya más en las butacas que en el proscenio.

Las vanguardias en el teatro

Las vanguardias que aparecieron hacia principios del siglo XX, también tocaron el teatro, y como vanguardias, tuvieron que negar la tradición del arte, a los clásicos del siglo XIX y asimismo a los grecolatinos. Los vanguardistas no estaban conformes con la tradición, así que era necesario un cambio en la cultura. Y sucedió. La literatura, incluida la dramática, sufrió profundos cambios, pero no los suficientes como para perder su misión social: la moralización. Los autores dramáticos ya se inclinaron hacia una crítica muy fuerte, aunque no directamente a las sociedades, sino que más directamente a los individuos en su interior y que, a fin de cuentas, son quienes conforman la sociedad entera. Ahora podía hablarse de tragedias en la intimidad, incluso más agudas que las que hiciera Shakespeare en sus personajes. Aunque parezca novedoso, el teatro del “absurdo”, por ejemplo, no fue ajeno a las antiguas rupturas del orden. El ejercicio sugerido para abordar los textos nuevos es el mismo: observar lo que manifiestan los personajes con sus puras palabras, y eso ya resulta ser una guía para ingresar con mayor seguridad en la profundidad del texto. Leer los textos del siglo XX requiere redoblar esfuerzos, acudir a las palabras que se enuncian en los diálogos sin esperar simplezas. El mundo cambió drásticamente y, como el arte marcha siempre a la vanguardia de la historia, es lógico que sus señalamientos críticos y sus propuestas tengan otro cariz. Tal vez resulte extraño, ilógico, pero ¿acaso el mundo moderno no lo es? El retrato social y la crítica no desaparecen, con la

misma o incluso mayor intensidad que los viejos clásicos. El teatro de la vanguardia muestra fundamentalmente un mundo en el cual los hombres observan cómo la violencia, tanto social como individual, atestigua el desmoronamiento social. Esto se produce alrededor de la primera guerra mundial. Las sociedades jamás habían vivido violencia tan fenomenal. El poder tan grande de destrucción de los hombres se resumía en las intenciones del nuevo arte, en donde la fragmentación no solamente se refería a las sociedades, sino básicamente a los individuos. La soledad, la violencia y el desamor se convierten, más que nunca, en los temas más frecuentes del arte en los inicios del siglo XX. Pirandello, Becket, Ionesco, Genet, Artaud, son algunos de los dramaturgos que nos han mostrado la debacle de occidente. Pero todo esto no se trataba de una “generación espontánea”, porque ya desde las postrimerías del siglo XIX, el pensamiento occidental se estaba modificando; las investigaciones de Charles Darwin, la filosofía crítica de Federico Nietzsche, contribuyeron en gran medida al cambio de mentalidad de los creadores artísticos de las vanguardias, a lo que se sumó la poderosa influencia del pensamiento de Sigmund Freud, profundo indagador del subconsciente, que es hacia donde muchos artistas se dirigieron a indagar. Ya se tratara de lo absurdo de la cotidianeidad humana, o bien de los desajustes en la conciencia, fueron temas recurrentes en la nueva teatralidad, y no solamente en los textos dramáticos, sino incluso en la propia actividad en los escenarios teatrales, en donde las colocaciones fueron también dislocadas, pues por ejemplo, una obra bien pudiera haber sido desarrollada a partir de las butacas, o desde ahí, tal como acontece en la obra de Pirandello, *Seis personajes en busca de un autor*, en donde se muestra con harta claridad que el verdadero y profundo teatro llega de la calle al escenario y no al contrario. Desde las butacas aparecen en un ensayo de teatro los personajes para apoderarse del escenario. No se trataba de

una teatralidad simplemente novedosa, sino que así se resumía la actividad del público en el teatro. El teatro es el mundo.

Así es que, para abordar la lectura y el análisis de las obras vanguardistas, requiere de lectores absolutamente dispuestos a ingresar al absurdo, que es el gran retrato crítico del mundo. No es algo sencillo, pero no se puede negar que ese teatro también es un reflejo de quien lo observa, por eso comento que, finalmente, las cosas no han cambiado, salvo en matices propios de cada época.

Es posible que el teatro mantenga sus elementos tradicionales en cuanto a su estructura, pero algunos matices aparecen prácticamente como propuesta de una contra-cultura, a lo que se agrega que ambas manifestaciones, Tragedia y Comedia, parecen difuminarse entre sí, invadirse mutuamente. Tal vez lo trágico sea lo cómico o viceversa. He aquí un ejemplo de ello. Se trata del inicio de la obra del rumano Eugene Ionesco, *La cantante calva*, en donde, al parecer, está iniciando con el establecimiento de un *statu quo*, de una escena que representa el sitio en donde pudiera presentarse el consabido *hybris*, es decir la ruptura del orden presentado. He aquí dicho inicio, el que bien pudiera ser el de una Tragedia o bien el de una Comedia, el lector tiene la palabra:

ESCENA I

Interior burgués inglés, con sillones ingleses. Velada inglesa. El señor SMITH, inglés, en su sillón y con sus zapatillas inglesas, fuma una pipa inglesa y lee un diario inglés, junto a una chimenea inglesa. Usa gafas inglesas y un bigotito gris inglés. A su lado, en otro sillón inglés, la señora SMITH, inglesa, zurce unos calcetines ingleses. Un largo momento de silencio inglés. El reloj de chimenea, inglés, hace oír diecisiete campanadas inglesas.

SRA, SMITH.-¡Vaya, son las nueve! Hemos comido sopa, pescado, patatas con tocino y ensaladas inglesa. Los niños han bebido agua inglesa. Hemos cenado bien esta noche. Eso es porque vivimos en los alrededores de Londres y nos llamamos Smith.

SR. SMITH (*continuando su lectura, chasquea la lengua*)...

Como podemos observar, esta apertura de Telón puede dejar estupefacto al espectador-lector pues ¿qué se abre aquí? ¿una Comedia? Así parece en tanto el tono de burla o crítica con el que Ionesco da inicio. ¿Qué nos avisa este supuesto *status quo*? Muy probablemente está avisando una Comedia, dado el tono crítico con que describe su acotación inicial. Si se trata de una ironía, o bien una suerte de broma para los espectadores, es entonces que ya no hay duda de que el asunto será divertido a partir de ese tono crítico. El *status* es, sin duda lo inglés. Sin embargo, prácticamente a la mitad de la obra, uno de los personajes pregunta por la cantante calva, y le contestan que “se está peinando”. Dicha “cantante” jamás aparece en escena, y tal vez eso confirma que la crítica va, no solamente hacia la sociedad *inglesa*, sino que al teatro mismo. Y si no, veamos el siguiente diálogo que sostienen los señores Smith, luego de que la señora Smith anuncia asuntos que parecen incoherentes y el señor Smith no le hace caso alguno. Continúa la obra:

...SR.SMITH.- (*sigue leyendo el periódico*) Hay algo que no comprendo. ¿Por qué en la sección del registro civil del periódico se da siempre la edad de los muertos y nunca la de los recién nacidos? Es absurdo.

SRA. SMITH.-¡Nunca se me había ocurrido preguntármelo! (*Otro momento de silencio. El reloj suena siete veces.*

Silencio. El reloj suena siete veces. Silencio. El reloj no suena ninguna vez.)

SR. SMITH.- (*continúa absorto en su diario*). Mira, aquí dice que Bobby Watson ha muerto.

SRA. SMITH.- ¡Oh, Dios mío! ¡Pobrecillo! ¿Cuándo ha muerto?

SR. SMITH.- ¿Por qué pones esa cara de asombro? Lo sabías muy bien. Murió hace dos años. Recuerda que asistimos a su entierro hace año y medio.

SRA. SMITH.- Claro que me acuerdo. Me acordé en seguida, pero no comprendo por qué te has mostrado tan sorprendido al ver eso en el diario.

SR. SMITH.- Eso no estaba en el diario. Hace ya tres años que hablaron de su muerte. ¡Lo he recordado por asociación de ideas!

SRA. SMITH.- ¡Qué lástima! ¡Con lo bien que se conservaba!

SR. SMITH.- Era el cadáver más lindo de Gran Bretaña. No representaba la edad que tenía. Pobre Bobby, llevaba cuatro años muerto y estaba todavía caliente. Era un verdadero cadáver viviente. ¡Y qué alegre era!

SRA. SMITH.- La pobre Bobby.

SR. SMITH.- Querrás decir “el” pobre Bobby.

SRA. SMITH.- No, me refiero a su mujer. Se llamaba como él, Bobby Watson. Como tenían el mismo nombre no se les podía distinguir cuando se los veía juntos. Sólo después de la muerte de él se pudo saber con seguridad quién era el uno y quién la otra. Sin embargo, todavía hoy hay personas que la confunden con el muerto y le dan el pésame. ¿La conoces?

(.....

.....)

(Este paréntesis es mío) Y más adelante, los mismos, luego de continuar con sus equívocos.)

...SRA. SMITH.- ¿Pero quién cuidará de sus hijos? Ya sabes que tienen un niño y una niña. ¿Cómo se llaman?

SR. SMITH.- Bobby y Bobby, como sus padres. El tío de Bobby Watson, el viejo Bobby Watson, es rico y quiere al muchacho. Él podría encargarse de la educación de Bobby.

SRA. SMITH.- Sería natural. Y la tía de Bobby Watson, la vieja Bobby Watson, podría muy bien, a su vez, encargarse de la educación de Bobby Watson, la hija de Bobby Watson. Así la mamá de Bobby Watson, Bobby, podría volver a casarse. ¿Le ha echado el ojo a alguien?

SR. SMITH.- Sí, a un primo de Bobby Watson.

SRA. SMITH.- ¿Quién? ¿Bobby Watson?

SR. SMITH.- ¿De qué Bobby Watson hablas?

SRA. SMITH.- De Bobby Watson, el hijo del viejo Bobby Watson, el otro tío de Bobby Watson, el muerto.

SR. SMITH.- No, no es ese, es otro. Es Bobby Watson, el hijo de la vieja Bobby Watson, la tía de Bobby Watson, el muerto.

SRA. SMITH.- ¿Te refieres a Bobby Watson el viajante de comercio?

SR. SMITH.- Todos los Bobby Watson son viajantes de comercio...

Como se observa, la incoherencia es asunto “serio” en esta obra, que a todo lo largo va presentando situaciones como la anterior. La risa de los espectadores-lectores no se hace esperar, sin embargo, se trata, por supuesto, de una suerte de risa “nerviosa”, dadas las constantes desvíos situacionales. Pero la obra es así, una representación absurda que refleja, sin lugar a dudas, lo absurdo que es la vida de quien observa, pues no olvidemos que Drama significa “representación”, y lo que se representa aquí no puede ser otra cosa, sino la representación, el reflejo de la vida de los espectadores-lectores, que son quienes viven una vida absurda. ¿Se equivocaba Ionesco? Puede afirmarse que esto es contra-cultura, porque no niega la función del Drama, lo desarrolla y confirma, tanto con sus respectivos diálogos y acotaciones, como, esencialmente lo que corresponde a su función social: cobrar conciencia, básicamente moral, en quien observa. En este caso, Eugène Ionesco lanza una cuestión fundamental: ¿La vida es una tragedia dadas las situaciones absolutamente absurdas de quienes se observan y proyectan en el escenario? Sin duda, pero también puede resultar lo opuesto, que esta situación, que es lo absurdo del mundo, es evidentemente trágica, por

tanto, la dramaturgia moderna, aun negando la tradición en tanto que claridad en el acomodo de sus estructuras y en su definición, es decir, se trata de reflexionar si esto puede ser una suerte de Tragi-Comedia, pero observamos que no es tal su tratamiento. Es una ruptura absolutamente crítica del mundo que aparece desde los primeros años del siglo XX, ese que culminaría con el terrible asunto de las guerras mundiales. La soledad es un tema que frecuentemente aparece como *leit motiv*, la constante temática, junto con la dislocación social e individual que desemboca en el desamor. Cuando tenemos a la vista un texto dramático, muy al “estilo siglo XX”, hemos de estar preparados para algo inusitado como, por ejemplo, a la escena final del texto arriba citado: *La cantante calva*, que nos señala lo siguiente, sin una aparente relación lógica, pues sin más:

[...] SR. MARTIN.- ¡Rosita, culo de marmita!

SRA. SMITH.- ¡Khrisnamurti, Khrisnamurti, Khrisnamurti!

SR. SMITH.- ¡El Papa se empapa! El Papa no come papa.
La papa del Papa.

SRA. MARTIN.- ¡Bazar, Balzac, Bazaine!

SR. MARTIN.- ¡Paso, peso, piso!

SR. MARTIN.- ¡A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a, e, i, o, u, i!

SRA. MARTIN.- ¡B, c, d, f, g, l, m, n, p, r, s, t, v, w, s, z!

SR. MARTIN.- ¡Del ojo al ajo, del ajo al hijo!

SRA. SMITH.- (*imitando al tren*) ¡Teuf, teuf, teuf, teuf, teuf,
teuf, teuf, teuf!

SR. SMITH.- ¡Es!

SRA. MARTIN.- ¡No!

SR, MARTIN.- ¡Por!

SRA. SMITH.- ¡Allá!

SR. SMITH.- ¡Es!

SR. MARTIN.- ¡Por!

SR, MARTIN.- ¡A!

SRA. SMITH:- ¡Qui!

(Todos juntos, en el colmo del furor, se gritan los unos a los oídos de los otros. La luz se ha apagado. En la oscuridad se oye, con un ritmo cada vez más rápido.)

TODOS JUNTOS:

¡Por allá, por aquí, por allá, por aquí!

Las palabras dejan de oírse bruscamente. Se encienden las luces. El señor y la señora MARTIN están sentados como los SMITH al comienzo de la obra. Esta vuelve a empezar, esta vez con los MARTIN, que dicen exactamente lo mismo que los SMITH en la primera escena, mientras baja lentamente el telón.

¿Hacia dónde están señalando los personajes? ¿Dónde es Aquí y dónde Allá? La pregunta habría de ser si existe alguna relación entre la primera y la última escena. Si se encuentra presente un *statu quo*, que luego se rompe para, finalmente aparecer ya restituido, sea el mismo inicial u otro diferente, pero un *statu quo*. En esta obra parece que, en efecto, tenemos uno al principio y otro al final, solamente que los personajes son diferentes, los de uno y otro. Acaso la historia se repite indefinidamente. Tal vez, pero ese final es apoteótico, absolutamente inesperado, absurdo, como todo lo sucedido en el desarrollo del conflicto de la obra. Antes de bajar el telón, los personajes parecen acudir al inicio de todo, es decir, al simple alfabeto. La regresión es evidente, pero también lo es la repetición de lo mismo. No parece haber solución. Toca, entonces, a los espectadores-lectores, realizar lo que es evidente. El mundo representado es absurdo, lo cual es, al mismo tiempo, trágico y cómico. La pregunta sería: ¿Acaso las risas “nerviosas” que puede provocar, y lo hace, esta lectura, representan una *cártasis*? Acaso se trata de un asunto doloroso, pero acaso también de uno provocado por el escarmiento de lo inconexo de las situaciones del Drama. Así somos. ¿Quién pudo haber escarmientado? ¿Los personajes o el público mismo? ¿Quién se ríe de quién y en qué consistiría el castigo? ¿De qué lado está el escenario? El teatro moderno, como toda la literatura, exige receptores definitivamente activos. La Tragedia y la Comedia se invaden; si la pureza de los géneros literarios nunca ha sido absoluta, a partir de las vanguardias esto queda definido, quizá por mucho tiempo más.

Solamente por comparar, transcribo un breve fragmento de la obra *Hamlet*, de William Shakespeare, con la finalidad de visualizar de qué modo la lógica de una obra clásica se muestra tan lejana, sobre todo desde la perspectiva de la lógica en la secuencia de sus parlamentos. Veamos cómo van las cosas en la segunda escena del segundo acto de *Hamlet*, observan-

do, repito, el asunto de la lógica, la secuencia y, si es posible, reflexionar de qué manera puede o no compararse con el texto de Ionesco que recién leímos:

... *Entra HAMLET, leyendo.*

POLONIO. - ¿Cómo está mi buen señor Hamlet?

HAMLET. - Bien, gracias a Dios.

POLONIO. - ¿Me conoce, mi señor?

HAMLET. - Perfectamente bien. Tú eres un vendedor de pescado.

POLONIO. - Yo no, mi señor.

HAMLET. - Entonces quisiera que fueras un hombre bastante honrado.

POLONIO. - ¿Honrado, mi señor?

HAMLET. - Sí, señor. Ser honrado, según va este mundo, es lo mismo que ser escogido entre diez mil.

POLONIO. - Eso es muy cierto, mi señor.

HAMLET. (*Leyendo*). - “Si el Sol engendra gusanos en un perro muerto, besando con su luz el cadáver...” ¿Tú tienes una hija?

POLONIO. - La tengo, mi señor.

HAMLET. - Pues no la dejes pasear al sol. La concepción es una bendición, pero no del modo como tu hija podría concebir... Cuida mucho de esto, amigo.

POLONIO. (*Aparte*). - ¿Qué quiere decir con esto? Siempre está pensando en mi hija. Aunque al principio no me conoció; dijo que yo era un pescadero. ¡Está extraviado! Es verdad que en mi juventud yo también me vi muy trastornado por el amor; casi tanto como él...

Quienes conocen la historia de Hamlet, de seguro recuerdan que él se hizo pasar por loco, con el fin de que así lo miraran los demás, especialmente Claudio, quien matara al padre de Hamlet. La locura de Hamlet es una estratagema para descubrir al asesino de su padre, y dicho asesino es el tío Claudio, razón por la que Hamlet, desde la perspectiva de la locura, descubra el secreto, el *modus operandi* del crimen. En el fragmento que recién hemos leído, podemos ver que Hamlet, fingiendo su locura, de todos modos deja salir su aspecto racional. Sus palabras están bien hiladas. Hamlet, lo sabemos, es un personaje dual, lo que queda demostrado en este fragmento. No nos extraña que de pronto se haga el “desentendido”. Como espectadores-lectores, sabemos bien lo que está sucediendo. Ahora bien, esta “locura” de Hamlet ¿se parece en algo a las actitudes psicológicas de los personajes de Ionesco? Es claro que no. Aquella “locura” es real, esos personajes están dislocados en lo que parece su realidad. En cambio, Shakespeare muestra algo absolutamente racional, puesto en su lugar. Estos parlamentos van absolutamente lógicos, a pesar de la “locura” de Hamlet. ¿Alguien pudiera concebir a este personaje actuando en *La cantante calva*? Por supuesto que no, que nada tendría qué hacer Hamlet en la obra de Ionesco, y si entrara a interactuar, de seguro que entonces sí quedaría loco de verdad. La diferencia entre la composición

de una obra clásica y una moderna es bastante clara, aunque al final, las partes de la estructura del drama están ahí, solamente que con otros acomodos. Ejercitarse la literatura comparada siempre trae buenos dividendos. Ahí quedan más claros los asuntos. Se trata tan sólo de buscar tópicos específicos para la reflexión, y así ya estamos interpretando. En el caso del teatro, que ahora hemos abordado, el lector ha de escoger, al azar, para su lectura, si lo desea, una obra clásica; y luego leer una moderna o contemporánea e ir realizando comparaciones a partir de asuntos específicos, por ejemplo, la lógica secuencial de los parlamentos, si tragedias o comedias, o bien tragicomedias, lo que es muy frecuente en el teatro del siglo XX, sobre todo el de la primera mitad, el correspondiente a las vanguardias. Pero cualquier tipo de obra, al compararse con otra, se muestra con una mayor claridad.

Los límites de los géneros literarios, de los tres, se han vuelto difusos, por lo que su interpretación requiere en consecuencia, insisto, una mayor colaboración de quienes interpretan la literatura. Cuando tenemos un texto con las características básicas de la Comedia, como ya he apuntado, ya es posible intentar, primeramente, una lectura “superficial”, y de seguro, si el texto es poderoso, hará que permanezcamos en ese puro deleite, porque las comedias, en general, son así, deleitables a primera vista. Si embargo, si el deseo es penetrar hacia los cimientos de la obra, ya he sugerido que la Comedia tiene generalmente la misma estructura que la Tragedia, lo demás es observar cómo van moviéndose los personajes, entre los cuales no vamos a encontrar posibles héroes, dioses o grandes amantes, pero sí, en general, personajes simpáticos, los que están realizando, por supuesto, la deseable opinión del público, dado que aquí el asunto central es una crítica directa, o bien un divertimento para pasar un buen rato, ya sea en el deleite de lo chusco, la descripción aguda de lo miserable, o bien las agudas críticas, incluso algunas veces descritas con

gran elegancia, como serían los casos, por ejemplo, del francés Molliére o el irlandés Oscar Wilde, quienes dedicaron gran parte de su obra dramática a la crítica social. Si el lector de la Comedia está interesado en penetrar un poco el texto, sería deseable que localizara, como ejercicio, tanto las partes chuscas, divertidas o bien las críticas acres del texto, haciendo una comparación entre ambas, ya que esas acciones representan en gran medida el conflicto de la obra en cuestión; y al final una de las dos maneras prevalecerá sobre la otra, dando así una resolución al necesario conflicto. Por ahí andaría el tema, la propuesta del autor. El teatro, retrato directo, vívido, en efecto, no es la vida, pero se le parece tanto, que resulta parecer, algunas veces, incluso más verídico que la vida, dado que esencialmente los espectadores tienen frente a sí personajes de “carne y hueso”, es decir de la misma materia que ellos, incluso más profundos que ellos, los espectadores. La identificación resulta ser muy vívida. ¿Quién puede dudar que *La cantante calva* es un espejo absolutamente vívido de la vida de los espectadores-lectores? O bien ¿quién puede dudar de que la estrategia de la locura, al estilo Hamlet, puede funcionar para desenvolverse en el mundo y conseguir lo que se quiere? ¿Acaso no es eso lo que somos todos, seres enmascarados?

Un ejercicio deseable para la lectura de textos dramáticos, con ambas manifestaciones, sería realizar comparaciones, a partir de la simbolización que ofrece la misma estructura, y dado que en ambos casos es similar, comparar parte por parte, enfrentarlas, y así obtener, con toda probabilidad, un conocimiento un poco más claro de las sociedades y sus estratos, y en consecuencia un acercamiento más profundo hacia nuestros congéneres. O bien, comparar, comentar, inferir qué tanto se ha desarrollado la conducta humana desde la antigüedad clásica hasta nuestros días, tanto en lo moral como en lo ético. Es obvio que el teatro resulta ser necesariamente crítico por el simple hecho de proponer un acomodo social.

En las Tragedias clásicas es común encontrar el horror, a más de la commiseración hacia los personajes castigados, como serían, por ejemplo, los que aparecen en las obras *Prometeo encadenado*, *La Celestina*, *Macbeth*, y tal vez el más clásico de todos, *Edipo rey*. La Comedia, por su parte, produce también una necesaria *catarsis* en los espectadores-lectores, pero lo hace provocando la risa, o al menos la satisfacción en los que la han observado. El personaje que ha roto el orden ha de ser castigado, y es objeto de escarnio y burla por parte de los personajes que son sus contrarios en el conflicto dramático. Es probable que Ionesco esté proponiendo otro tanto. Los espectadores-lectores de la Comedia han de entender la lección mediante el desalojo de la carga psicológica negativa que les ha provocado la inmoralidad del o los personajes; pero al final el mensaje queda claro: la risa es un acto espontáneo que alerta al subconsciente para que permanezca ahí el aleccionamiento. La burla y el escarnio también se producen en los espectadores; su manifiesto es normalmente la risa, o bien la satisfacción de que las cosas se han arreglado. Esa es su “limpieza”, el desalojo de lo malo que han experimentado en la teatralidad. La risa parece ser algo espontáneo, contrariamente al horror, que suele aparecer luego de breves deducciones, producto de movimientos racionales. Así es que, tanto las lágrimas, el dolor, como la risotada, la satisfacción, están operando para conseguir el aleccionamiento moral. Ahora bien, ¿hay símbolos ahí para la ayuda en la interpretación del drama? Claro que sí, dado que el lector, en el caso del texto, va proponiendo, imaginando, creando en consecuencia, la simbología de la obra, va diseñando objetos, figuras. En el caso de los fragmentos de Ionesco recién leídos, ya el propio autor se encargó de construir el acomodo simbólico desde el principio, “en” el principio, porque después no hay nada. Es la deriva, la pura soledad, el vacío, el regreso hasta lo que ni siquiera pue-

de, tal vez, ser referido a algún principio, un principio, como ahí las vocales en desorden.

Usualmente, lo he mencionado, las acotaciones suelen ser escuetas, apenas las indicaciones mínimamente necesarias que el autor impone como meras propuestas, así es que, por lógica, en la representación, es el director de la obra quien acomodará simbólicamente la escenificación. Por lo que se refiere a quien solamente lee, a ese lector corresponde “imaginar”, como propongo, dar forma y colorido a lo que en su imaginación está observando, así es que bien podría considerarse un director de escena, “vistiendo” a los personajes, diseñando la escenografía, dirigiendo los movimientos de los personajes, etcétera. Sí, en los dramas hay símbolos, y ayudan tanto como en los otros géneros para la interpretación, aunque en la lectura de los textos dramáticos, en este sentido, se requiere de un mayor concurso de quien lee, que es quien va diseñando la simbología. Esta actividad interpretativa ha de incluir, por supuesto, inferencias entre la simbología y el asunto de la obra.

Resumiendo: En su origen, La Tragedia es un poema dramático que representa una acción importante sucedida entre personajes ilustres y capaz de excitar el terror o la compasión. En la modernidad, y a partir de la obra de Shakespeare, las acciones importantes se apostan generalmente con más intensidad en la intimidad de los personajes; ahí “dentro” sucede con más fuerza el drama, más que en el exterior o lo moral. Ahí ya no hay Destino, así, con mayúsculas, dado que el destino es una fabricación exclusivamente humana, algo que se magnifica en las obras de las vanguardias del siglo XX. Ya en pleno siglo XX, luego de las vanguardias, el teatro, en su perfil trágico, ya no va en el sentido de la moral, o sea lo social, sino que la tragedia propiamente dicha se engendra y desarrolla en el interior de cada personaje, por lo que ahora ya podemos hablar de que la Ética ha sustituido a la Moral. Es un teatro

trágico que parece que va brotando del subconsciente de los personajes, quienes portan en sí mismos su *hybris*, su *catarsis*, y obviamente su *castigo*. Por necesaria evolución, la *catarsis* experimentada por el público, ya es mucho más profunda.

También en su origen, la Comedia es un poema dramático de desenlace festivo o placentero que suele presentar los errores o vicios de la sociedad con el objeto de ridiculizarlos. Yo creo que ninguna de las variantes dramáticas ha perdido su esencia original, claro, con los debidos ajustes correspondientes a la época en que se crean. La Comedia moderna, como la Tragedia, ha mostrado prácticamente los mismos cambios que la Tragedia. Ahora, el sarcasmo, la ironía, se acentúan, dado que las sociedades modernas ofrecen mayores posibilidades para ser dignas de acres críticas. También, como la Tragedia, la Comedia moderna, como sus antepasados clásicos se van amoldando a su respectiva actualidad, y no pierde su tradicional intención, la crítica, aunque también el simple pasatiempo que significa verse retratado haciendo nada, tal como sucede en la realidad. El asunto resulta ser, por lo mismo, encontrar en los nuevos textos dramáticos, como este que hemos señalado de *La cantante calva*, por ejemplo, cuáles pudieran considerarse las características de una u otra manifestación. En este texto de Ionesco, incluso puede resultar divertido el encuentro de esas características por parte de quienes lo analizan, pero lo que sí resulta claro, es que se necesita profundizar en el sentido de la obra. Es claro que, leyendo una obra teatral moderna, es muy posible que el lector tenga ante sí un asunto, el cual es necesario ser aclarado por él mismo ya que, más que nunca, la literatura moderna, entre otros asuntos, se distingue por mezclar los géneros: un poema lírico puede estar escrito en prosa, o bien, una aparente comedia puede ser, al final, un acto absolutamente trágico, y tal vez de esa forma puede leerse la obra de Ionesco. La participación más activa del lector en la experiencia interpretativa, es más que nunca una necesidad

para ingresar en los arduos vericuetos del arte moderno. ¿Lo absurdo es cómico o trágico? El lector tiene la palabra.

Ya he mencionado que, un autor ruso, de nombre Anton Chéjov, hacia el año 1900, propone modificaciones interesantes en el desarrollo de los géneros Dramático y Narrativo. En ambos casos es necesario, lo propone, contar con un receptor absolutamente activo, ya que, por ejemplo, en el teatro, expone un problema, pero no ofrece una solución al final, como lo hicieron los clásicos. Tal vez la mera exposición del *statu quo* inicial resulte suficiente como para poner, literalmente como sujetos de experimentación, a los personajes, para que, lo que no se observa aparentemente, es lo que realmente ha de ser el suceso. Es más importante lo que no se dice que lo que se dice, razón por la que el concurso de los espectadores es esencial. ¿Cómo es eso? Lo único claro, en apariencia, es el conflicto en el que pueden encontrarse los personajes, pero esa historia carece de un final explícito, al menos así lo parece, y que es precisamente lo que tiene que desarrollar el espectador-lector. Esto tiene que ver, por supuesto, con la búsqueda del subconsciente de los personajes. Ahí, dentro de ellos, va el drama. Así es que es preciso estar atentos a lo que pudiera estar sucediendo en esos interiores. La dramaturgia se ha convertido en algo profundamente psicológico, y por eso es que el mensaje es poderoso, ya que rebulle más en el interior del público, que en el del personaje.

Es también necesario aclarar aquí que no todo el teatro se presenta de esta manera, porque, ya muy avanzado el siglo XX, este género más pareciera un *performance*, una especie de libre representación en la que pueden muy bien integrarse aspectos trágicos con rasgos de la Comedia, incluso pueden aparecer en escena diálogos espontáneos por parte de los personajes, es decir, actuando ya sin un guion rector. El teatro en general, el que vino después de las vanguardias, en su apa-

riencia de *performance*, incluye todos los elementos que, en aparente capricho, pudiera integrarle el autor.

Aquí hago mención de una obra muy importante desde estas perspectivas, y es *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, en donde podemos observar lo mismo que observamos en *La cantante calva*, o sea la visión de un mundo fragmentado, dislocado, roto, en el que se ha perdido el sentido de la real comunicación humana, en eso que son los actos inconexos del comportamiento humano. En lo inconexo está la conexión. *Esperando a Godot* nos presenta básicamente dos personajes, desconocidos entre sí, que se encuentran casualmente en una especie de cruce de caminos. Eso no parece, el encuentro de dos desconocidos, desde luego, un *status quo* ¿o sí? Es probable, pero es algo que concierne a quien observa la obra. Estos personajes coinciden en que ambos están esperando a un tal “Godot”. Ninguno de los dos sabe quién o qué es “Godot”, pero lo esperan en tanto los personajes desarrollan algo que parecen diálogos lógicos, pero no lo son. La vida es un azar, y muy probablemente un *performance*. Para quien observa esas “actividades”, resulta necesario inferir acerca de la psicología de esos individuos. Tal vez el único dato simbólico preciso es que están en un camino totalmente desolado y hay un árbol en ese lugar, un árbol aparentemente seco (¿la vida?) y que, en el segundo acto, ese mismo camino tiene ahora el mismo árbol, pero ahora ya cubierto de ramas (¿la esperanza?) ¿Acaso “Godot” es “God”? (¿Dios?). ¿Por qué o para qué? Un “hecho insólito” que es necesario desentrañar. En tanto se desarrolla el “conflicto”, los personajes siguen mostrando una abulia rampante, todo es inconexo, no parece que exista ahí un hilo conductor lógico en el desarrollo de la obra. El espectador-lector espera también a “Godot”, y tampoco le llega. Lo que pudiera aclarar el conflicto resultaría de reflexionar del porqué esos personajes esperan, pero no saben qué o a quién ¿Acaso no es así la vida humana? Y no solamente la de

esa época, sino la propia de hoy en día. Aclarar el conflicto corresponde, si la obra no otorga una solución clara, al espectador-lector, quien ha de buscar en sí mismo la respuesta, toda vez que lo que observa no es otro asunto que el suyo propio. La decisión está en inferir si se trata de una Comedia o de una Tragedia eso que se ha estado observando. Chéjov ya lo había advertido: es más importante lo que no se cuenta que lo que se cuenta, porque esto es solamente la apariencia, tal como sucede exactamente en la vida humana. Observar esta obra, como la de Ionesco, y tantos otros modernos y contemporáneos. En tal caso, además de la Dramaturgia, la Narrativa, requiere de un “recuento” por parte de los espectadores, para que infieran qué es eso que sucede ahí, en donde “no sucede nada”. Esto es como advertir que un iceberg no es solamente lo que aparece en la superficie; el verdadero cuerpo del iceberg subyace y es hacia donde los lectores han de dirigir sus intenciones interpretativas. El iceberg está dentro del agua, lo de afuera es solamente la apariencia, la señal de que en ese sitio hay algo, y ahí está su significado. ¿Acaso Chéjov se refería a la vida? Es preciso contarla para ver qué hay tras ella, y lo que vemos en la superficie qué es lo que oculta. Es más importante lo que no se dice que lo que se dice, tal como lo vemos al intentar conocer a una persona; esa no es la que vemos, sino precisamente la que esa apariencia parece ocultar. ¿Qué oculta la soledad humana? ¿En dónde está la verdad de este simulacro vital? Regresaremos a Chéjov al abordar el género Narrativo. Acudir a este tipo de textos resulta no solamente despertar la curiosidad, sino que acudir al intento de encontrar lo que no vemos de nuestras vidas, aunque en el escenario, irónicamente, lo estemos observando y que es, precisamente, lo que ahí no se observa. Todo esto corrobora, finalmente, lo que cualquier obra literaria propone, en cualquiera de sus géneros, es decir que lo que se observa en primera instancia no es otra cosa sino la superficie de la verdadera esencia del arte, que así va tam-

bién la vida humana, razón por la que, aunque sea un con poco, se espere un esfuerzo para la interpretación, dado que es lo mismo que hacemos en la vida: interpretar constantemente.

De cualquier manera, no está mal que el lector se dedique solamente, insisto, a quedarse con lo que la primera o superficial lectura le ofrezca, aunque sepamos que, entre más conozcamos algo, más cerca estamos de apreciarlo. Cabe agregar ahora, que este tipo de teatro, bien puede ser abordado, leído, tal si se tratara de una novela. Su estructura se presta para eso, sobre todo el estilo con que está escrito este tipo de obras. Aquí puede notarse con claridad que los géneros literarios, más que nunca, en esta actualidad, no presentan límites claros entre sí. Estas obras de teatro son, también, novelas, y si algún autor desea hacerlo, bien puede agregar poesía en un texto dramático, como lo ha hecho Octavio Paz en su obra *La hija de Rapacini*. O bien, agregar Drama a un poema largo, es igual. Leer teatro, entonces, implica, también, dejar que la imaginación de los lectores se desarrolle con la libertad que ellos deseen, ya se trate de textos clásicos o modernos, el retrato en la lectura es siempre algo que concierne a la conciencia de que algo se ha desacomodado y que es necesario reacomodar, ya sea que el propio texto lo desarrolle y, si no es así, entonces la responsabilidad recae en el lector, que no deja nunca de ser el director potencial. Por esa razón, leer teatro implica, más que nada, echar a andar la imaginación, visualizar esos rostros del texto, que son, a final de cuentas, los mismos de quien los visualiza desde este lado del papel. A este tipo de “tragedias de la intimidad”, también puede llamársele “Pieza”.

CAPÍTULO VII

El género narrativo

ste género es el que con mayor claridad nos muestra que la literatura proviene de los mitos, porque además eso traduce literalmente la palabra “mito”, “cuento”, por el simple hecho de que “da cuenta o relación de algo”, y que en este género en particular, aunque no acude a explicaciones de asuntos inexplicables, como pudo haber sido, se dirige expresamente a un público en general para explicar asuntos que conciernen a lo cotidiano, y por eso mismo debe existir una relación muy estrecha entre ambos lados, es decir lo contado y la realidad de quien lo escucha o lee, aunque desde luego no es imposible creer que este género literario, como lo hicieran los viejos mitos, explique también, hoy en día, lo que los lectores no pueden acerca del mundo. Aun así, la relación es estrecha. Texto y lector. Este género consta de dos vertientes o formas: la Novela y el Cuento. Como su nombre lo señala, su función es narrar, desarrollar el relato de un suceso: Su forma es la “prosa”, es decir narrar de manera prosaica, lo que quiere decir que lo hace de manera tal que sea muy parecida al habla

vulgar, es decir, la “lengua de todos”, la cotidiana hablada, al menos muy parecida, y por eso mismo es que su función social corresponde a entablar una relación muy directa con los lectores, habida cuenta también, de que sus asuntos o temas tienen que ver con la vida cotidiana de los mismos lectores, porque los personajes y las acciones aquí guardan una similitud e identificación muy cercana con los lectores. No aparecen aquí los grandes héroes ni las grandes hazañas. Todo es tan “humano” y, a no ser por la llamada “literatura fantástica”, los personajes de este género son absolutamente parecidos a los lectores, es decir, “comunes y corrientes”, o casi, de tal forma que la relación entre el texto y su lector, como digo, es muy estrecha. La lengua prosaica que forma este género, esa que está alejada de la poética, apuntala significativamente la relación entre ambos lados del texto: los personajes y sus situaciones, y los lectores y su realidad. Así es que, la primera opción para acercarse a interpretar, es necesariamente encontrar los parecidos entre la ficción y la realidad. Ahí se encuentra parte de la validez de este género. Identificación, lo que no quiere decir, por supuesto, que no la exista en los otros géneros, sólo que en éste suele ser más estrecha, tanto como en el teatro, pero de manera muy propia, muy peculiar, porque la mayoría de las veces, los rasgos o perfiles, tanto físicos como psicológicos de los personajes, son muy similares al de los lectores. En general, ni parece haber tanta profundidad como en la Lírica, ni tanta grandiosidad como en la Épica, o tanto aleccionamiento directo como en la Dramática. Aunque al final de cuentas los tres géneros son tan socialmente parecidos. Hablan del mundo de los hombres, aunque cada cual con sus respectivos matices. Es muy probable, que por esta razón es que este género resulte ser el más popular, es decir, el más leído. Parece simple, pero no lo es; recordemos que se trata de arte, y por tanto está hecho a partir de una *tecné*, una técnica, un dominio, tanto del uso de la lengua, aquí, de la “vul-

gar”, aunque muchos autores acuden a la lengua poética en sus narraciones; dominio de la lengua y conocimiento de la vida cotidiana de la gente común y corriente, así como de la actividad que desarrollan los personajes y que todo eso sea definitivamente verosímil, sin duda más que en ningún otro género.

Así que, lo primero que se requiere, en caso de querer ingresar a la interpretación, es preguntarse si lo que se lee está bien hecho, si se parece a la vida y a la lengua de quien lee, y por qué nos parece así. ¿Qué lo hace creíble? La primera lectura es muy importante, como sucede con los otros géneros.

Novela y cuento

Aquí cabe una aclaración: en ambas vertientes de este género literario, Novela y Cuento, solamente se narra un hecho; en la Novela ese hecho se analiza, se va explicando, lo que sucede normalmente adicionando otras supuestas historias alrededor, pero todas esas “otras” historias no hacen sino explicar el hecho central, razón por la cual la extensión de la novela es mucho mayor que la del cuento. Éste también narra un solo hecho, solamente que lo hace de manera sintética; no va más allá de lo estrictamente necesario, y por eso es que, en consecuencia, su extensión es mucho menor. No hay más diferencias. Ambas manifestaciones se valen de los mismos narradores y así mismo de la manera en que se desarrollan las acciones. La profundidad con que se desarrollan los personajes suele ser más explícita en la novela y mucho más implícita, por consecuencia, en el cuento, pero de ninguna manera los personajes de ambas manifestaciones aparecen incompletos. Leer una Novela o un Cuento, es asunto de la preferencia de cada lector, incluso tomando en cuenta del tiempo que se dispone para la lectura. La lectura del Cuento es muy “veloz” y requiere de una atención absolutamente incisiva, no hay detalle que pase

desapercibido, todo es tan concreto y conciso, en cambio la lectura de la Novela requiere de una atención más extendida, aunque también muy incisiva, y más “memoriosa”, porque no puede leerse, en general, “de una sola sentada”, y por lo mismo, al reabrir el libro, es necesario retrotraerse un poco para saber “en donde me quedé” y regresar a la actividad ficticia. Los detalles no han de pasar desapercibidos, porque son muy importantes, o sea que requiere ser abarcada en toda su amplitud, más paciencia, más capacidad de receptividad a largo plazo, porque su lectura puede durar muchos días, lo que implica que la atención a los detalles vaya permaneciendo a través de la lectura. El concurso de la memoria del lector es esencial ¿En dónde me quedé? Suele preguntar el lector cuando regresa a la lectura. Este tipo de actividad requiere lectores comprometidos con la disciplina de la memoria. La Novela es amplitud; el cuento, brevedad; ambos, intensidad, aunque distinta una de la otra.

Cuando leemos un Cuento, precisamos de una atención absoluta, dado que cada detalle es trascendental, en cambio, al leer una Novela, requiere un lector que entienda que toda la amplitud es necesaria, y que debe mantener la información e ir reteniéndola de la misma manera con la que el autor estuvo escribiéndola, es decir, no salir de esa misma amplitud, o como se dice, “no perder el hilo”, lo que no significa que existan datos innecesarios; también todo cuenta, en el entendido de que se está analizando un hecho central, así que todo lo narrado es importante. El Cuento, por su parte, no trata de un resumen, sino de dar la información mínima necesaria para que el asunto quede suficientemente claro, es, como he mencionado, también la narración de un hecho. Aquí, el concurso del lector es indispensable con el fin de ir captando, con toda claridad, cada detalle, por mínimo que parezca, para que el Cuento no quede inconcluso. En ambos casos, como se ve, la atención lectora es fundamental.

Los narradores

Sabemos que quien narra no es el autor, sino que éste ha creado un ente ficticio, integrado, por eso mismo, a la ficción, para que dé cuenta de los sucesos, supuesto que el autor es real y así no puede integrarse a la irrealidad de la narración. Con esta actividad da comienzo la lógica del texto. Este ente, lo sabemos, se denomina Narrador, y su “trabajo” consiste en relatar lo que en la ficción acontece. Con la competencia del Narrador ya la realidad se ha partido en dos, la nuestra, que es la real, o sea la del autor, y la “otra”, la ficción, que es el estadio en donde se comprueba que se trata de dos perspectivas. El autor ha creado un mundo nuevo, al que se denomina *tiempo diegético*, lo que significa un tiempo y un espacio creados, que también conocemos como *cronotopo*, que es exactamente lo mismo. Hacia ahí nos dirige el autor, valiéndose de su Narrador, que “trabaja” desde tres perspectivas básicas, que son:

Narrador omnisciente, que es ese que “sabe todo”, como su nombre lo dice. ¿Qué sabe y para qué? No interviene en el relato, sino como si se tratara de un ente muy poderoso que supiera todo, incluso los pensamientos o deseos de los personajes, su pasado, su psicología, etcétera. Este tipo de narrador no permite inferencias o un concurso poderoso de los lectores, haciendo de éstos solamente actores pasivos, es decir que han de aceptar, sin dudas, todo lo que señala el narrador. Esta lectura puede considerarse pasiva, ya que el propio narrador va llevando a cabo la suya propia y va dando pautas para que el lector tenga mayores posibilidades de llevar a cabo una interpretación. Se trata de un guía sobre las posibilidades del propio suceso, así como también un guía para interpretar el texto, dadas las facilidades que va ofreciendo para la comprensión. Este narrador, como mencioné en la Épica, “trabaja” prácticamente como si fuera una deidad, alguien que lo sabe todo, y lo manifiesta como si estuviera prácticamente por en-

cima del tiempo y el espacio, es un “sabelotodo”, “alguien” que se encuentra prácticamente por encima de los sucesos, y con la facultad de observar psicológica y temporalmente hacia donde lo deseé, pero sobre todo que limita la actividad lectora de calificar, de inferir, lo que no quiere decir que no dé oportunidad al lector de que haga su propia interpretación, sólo que la posibilidad se reduce. Tal vez saberlo ayude para entender la intención narrativa del texto. Si pudiéramos interpretar cuál es la finalidad de este tipo de narrador, no sería imposible pensar que éste se encuentra muy cercano al autor, quien, como él, sabe todo lo concerniente al suceso. Esto no quiere decir que se trate de un narrador innecesario, sino que es importante entender que amplía las posibilidades de integración lectora. Este narrador Omnisciente es el que utilizan los poetas de la Épica, lo que puede orientarnos a la idea de que se trata de un ente que intenta abarcar todo lo concerniente al texto, tal vez con la intención de no dejar cabos sueltos, o de mantener cercanía el autor con su potencial lector. Esto de gustar algún tipo de narrador, cada lector lo decide; si se siente a gusto con este tipo, entonces la lectura va otorgando una mayor seguridad en lo que se capta, ya que casi podría decirse, repito, que bien podría tratarse de la intención propia del autor de no dejar lectores a su suerte. Quién sabe, porque este asunto es también propio de la interpretación, lo que corresponde al lector, quien puede aceptarlo por el hecho de que le proporciona guías muy puntuales para llevar a cabo una interpretación tomando en cuenta otro punto de vista, pero, de cualquier manera, este narrador informa lo más que se puede o debe, acerca del texto en cuestión, y así lo que se interprete posee cierta seguridad. El lector tiene la tarea de decidir qué tanto le funciona un narrador así, tan a fondo, o bien el lector lo acepta solamente porque le gusta, y ya.

El *narrador testigo*, que es ese que solamente relata lo que sus “sentidos” captan de ese *cronotopo*, en el que, para

ser verosímil, participa como una especie de personaje invisible. Este narrador “ahí está”, siempre cercano a los sucesos, pero sin intervenir. Es como un ente invisible que por ahí anda dando cuenta. Este tipo de narrador ya permite una mayor competencia a los lectores. Bien podríamos decir que este narrador es una especie de fedatario del lector mismo ya que, en su aparente actividad pasiva, se vuelve muy objetivo en sus descripciones, solamente transmite lo que sus sentidos, captan, es así que este tipo de narrador se ajusta muy bien a la necesaria actitud protagónica del lector, quien también es testigo. En este sentido, el lector es en realidad parece estar ahí, y por eso se ajusta tanto a la actividad del Narrador de este tipo. Ambos, narrador y lector, están “ahí”, captando sólo lo que sus sentidos les ofrecen, lo que confirma la función de este género literario, es decir, identidad a partir de la cercanía. El lector se convierte así en el propio narrador; ambos están solamente atestiguando los sucesos, solamente que el narrador no experimenta ninguna conmoción estética; es tan objetivo. Eso es precisamente lo que se hace cuando se lee, atestiguar. Por obvias razones, este narrador da más oportunidad al lector para interpretar el relato.

De los tres narradores fundamentales, finalmente tenemos el llamado *narrador personaje*, que es eso, un personaje, y que va narrando “lo que le sucede” al interactuar con los demás personajes. Este narrador puede ser el personaje principal o uno secundario, pero siempre está dentro del relato actuando “físicamente”. El lector usualmente suele dejarse “seducir” por este narrador, ya que le hace sentir que también está dentro de la narración, tal si se tratara de una especie de proyección o desdoblamiento. Estos dos últimos tipos de narradores, testigo y personaje, suelen ser muy objetivos y concretos en eso que observan o actúan. No obstante, algunos lectores tienen la preferencia por el narrador omnisciente, debido a que, como he mencionado, este tipo de narrador ofrece

más datos, muestra prácticamente todo lo concerniente al relato y lo que lo mueve, ya sea desde el pasado, el futuro, o bien desde dentro de los personajes. El Testigo y el Personaje, por lo tanto, otorgan una mayor facultad a los lectores para que éstos se integren más al propio relato, lo que no quiere decir que el trabajo de interpretación profunda se anule. En ambos casos, la simbología, la psicología, y sobre todo los asuntos sociológicos han de ser inferidos por quien lee.

El trabajo lector es siempre necesario, aunque sea que permanezca en la mera superficie. Es necesario aclarar que, en ocasiones, un mismo relato está intercalando, poniendo en actividad a estos tres tipos indistintamente a lo largo de la narración. Eso es necesario inferirlo, es decir, interpretarlo. ¿Para qué? ¿Cómo? Parece claro afirmar que tres puntos de vista otorgan más y mejor información para el intérprete. De hecho, son varios puntos de vista que sirven para observar mucho mejor los acontecimientos, pues lo observado se pone de manifiesto de una manera más amplia; mirarlos desde diferentes perspectivas implica, al final, contar con más herramientas para la interpretación. Varios puntos de vista facilitan la observación del relato, por esa razón es común que, aun en los textos tradicionales, los autores utilicen uno, dos o incluso los tres tipos básicos de narradores intercalando sus intervenciones. No es eso un asunto de inseguridad del autor, sino simplemente que de esa manera intenta concretar con mayor claridad su comunicado, o bien, una manera de manejar su estilo. Varias perspectivas, en estos casos, definen con mayor claridad los sucesos. Del lector atento también depende la decisión de cuál de los tipos de narrador resulta más creíble, más poderoso pues, como ya he mencionado, el concurso de los narradores y su “relación empática” con los lectores resulta muy importante a la hora de interpretar.

La estructura narrativa

Ahora bien, como los otros géneros literarios, el Narrativo también tiene sus propias características en su estructura, en su forma, lo que da la primicia para dar inicio a su interpretación. Para tal efecto es necesario tener en cuenta que existen dos tipos básicos de Narrativa: el tradicional y el moderno, tanto en la Novela como en el Cuento, y tal estructura se presenta como sigue: primeramente es necesario considerar que las narraciones pueden desarrollarse de dos maneras fundamentales, y que tienen que ver con lo que se denomina el *cronotopo*, el que, por ser un lugar y un tiempo específico creado, y que es prácticamente igual a la realidad que representa, entonces es que, al llevar a cabo tal representación, lo narrado en este género va como funciona la vida real, es decir desde dos perspectivas, la física y la mental o psicológica. Aquí tenemos hechos narrados “desde fuera” de los personajes, es decir todas aquellas actividades que sean de carácter físico, como por ejemplo señalar cuando se camina, se habla, se mueve. Los personajes son entes físicos en su *cronotopo*, y actúan físicamente: galopan, matan, van, vienen, besan, etcétera, sin embargo, al ser una posible calca de la realidad, las actividades de los personajes también se dan en lo que se denomina el “tiempo psicológico”, todas aquellas actividades ocurridas dentro de los personajes, es decir, las manifestaciones de sus recuerdos, sus deseos, sus sueños, que en la narración son también sucesos.

Es frecuente que la Narrativa se desarrolle a partir de algo que solamente sucedió en el pasado (Había una vez...), o bien, que determinado personaje, sin más, eche a andar su imaginación, así que el narrador tiene que desarrollar eso como parte de lo sucedido. Así es que, en una narración, el desarrollo se efectúa desde cualquiera de estas perspectivas, ya sea en una o bien en ambas por requerimiento del texto.

Esto tiene que ver mucho también con el tipo de narrador que se encuentre evidenciando los hechos. Aquí va un ejemplo concerniente a la actividad de los tiempos literarios en la Narrativa. Es muy frecuente que las narraciones se lleven a cabo en el pasado, aunque se narren desde el presente. Veamos: se trata de un fragmento de la novela *Pensativa*, de Jesús Goytorta Santos, quien en el capítulo XVIII escribe:

El caballo se encabritó y lo dejé precipitarse hacia el bosquecillo, a cuyo amparo saqué la pistola. No vi a nadie en el descampado ni sobre la barda. La llovizna continuaba abandonándose sobre los maizales. Piqué espuelas y corrí a lo largo de la tapia de adobes. En la esquina de una calleja encontré un viejo sombrero de palma, sucio y destrozado, el que reconocí instantáneamente: era el sombrero del Alacrán...

Como podemos “ver”, este fragmento se desarrolla en el Tiempo Físico-pasado; todo ocurre “fuera” del personaje, físicamente, aunque enseguida, el autor acude al desarrollo de su relato utilizando el Tiempo Psicológico:

...Así, aquel mendigo quería asesinarme; el soplón, el espía, el camarada de Muñoz, me aborrecía y no eran sólo Cornelio y Basilio los que corrían peligro, sino que yo mismo estaba en riesgo por el solo hecho de haber averiguado la presencia del esbirro en la comarca... (y en seguida, con el Narrador Personaje, como hemos atestiguado, el asunto continúa, pero ya cambiando de Tiempo literario, ahora va al Psicológico: “...Ardiendo en cólera...” y luego prosigue en el Tiempo Físico). “... recorrió las callejuelas inmediatas, llamé a las casas próximas y me introduce al corral protegido por la barda...”.

Como apreciamos, el uso de los tiempos literarios intercalados enriquece la intención narrativa. Esto se considera también como el necesario estilo del autor.

Al valerse de una combinación alternada de los tiempos literarios, el autor consigue dar poder a su descripción, dado que puede observarse el suceso desde una más amplia perspectiva. Mirar desde dos ángulos resulta más completo que sólo desde uno. Esto hace que el texto sea absolutamente verosímil, dado que esa es la manera en que los lectores actúan en la realidad. En la realidad actuamos físicamente, pero también psicológicamente, y si así transcurre la Narrativa, entonces el asunto se vuelve congruente, creíble, porque la cercanía entre el lector y el suceso es estrecha; la identificación es evidente. En la realidad los seres humanos vamos actuando físicamente, al tiempo que lo hacemos desde la perspectiva psicológica, o si se quiere mental, es decir, intercalando la actividad de ambas maneras. Captar eso, implica para el lector que está ante un texto verosímil, creíble, que sí parezca verdad. La similitud entre la realidad y la ficción se hace más evidente cuando aparecen actuando alternadamente ambos tiempos literarios, porque así sucede en la realidad de los lectores. Es muy posible que esta asociación temporal, esta cercanía, sea lo que atrae tanto en este tipo de lecturas. Nadie vive exclusivamente con la perspectiva física, también los pensamientos van a la par, aunque en ocasiones la narración puede presentarse exclusivamente desde el plano psicológico, como se presenta, por ejemplo, en los casos del cuento de Edgar Allan Poe, *El corazón delator*, en que la actividad narrativa consiste solamente en el recuento de cómo fue que el narrador-personaje mató a su víctima, y lo hace, por supuesto, lo inferimos, desde un sanatorio para enfermos mentales, ya que comienza afirmando que no está loco, aunque en la actividad del relato acudimos al tiempo pasado, psicológico, desde la memoria del personaje, así es que la acción se desarrolla, tanto desde la perspectiva

física, como psicológica. Un caso similar, en cuanto al ejemplo de la narración exclusiva desde el punto de vista psicológico, es la novela *El túnel*, de Ernesto Sábato, sólo que en este caso, que también se trata, como en el anterior, de la narración en *flash back*, es decir narrar “el pasado”, cuando y donde el narrador-personaje comienza confesando haber asesinado a una tal María Iribarne, lo que nos dice que está narrando “físicamente” desde la cárcel, y en su relato del pasado, se intercalan los planos físico y psicológico. En ambos casos, este interponerse los planos narrativos, produce que el relato sea poderoso dada su incuestionable verosimilitud, a más de que en ambos relatos el narrador se dirige precisamente al lector. La cercanía del autor, del narrador y del lector, en ambos casos, es muy evidente, por lo que ya deducimos que estos textos cumplen con la característica fundamental del género: la cercanía. Con esto, no hay duda acerca de la función de este género literario, en cuanto a que se mantiene una estrecha relación entre los dos estadios: la ficción y la realidad.

La estructura

Ahora bien, es necesario tener en cuenta que la base de la estructura del género narrativo tiene que ver con la forma con la cual las actividades van desplazándose, o sea de cómo “marcha” el asunto, cómo se lleva a cabo el desplazamiento en ese tiempo creado. En este sentido conviene tener en cuenta que las narraciones tradicionales presentan un desarrollo “lineal”, es decir, que las actividades se desplazan hacia adelante, tal como se cree que sucede en la realidad: se parte desde del “punto cero”, en donde no hay nada, para continuar el desarrollo siempre hacia un “futuro”. Desde el punto de vista de la tradición, esta perspectiva “temporal” tiene que ver definitivamente en la manera en cómo se desarrollan los hechos

bíblicos, lo que nos sugiere que es necesario relacionarlo con el “tiempo bíblico”, que refiere el *Génesis*, a saber: En el principio no había nada, salvo el caos, luego acontece la creación del mundo, o sea que el creador va instalando los elementos necesarios para que la vida se eche a andar, Dios crea “la casa del hombre”, la Naturaleza y todo lo que la compone, animales, frutos, etcétera, su “medio”, el mundo para los hombres. Una vez instalada esa “casa”, entonces tenemos la presencia del hombre, cuya vida ha de desarrollarse bajo el itinerario y ordenamiento de que la vida es una prueba que termina con la muerte, y luego, al final de los tiempos, aparece el juicio final. La vida del hombre “bíblico” es una constante prueba, es decir el desarrollarse bajo el designio de un conflicto que bien podemos denominar “el Bien frente al Mal”, la vida es una prueba siempre dual. Cuando ha concluido ese conflicto viene un juicio, prácticamente “vecino” de la muerte, que es cuando se decide “divinamente” si premio o castigo, Cielo o Infierno. Esta distribución o estructura, es tomada casi literalmente por los escritores de la Narrativa tradicional, supongo que porque esa manera sienta las bases de una lógica. La estructura de la Biblia en el *Génesis* parece ajustarse bien a las intenciones de los narradores, incluido, por supuesto, el viejo Homero con sus epopeyas. Se trata de una lógica inherente a los hombres, al menos a los que escriben literatura en occidente.

El tiempo bíblico y la estructura narrativa

Atendiendo a esta idea, ahora desarrollo la analogía entre el llamado *tiempo bíblico o mesiánico*, como lo llaman algunos estudiosos, es decir, el *cronotopo* o el *tiempo diegético*, y la estructura de la Narrativa tradicional, con el fin de observar que, como en los otros géneros literarios, la forma o estructura tiene mucho que ver con el contenido temático. Veamos la similitud.

1. “En el principio era el caos, la nada”. Lo que corresponde a la nada o el caos bíblico, podemos entendedero como si todavía no comenzara la lectura: En ese “tiempo” no hay nada, sin embargo, el lector ya se ha dado cuenta de que tiene en sus manos un cuento o una novela, y que lo esperado tiene que ver con una estrecha relación entre aquello ficticio que está por venir y lo que él espera, que va a ser un acto de identificación entre lo ficticio y la realidad, entre la vida de los personajes y la del lector. Aunque todavía no está presente la “creación”, ya existe la idea de que vendrá. Es una suerte de “punto cero”, la nada, el caos, el desorden previo al cosmos, o sea la presencia del orden. El creador todavía no está presente.
2. Atendiendo a la linealidad del tiempo, acto seguido viene la “creación”. Aquí el creador no es Dios, sino ese otro creador que se denomina Autor. Esta parte es fundamental para la consecución de un relato lógico, congruente, verosímil. En la literatura Narrativa se le llama *ambientación*, que es la parte inicial del texto. Aquí el narrador está disponiendo de los elementos básicos con los que se desarrollará la obra. Aquí no hay suceso, no pasa nada todavía, salvo el “diseño” de un ambiente, generalmente físico, aunque en ocasiones también presenta un ambiente psicológico. La presencia de las imágenes, concretas, representan ya el mundo creado, puesto “a disposición de los hombres” y, si hay imágenes ahí, figuraciones, hay consecuentemente símbolos. La creación para la vida ya está dispuesta. Ese lugar ya está preparando lógicamente el o los sucesos, dependiendo de si se trata de un cuento o una novela. Esta parte puede entenderse como el mundo preparado para que viva el hombre. Aquí va un ejemplo. Se trata del inicio o *ambientación* de la novela *Naná*, de Emilio Zolá. Los sentidos del lector necesitan estar muy atentos, porque cada objeto, más allá de ser él

mismo, guarda, figura que es, la posibilidad de ser símbolo, es decir, un concepto al que se van a sumar otros y, entre todos, ya preparan la temática textual. Este es el mundo creado:

Cuando dieron las nueve, aún estaba vacía la sala del Varietés. Unas pocas personas en el proscenio y en la fosa orquestal esperaban perdidas entre las butacas de terciopelo granate escasamente iluminadas por la difusa luz de la araña.

Una sombra inundaba la gran mancha roja del telón, y ni el más ligero ruido procedía del escenario. Las luces del foro no se habían encendido aún y los atriles de los músicos estaban en total desorden.

Solamente de arriba de la tercera galería, de la rotonda del techo, donde mujeres y niños revoloteaban desnudos en un cielo coloreado en verde por el gas, salían llamadas, gritos y risas, en una acelerada barahúnda de voces bajo las anchas y redondas aberturas decoradas en oro donde se apiñaban cabezas cubiertas de gorras y casquetes.

Cada cierto tiempo, aparecía una acomodadora ocupada con billetes en la mano, empujando hacia adelante a un caballero y a una señora que se sentaban; un hombre de frac y una mujer flaca y encorvada, paseaban lentamente su mirada por la sala...

1. AMBIENTACIÓN. Así comienza la novela de Zolá, es decir, instalando los elementos visuales necesarios para que luego aparezca la actividad propiamente dicha de los personajes, que en este caso será principalmente la

propia Naná, pero aquí solamente atestiguamos la llamada *ambientación* que, en este caso, se trata de un teatro llamado “Variedades”. ¿Acaso nos dicen algo los elementos instalados por Zolá? Primero tenemos un teatro ¿qué puede simbolizar que no sea la vida? Y por eso, tal vez, se llama “Variedades”. Ese es un mundo creado para algún suceso. Ya estará el lector atento a esas “variedades”, pero por lo pronto esa sala está vacía, la luz de la araña es difusa, los atriles de los músicos están en desorden. Una sombra inundaba la gran mancha roja del telón. ¿Qué es eso? En el escenario no hay ruido alguno, por lo que podría muy bien el lector asumir que el “teatro” está allá arriba, entre el desorden y el criterio. Las mujeres y los niños, revoloteando desnudos bajo la rotunda, en el techo, más que reales, simulan la realidad, unas pinturas descoloridas en la parte alta, en un cielo verde, descolorido por los efectos del gas. Completan esta figuración dos figuras humanas: un hombre de frac y una mujer encorvada buscaban su sitio. Luego entonces, la teatralidad no está arriba, en el escenario, sino allá del otro lado, entre las butacas. Todo esto es un desorden, y con toda probabilidad es lo que vendrá después, cuando el conflicto dé inicio, pero por el momento solamente contamos con una *Ambientación*, también llamada *Introducción*, y que sirve para dar las “pistas” suficientes acerca de lo que vendrá en el desarrollo del conflicto y las otras partes. El hombre de frac representa algo, el mundo burgués ¿y la mujer encorvada? Tal vez se trate de alguna deformidad, el lector ha de “leer” eso. Se ha establecido desde ya el planteamiento de Zolá. Es el mundo de estos personajes, lugar de la prueba que es la vida, el conflicto necesario entre lo que concebimos como el bien frente al mal. Por lo pronto, esta *Ambientación* no augura que las cosas irán bien, dadas la “figuraciones” presenta Zolá

en esta primera parte. Las actividades irán, sin duda, por el rumbo del desorden, la decadencia, la soledad. Ya está puesta la “mesa de los hombres, su “paraíso”.

Es conveniente mencionar aquí que, generalmente, la Ambientación sólo se describe, en general, con la perspectiva de lo físico, el *environment*, que mencionan los ingleses, el “derredor”, el previo campo de acción, aunque también se da el caso, con frecuencia, que la ambientación se presente también con los rasgos sociológicos de los grupos de personajes que habitan ese mundo, como por ejemplo, a qué se dedica ese pueblo o ciudad, si son violentos o pacíficos, pueblo de mineros, gente en ciudades grandes o pequeñas, la campiña, etcétera, en fin, todo aquello que se juzgue necesario para conformar un ambiente idóneo lógicamente para que las acciones se desarrolle. Ya he mencionado que también suele suceder que la Ambientación integre aspectos psicológicos de algún personaje en particular. Todo está preparado en esta parte.

Es necesario asimismo entender que, en gran medida, las sociedades determinan el comportamiento de los individuos. Viene a cuenta mencionar en este sentido, por ejemplo, que en el relato de Dostoiewski llamado *Noches blancas*, se nos describe una ambientación, en la que mucha gente de la población de San Petersburgo, donde se desarrollarán las acciones, va andando por las calles preparada para salir de vacaciones, incluidas las servidumbres y los carruajes de viaje. Esto nos dice, con toda claridad, que se trata de un mundo burgués y todas las implicaciones que eso conlleva y, en efecto, el conflicto de esa obra marcha en ese sentido: el poder del mundo burgués.

2. EL CONFLICTO. Esto quiere decir el enfrentamiento de dos ideas opuestas a lo largo de la narración. Cuando el autor-narrador ha concluido con la Ambientación o Introducción, o sea cuando ha considerado que ese “caldo de cultivo” es suficiente para su “experimento”, viene entonces el *conflicto*, que es la narración del relato propiamente dicha, y aparece en ese *environment* en un momento preciso llamado “Elemento Perturbador”, un hecho, incluso aparentemente nimio, pero que es cuando las partes contrarias, es decir, las que conforman el Conflicto, se enfrentan por primera vez, y a partir de ese momento las actividades van desarrollándose cada vez con mayor intensidad. Es obvio que en el cuento eso sucede muy rápido, en tanto que en la novela aparece con mayor amplitud, dadas las características de cada uno de ellos. Aquí regreso al relato antes mencionado: *Noches blancas*. Cuando Dostoiewski termina su ambientación y ya nos va dejando claro por dónde va la cosa, integra al personaje central, que es un tipo “raro”, alguien que habla con las casas, dado que no tiene personajes con quién hacerlo. Pues bien, este personaje, del que no tenemos el nombre (lo simbólico de eso, que no es nadie, que es invisible en un mundo así), sino solamente sabemos que se trata de un Narrador- personaje que va describiendo las acciones, y la primera propiamente dicha, es que observa a una muchacha sentada en una banca mirando hacia el mar, y que por supuesto está de espaldas a él y parece que solloza, y cuando va hacia ella, observa a un individuo aparentemente ebrio que parece ir hacia la muchacha, que sí tiene nombre: Nástenka. El narrador personaje, supuestamente muy joven, piensa que ese hombre pudiera atacar a la muchacha, razón por la que se dirige hacia ella. El supuesto ebrio desaparece de escena, y entonces sabemos que la tal Nástenka viste de

colores amarillo (la monedas, el dinero) y una chalina negra. ¿Nos dice algo todo esto? Por supuesto que sí. El primer encuentro entre los elementos contrarios es el conflicto, aquí, la soledad frente al interés. El Elemento Perturbador, representado con la apariencia de un posible futuro o tal vez deseable enamoramiento entre estos jóvenes, nos desliza hacia esa posibilidad, pero cada vez que continúa activándose esa relación, y los lectores desprevenidos van acumulando la idea del amor, porque así parece marchar el asunto, pero lo que sucede es necesariamente el desarrollo del conflicto, aquí sí conflicto de intereses, porque mientras el muchacho está esperando un resultado amoroso, ella sólo espera que venga otro joven, que sí tiene un trabajo (y el respectivo dinero). Lo de ella con el joven narrador resulta ser solamente un pasatiempo en tanto regresa el esperado pretendiente.

El conflicto, la esencia más poderosa en el desarrollo, repito, es el necesario enfrentamiento entre dos ideas opuestas, las que van enriqueciéndose con sus respectivos símbolos, así es que resulta muy adecuado ir “leyendo” los símbolos, y nos daremos cuenta de que se trata de dos grupos o campos semánticos opuestos. Del tiempo “bíblico”, esta es la vida humana, la prueba. Y cuando una de las dos partes cede, entonces nos encontramos con el final del Conflicto, que se denomina *clímax*, actividad que no necesariamente es la más emotiva, aunque suele en ocasiones serlo, sino que es el momento preciso, contrario al Elemento Perturbador. Ahora, luego del desarrollo, o sea cuando una fuerza simbólica prevalece sobre la opuesta, que es cuando finaliza esa confrontación de ideas que es el Conflicto, viene el *clímax*.

Ahora ejemplifico este asunto de los opuestos en conflicto, con algo muy sencillo y que todos conocemos, por eso acudo a él. Se trata de una historia, lo sabemos, ba-

sada en una tradición popular de centro Europa, que es el famoso cuento de “Blanca Nieves”. La Ambientación ahí es bastante precisa: Un buen hombre ha muerto, y ha dejado una hija llamada Blanca Nieves y, a su muerte, la ha dejado a la suerte de la viuda, que no es la madre de Blanca Nieves, sino la madrastra. El lugar en donde viven es un castillo, símbolo del poder, cuyos interiores son muy oscuros, claro está, se trata del poder del mal. La “viuda”, madrastra de “Blanca Nieves”, es una mujer que necesita creer que es la mujer más hermosa de todas. Este personaje lleva una vestimenta negra. Desde la perspectiva psicológica, no necesitamos de mucho para entender que no es así. El puro nombre de la muchacha, “Blanca Nieves”, simbólicamente ya nos advierte qué puede suceder ahí. La actividad que en esta primera parte se nos relata es que esa mujer acude constantemente al espejo, al que solicita la respuesta esperada. ¿Lo recuerdan?: “Espejo, espejo ¿quién es la más hermosa?” Obviamente, por tratarse de un espejo, la respuesta es “Tú”. Ya tenemos otro elemento simbólico importante: el espejo, que refleja con supuesta veracidad (aquí, según “su” veracidad, pero un espejo es la conciencia, en tanto que reflejo), lo que dicha mujer desea como respuesta. La respuesta le llega desde su deseo insatisfecho: “tú”, es decir “yo”, la viuda, la madrastra.

Ya en el principio, también aparece de manera bastante precisa la ambientación física: se trata de un palacio con la descripción física de que está muy oscuro, y que en una cámara así oscura, la madrastra de Blanca Nieves efectúa una suerte de rituales que tienen que ver con la brujería. Ahí se cuenta con bichos prácticamente demoníacos, como cuervos, culebras, lo que psicológicamente termina definiendo a esa mujer. Y mientras eso se nos muestra, el autor, ya con el mero nombre “Blanca

Nieves”, nos define con claridad acerca de las características que la propia simbología nos dice de esa niña, diametralmente opuesta a la madrastra: en primer lugar, se trata de una muchacha muy joven, lo que ya nos dice de la ingenuidad o pureza de ella frente a la edad avanzada de la madrastra, eso que ya queda claro con el puro nombre: la pureza, todo lo opuesto a su madrastra, quien ya es vieja y que además viste de color negro, como ya he mencionado. La jovencita es totalmente opuesta a la madrastra, lo que ya anuncia el conflicto. La simbología que nos propone la ambientación es más que suficiente, a más de que, con la muerte del padre de la joven, ya nos viene la idea de una falta, es decir de una pérdida afectiva. Con esta Ambientación, resultaría difícil no saber por dónde andará el relato, es decir, el Conflicto. Los elementos opuestos están a la vista, por eso es que he mencionado que se trata de un relato muy simple, pero al mismo tiempo ejemplar, dado que no ofrece dudas en cuanto a su estructuración. Es probable, por tratarse de un cuento para niños, que éstos no atinen a descifrar conscientemente la simbología desde un punto de vista conceptual, pero aquí señalo que los símbolos, más allá de interpretarse así, se “viven”, se intuyen, algo que también es necesario tomen en cuenta los lectores. Esto tiene mucho que ver con la “simple”, pero entregada lectura de la anécdota.

Ahora bien, cuando el espejo, es decir la conciencia profunda de la madrastra, responde con la verdad: “Blanca Nieves”, es entonces que nos encontramos con el Elemento perturbador. La actividad narrativa ha comenzado, por primera vez los opuestos comienzan su “lucha”, su “prueba” vital. La madrastra comienza su actividad: es necesario deshacerse de la jovencita. De ahí en adelante, también apoyada por la simbología, la narración comien-

za el verdadero movimiento. La Jovencita no cabe en ese sitio oscuro, porque no le corresponde simbólicamente. Ella significa lo opuesto y, toda vez que la madrastra, de quien ya nos enteramos de que es maléfica, la expulsa del castillo, intentando quitarle la vida. Por alguna razón, cierto personaje decide no cumplir con el mandato de matarla (aquí se repite la historia de Edipo), y la deja huir de ahí; obviamente que Blanca Nieves va a parar a una ambientación que sí le corresponde simbólicamente, algo opuesto al castillo oscuro: un bosque, la libertad, pleno de luz y de animalitos hermosos, lo opuesto a los bichos “oscuros” del castillo. Esos animalitos coloridos serán su compañía. La actividad simbólica continúa, mientras la madrastra se revuelve de muina, la jovencita descubre en el bosque una población de apariencia minúscula que está formada por los famosos enanos. ¿Por qué enanos? Acaso eso tenga que ver simbólicamente con que la verdadera estatura humana no se mide por centímetros, sino por la bondad, la laboriosidad. Estos personajes trabajan en una mina de diamantes. He aquí el trabajo, porque, además, lo que trabajan son precisamente diamantes. ¿Simboliza algo ese aspecto? La belleza, la perfección, que son los diamantes y su trabajo, y es ahí en donde se ve proyectada la actividad, tanto del *environment*, que es la pureza que otorga el bosque y quienes se desenvuelven en ese sitio. Cuando parece que el asunto se ha solucionado, aparece la parte opuesta para continuar con el conflicto: el verdadero rostro de la madrastra queda de manifiesto, una bruja del mal, y por lo tanto decide actuar en el ejercicio de su rol en el conflicto. Blanca Nieves, pura, sin malicia, acepta el “regalo” de su contrario. Tenemos ahora la “tentación” que eso parece representar la manzana, supuestamente porque ese fruto simbólico nos viene de la actividad de la tradición bíblica del paraíso, de

cuando los hombres eran puros; y entonces es que aparece la serpiente, el demonio, para ofrecer la tentación de ser más de lo que se es. No es improbable pensar que de ahí proviene ese símbolo. La ingenuidad bien puede ser tontería. La jovencita ha caído en la trampa. Parece que la actividad se inclina hacia el mal, pero es que el conflicto está echado a andar, y parece que el asunto de la propuesta se inclina hacia “el mal”. Blanca Nieves ha caído en un letargo, es decir que ha perdido la noción de la realidad. Es necesario entender aquí esa lección: entre ser bueno y tonto, sólo media una delgada línea, casi invisible, y la jovencita “actúa” a partir de su condición de pureza. Parece que la madrastra se sale con la suya. Sin embargo, cuando al creemos prácticamente muerta, aparece, desde el fondo del bosque, un hermoso príncipe, quien se queda prendado de la hermosa muchacha; la besa, que es el Clímax, y ella despierta de su letargo. El Conflicto concluye y ya viene el *desenlace*. ¿Qué ha sucedido, que parece tan inverosímil? La verosimilitud que prestan los símbolos. Dicho príncipe, está claro que representa el poder, mas ¿de qué tipo de poder podríamos estar hablando? Es obvio que, con un beso nos encontramos con la presencia del amor. ¿Es creíble que un joven se enamore y despose a una muchacha a la que solamente ve dormida? No es creíble, pero la simbología acude en pos de la lógica, y sí, sí es creíble. El poder del amor ha salvado esa pureza que ya parecía presa de la maldad.

3. EL DESENLACE.- Resultado de ese poder que son la bondad y el amor, el príncipe decide llevarse de ahí a Blanca Nieves. Ellos se casarán para vivir en un castillo, sólo que ahora el castillo de los jóvenes amantes está lleno de luz, que es lo opuesto al del principio. “Y este cuento se ha terminado”. La simpleza de un cuento para niños nos avi-

sa que la estructura de una narración, para ser verosímil, debe contar con una estructura que avale eso mismo. Aquí hemos observado, en primer lugar, que el tiempo de la narración, además de desplazarse siempre hacia adelante, su tiempo narrativo es básicamente físico. La estructura se presenta con el *tiempo mesiánico o bíblico* ¿por qué? por la simple razón que así se estructuran los textos tradicionales, y eso tiene una razón de ser, que es necesariamente la que sigue: el autor presenta un problema y lo resuelve al final, para lo cual efectúa una suerte de experimento con sus personajes, los que tienen que, más que mostrar, demostrar la idea del autor, eso que conocemos como su Tesis, que quiere decir “propuesta”, una idea desarrollada a partir de un conflicto, como ya he mencionado, y que ese conflicto, desde el punto de vista de la lógica, se entiende como el enfrentamiento entre su Tesis, su propuesta, y su opuesto, que es la Antítesis, o sea la Contrapropuesta, y que finalmente, como resultado de este enfrentamiento de contrarios, como Desenlace, se nos muestra la Síntesis. La lógica así lo dice, y la Narrativa tradicional está ajustada perfectamente a una actividad llevada a cabo de tal forma.

Ambientación—conflicto—desenlace

Así va la estructura de la Narrativa tradicional, habida cuenta que el Conflicto se desata con el llamado “elemento perturbador” y concluye con el “clímax”, para dar paso al Desenlace, que es el resultado del Conflicto. El autor ha manifestado su propuesta, y entre más fuerte sea el enfrentamiento de las ideas, más claro y poderoso será su mensaje. Como ya he mencionado, no solamente se trata de que la temporalidad se desplace hacia adelante sino que, además, esa misma temporalidad irá desarrollándose enriquecida, apoyada, ya sea con el mero tiempo físico, como también con el psicológico. En el

cuento de *Blanca Nieves* solamente aparece, en el desarrollo de las acciones, el tiempo físico, lo que parece suficiente debido a que va dirigido básicamente a los niños, incluso podríamos pensar que, si se le agregaran actividades psicológicas, podría parecer un recurso innecesario. Tal vez podrían complicarse las cosas. El tiempo físico parece haber sido suficiente, aunque no pasamos desapercibidas las actitudes psicológicas de los enanos, que sirven para matizar ese mundo. Las acciones se explican por sí solas. El desplazamiento de la mente de los lectores hacia la verosimilitud de la ficción, resulta suficiente para ingresar a un texto de esta naturaleza. La Hipótesis iría así: “Castillo oscuro” y “mujer mala”, lo que eso simbolice, y su opuesto “Blanca Nieves”, joven hermosa y pura y lo que eso simbolice frente a lo oscuro. Esto, ya vimos, corresponde a la Ambientación, es decir, la perdida del amor con la muerte del padre de la joven, quien es absolutamente opuesta al medio ambiente en donde hasta ahí se encuentra. Esa perdida del amor, representada simbólicamente por la muerte del padre, da lugar a la ambición de la madrastra. Así es que ese no es lugar adecuado simbólicamente para “Blanca Nieves”, dado que ella contiene una simbología opuesta a la de la madrastra; por lo tanto, debe salir de ahí, para ocupar su propio sitio simbólico, que es el bosque, los enanos, la mina, y los animales hermosos, y finalmente un castillo luminoso. La “bruja”, después, sale al campo semántico que no le corresponde, la libertad y la belleza, razón por la que ahí no es capaz de pre-valecer, a pesar del engaño de la “manzana”. La hermandad, la solidaridad que se demuestran la jovencita y los enanos, que son precisamente siete, como los días de la semana, es decir, un ciclo completo, parecen restablecer el hueco de amor que dejara el padre muerto, y que finalmente será suplido totalmente con el súbito amor del príncipe (he aquí lo creíble), quien desposará a la joven para acudir finalmente al poder de la luz. Si tratáramos de comprender por qué un amor así, nos

resultaría un texto ilógico, pero si nos apoyamos en la simbología, con toda claridad podemos asentir que ese amor es necesariamente lógico para el texto. Se trata, en efecto, de una narración bastante clara, sobre todo si se tiene en cuenta que bien puede ser leída, incluso, solamente a partir de los símbolos, que son suficientemente claros.

La Narrativa tradicional presenta, finalmente, por lo regular, conflictos entre el bien y el mal, y lo que eso represente para la moral, y cabe aclarar que, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, este asunto de la moral provoca que los personajes centrales, usualmente cargados a lo sentimental, sucumban ante el poder de un mundo hostil, en el que los asuntos económicos van por encima de los profundos valores humanos, como sucede con las llamadas corrientes Realismo y Naturalismo. De todas maneras, el enfrentamiento entre lo que pudiera ser el Bien “bíblico” frente al “mal”, está ahí presente. Entrar en materia de la corriente literaria, es un asunto que no atañe a la finalidad de este trabajo, sino más bien a lo que implicaría acudir a las corrientes literarias, lo que posiblemente iniciaría al intérprete a acudir al contexto para completar la explicación; eso ayuda aunque, como ya he asentado, un texto poderoso rara vez solicita el auxilio de su contexto, ya sea acudiendo a la corriente literaria o bien a la biografía de su autor.

El método científico como guía

Ahora bien, en seguida expongo una manera de cómo comprobar que abordar el análisis de la Narrativa partiendo de la localización de su estructura y la manera de cómo puede funcionar así el asunto lógicamente y que puede resultar confiable, si ya hemos visualizado cada una de sus partes y lo que significa cada una, la estructura de este llamado *tiempo*

mesiánico o bíblico, puede sostenerse con el apoyo de la analogía que existe entre esta estructura y una visualización del llamado “Método científico”, cuya “estructura”, recordemos, va como sigue:

1. El principio de dicho método es llamado “Observación”, una actividad que consiste precisamente en eso: observar los objetos seleccionados, y esta primera parte corresponde precisamente a lo que en la Narrativa se denomina “Ambientación”, cuya participación consiste solamente en eso: observar los sitios, ya sea físicos, sociológicos, o bien psicológicos, en donde va a llevarse a cabo la actividad narrativa. No hay suceso, sólo observación, es decir, descripción. Y como en dicha descripción aparecen necesariamente los símbolos, es entonces que ya están ahí las ideas esenciales, como lo hemos apreciado. El “Método científico”, ciertamente se dedica, en esta primera parte, a observar y encontrar los objetos observables que servirán para establecer una hipótesis, una suposición, luego observar con cuidado los elementos desde los que va a desarrollarse la actividad.
2. Luego de que la “Observación” concluye, el “investigador” infiere una Hipótesis”; supone algo. En la Narrativa ocurre igual: la interpretación salta a la vista, y de igual manera se puede inferir acerca de hacia dónde puede marchar o desarrollarse el asunto. Cuando termina la Ambientación, ya tenemos una Hipótesis, es decir, una suposición de lo que puede ocurrir lógicamente. Luego entonces la inferencia de la Hipótesis es absolutamente similar en ambos casos.
3. El siguiente paso del “Método científico” se refiere a la llamada “Experimentación”. El observador científico echa a andar, es decir, pone a prueba los elementos que considera justos para entrar en el juego de la experiencia.

Cada elemento, es verdad, está a prueba. ¿No es así que la Narrativa desarrolla el Conflicto? Los elementos opuestos enfrentados están a prueba. Estos elementos opuestos son necesariamente los personajes.

4. Enseguida, el “Método científico” acude a lo que se denomina la Comprobación: el autor de dicho experimento ya comprueba lo que supuso luego de haber observado. En la analogía con la Narrativa, podemos analogarlo con lo que se llama el Clímax: una de las dos partes en conflicto ha prevalecido sobre la opuesta. La Experimentación ha concluido, el autor ha comprobado su suposición inicial, de cuando ha observado la posibilidad de desarrollo de su experimento. Por esta razón, así lo estimo, es que, en el proceso profundo de la lectura, el lector está actuando en esa “experiencia”, eso que se denomina la *aisthesis*. Eso es, a final de cuentas, la lectura literaria, una experiencia.
5. El “Método científico” propone, consecuentemente, una Comprobación. Lo que buscaba ha sido encontrado. En la Narrativa esto, concluimos, se llama, primero, el Clímax, y enseguida el Desenlace, en donde se comprueba que el texto ha tenido el poder de la lógica, de “su” lógica, dado que se trata, lo sabemos, de algo muy posiblemente inverosímil, pero que tiene su propia actividad lógica interna. Este “Desenlace” o “Comprobación”, también se análoga con el término “Teoría”, que no quiere decir sino “Observación”. En efecto, en el caso del texto literario, todo ha sido profundamente observado, experimentado, por el lector, sobre todo cuando, al final de la lectura, toma una decisión ética, o sea, su propia decisión de aceptar o no, el tema que ha propuesto el autor. El lector se propone su propia “Observación” ideológica, esa de asentir o disentir con el tema propuesto por el autor. En ese momento puede concluir el diálogo entre el autor y sus lectores, en la “Teoría”.

6. Este método, al final expone una ley. En el caso de la Narrativa, me parece que no puede concluirse con una ley, toda vez que ese concepto de ley ha de ser algo prácticamente irrefutable y, como ahí se tratan asuntos humanos, es decir, no concluyentes, móviles, solamente podríamos aceptar este último paso deteniéndonos en la Teoría, lo que significa que se trata de una consideración, luego de haber observado los movimientos temáticos del texto, de haberlos contemplado, o bien considerar si finalmente hay un acuerdo implícito entre autor y lector, ya que una teoría es una formulación sistemática a partir de lo observado, y quien ha observado finalmente, es el lector, luego así es él quien concluirá en qué consiste la Teoría del texto, dicho de otra manera, la *Epifanía*, porque es él quien ha observado, y que al final de cuentas todo descansa, teóricamente, en lo que concluya el propio lector, de si él asiente o disiente, como digo, con lo que ha captado de su lectura. La teoría, así, se reserva a la opinión final de quien interpreta, el propio lector, si se queda con esa *epifanía* o no.

Si la propuesta del autor no necesariamente ha de ser irrefutable, tampoco la del lector, toda vez que no hay una absoluta seguridad de si la interpretación ha sido la adecuada, sobre todo si tenemos en cuenta que en la literatura se observan las posibles vidas humanas, algo que no encierra, por ningún motivo, exactitudes de ninguna naturaleza. No hay verdades absolutas o irrefutables [...] aunque es necesario entender que el comunicado es uno, independientemente de una posible mala interpretación. ¿Cómo saberlo? Acudir, desde luego a la “phronesis” (prudencia) aristotélica, o incluso a dejarse guiar por alguna intuición [...].

Así entonces, las partes de la Lógica están aplicadas puntualmente, de manera análoga, en el “Método científico”

y en la estructura de la Narrativa tradicional: Observación (ambientación), Hipótesis, Experimentación (Conflicto, o sea que se trata de Tesis vs. Antítesis), Comprobación (Clímax), y finalmente, Teoría (Síntesis). Por esta razón me atrevo a sugerir, incluso, que el análisis de la Narrativa tradicional pueda llevarse a cabo siguiendo el lineamiento, paso a paso, del propio “Método científico”. Esto lo sugiero, además, por que los autores de la narrativa Naturalista, por ejemplo, Zolá y Stendhal, con el afán de obtener con sus textos conclusiones científicas, los desarrollaron aplicando en el desarrollo de sus narraciones precisamente la secuencia de dicho método. No en balde también al Naturalismo se le denominó la “Novela científica”, que no es otra cosa que un experimento que sirvió para demostrar que los seres humanos no pueden actuar siendo propiamente ellos mismos, más allá de lo que determine su entorno, que es siempre hostil, o sea que el llamado “determinismo” aplicaba perfectamente a tales fines. Pensemos en el personaje Ana Karenina que, aunque perteneciente a la novela Realista, ya nos muestra que el poder del entorno social es aplastante, que imposibilita a los seres humanos a actuar a partir de su espontaneidad o incluso sus instintos. En suma, los seres humanos viven bajo un determinismo atroz, que no permite que puedan actuar a partir de sus propios instintos o ideas. El Método científico sirvió a los investigadores a poder llevar a cabo su búsqueda sin tantos tropiezos; ya podían saber qué buscar a partir de sus observaciones, y demostrar con su experimentación el encuentro con esa misma búsqueda; por eso mismo puede resultar de mucha ayuda apoyarse en el uso de ese método para comprender en qué consiste ese experimento que es la literatura, en la que en dicho experimento está íntimamente vinculado el lector, quien anda en busca de esa comprensión, que es la suya propia.

Enseguida expongo a la consideración de los lectores, realizar un ejercicio de interpretación, cuyo propósito consiste

en relacionar la Ambientación de una novela con su Desenlace porque, como espero haya quedado claro, la Ambientación es la Hipótesis, y lo que podría relacionarla con el Desenlace, que es la Síntesis, o sea el resultado del enfrentamiento entre dos ideas opuestas. La Síntesis (Desenlace) no es otra cosa que la Hipótesis (Ambientación) comprobada. Este próximo ejercicio consiste, entonces, en inferir cuál podría ser el asunto narrativo que lógicamente engarza y desarrolla estas partes, es decir, el Conflicto, sobre todo pensando que la Síntesis o Conclusión, repito, (Desenlace) de un texto no es otra cosa sino la comprobación de la Hipótesis. El Desenlace de la narración está estrechamente ligado a lo expuesto en la Ambientación.

Se trata del principio, la Ambientación, y enseguida el Desenlace de la novela del escritor mexicano José Revueltas en su novela *Los muros de agua*, habida cuenta que, ya en el mero título, tenemos una posible y muy evidente simbología, a saber: ¿Qué simboliza un muro y por qué de agua? Dos símbolos en uno. Sabemos que, a partir del contexto, José Revueltas se refiere a las Islas Marías, cuando aquello era todavía una prisión terrible. Los símbolos tienen la palabra. Con esta ironía simbólica (el muro es la restricción, el agua la libertad y la vida), la novela comienza:

¿A qué lugar podría ser? El reloj amarillo de la torre, los árboles, aparecieron como un rompecabezas, como un haz de tarjetas, desarticuladas, y luego todo quedó oscuro, impenetrable y silencioso dentro del carro, cuya puerta sonó con ruido de cadenas. Más tarde ya no eran sino los edificios de la ciudad, entrevistos por la estrecha claraboya; edificios de erigida ceniza, rectos, unitarios, pues ya no había esquinas y todo se había tornado un muro, una calle sola y larga, cargada de infinito.

...¿A dónde? ¿Con qué rumbo? ¡Si al menos pudieran adivinarse el sentido, la orientación...! Pero el carro iba de izquierda a derecha; parecía, luego, tornar sobre sus propios pasos, como rectificando, y después continuaba en su vértigo, ciego, carente de certeza, desgobernado y sin propósitos, como un carro de la noche, que caminara sin fin. ¿A dónde? ¿A qué destino?

...Dentro, sólo se oía el ruido sordo del motor y la respiración desacompasada del grupo informe, ni siquiera adivinado –el grupo de “políticos”–, que aguardaba ahí lleno de inquietudes, en la oscuridad. ¿Llovía? Debía llover porque de las llantas del carro brotaba un rumor como de arena, suave y de una tranquilidad insólita, que no se comprendía. Un rumor acariciante y lleno de consuelo. Bastaba oírlo con atención para que todo el resto –la oscuridad, las torturas, el peligro– se olvidase. En las tardes de llovizna ligera, cuando llueve con sol –y pagan los avaros, se dice que–, la tierra comienza a despedir un olor fresco, un olor vegetal de cortezas jóvenes y tallos vigorosos. Entonces los automóviles de la ciudad caminan más despacio, voluptuosamente, y de sus neumáticos surge un ruido favorable, descansado, inactivo y dulce. Es el rumor del agua viajera, sin fango, sin malos propósitos, que baja de las nubes inocentes con el solo fin de dar más luz a la ciudad y acentuar sus tonos claros, sus imposibles cercanías. Sin embargo, cuando la llovizna juvenil se transforma en aguacero, en uno de esos aguaceros violentos, roncos, que revuelven el paisaje y lo enturbian de amarillo con su barro y con las pisadas sucias de sus mil transeúntes, cuando eso ocurre, entonces el rumor de los neumáticos sobre el pavimento degenera en chapoteo; la suavidad y la blancura pierden ligereza; se asiste a un ruido lóbrego, como de enfermedades y desgracias, y el alma vuélvese aprensiva, taciturna,

como si del inminente cielo fuese a descender un mensaje final e inapelable.

...Dentro del carro, por eso, el rumor no podía tomarse hoy sino como un invento, como una fantasía, como algo que estaba ahí contrariando al destino, desafiando a la fatalidad, oponiéndose a la ya prevista trayectoria. Una trayectoria de postigos cerrados, de horizontes prisioneros, donde no se imaginaba siquiera la esperanza, el anhelo no tenía sitio, y únicamente, latiendo, estaban el miedo y el rencor...

“¿A dónde? ¿con qué rumbo? Si se pudiera...encontrar el sentido, la orientación...” Así da inicio esta novela. ¿Tiene algo que ver con el final? Desde mi particular punto de vista, hasta el final de este párrafo, se compone la Ambientación. Como puede observarse, la descripción de los elementos físicos, o sea lo que puede afirmarse es pura simbología, va muy ligado a la ambientación psicológica, que en el último párrafo resulta más que evidente. José Revueltas, sin la menor duda, es un maestro en las descripciones. Hasta estos primeros momentos, y agregando al posible significado del título de esta obra, parece que no hay duda acerca de la posible proximidad de una llovizna ligera o tal vez, en seguida, una fuerte lluvia, y lo que eso signifique, tal vez algo desastroso, una “simbólica tempestad”. La pregunta aquí, sería: A partir de esta Ambientación o Introducción ¿qué tipo de historia puede desarrollarse? No hay duda que nos encontramos en una ciudad con sus edificios de ceniza, rectos, y que la descripción aparece dentro de un carro, y que muy posiblemente esté lloviendo, lo que quizá pueda verse solamente a través de alguna claraboya. Tal vez el carro, como símbolo, tenga mucho que ver, claro, con la ciudad. Y tal vez, afuera del carro, esté lloviendo. Y la llovizna es algo alentador, una suerte de limpieza, de frescura. ¿Qué pueden simbolizar estos elementos? ¿Cómo es el mundo que preside

el relato? Tal vez algo tiene que ver la lluvia, que es agua, pero es apenas una lluvia probable, una llovizna, pero quizás también, después, una lluvia desaforada, fuerte, abrumadora; que la ciudad está ahí con los edificios rectos, erigidos con ceniza. La ciudad y sus edificios rectos, señal de que la moral, la vida ahí, es inamovible, sólida, bien edificada, rígida, pero la ceniza ya nos indica el resultado de una destrucción, luego entonces es necesario inclinarnos hacia uno u otro lado de la significación. El carro se mueve hacia la derecha ¿tendrá que ver eso con una postura política? ¿por qué no? Los edificios, no cabe duda, se refieren a la ciudad, a la civilización moderna. Sin duda algo totalmente opuesto a la lluvia, dado que ésta simboliza indudablemente un proceso de limpieza, de purificación, bajo la cual los autos son algo agradable, arrullador. Luego, el chapotear que indica el desastre. Así es necesario que el lector tome nota de que desde el mero principio ya aparecen los símbolos opuestos, esos conceptos que irán desarrollándose indudablemente a través del relato del conflicto.

Ahora bien, luego de haber echado una “ojeada” a esta descripción, la siguiente actividad consiste en formular un relato en el que tengan que ver el título, a sabiendas que se refiere a las islas Marías, y lo que va “dentro” de un carro, desde el que se escucha algo así como cadenas, y que tal vez, sólo tal vez, por alguna claraboya pudiera mirarse una ciudad con sus edificios, rectos, de ceniza, pero por lo pronto, aquello está literalmente a oscuras. El narrador se refiere también, a que ha habido torturas y eso lo va asociando con la oscuridad del carro. El sonido que “funciona” es el oído que parece hacer escuchar una llovizna o quizás se trate tan sólo de un deseo, ya que la lluvia es un símbolo de purificación. ¿Será? El contexto de muchos de los relatos de José Revueltas, nos dice que se trata de un autor con un estilo realista, es decir, muy aplicado a la realidad, cuya característica es lo fatal de los hombres, la ironía de vivir en un mundo que pudiera ser maravilloso, pero

que no lo es, y si no, regresemos a esta Ambientación. Pero aquí se trata de echar a andar la imaginación, inventando, o sea, encontrando la historia de esta Novela, que concluye de la siguiente manera, y en seguida transcribo la última parte de *Los muros de agua*: Aunque no habría problema si alguien decide leer toda la novela; le agradaría, pero es que de lo que se trata ahora, básicamente, es de encontrar el punto de contacto que existe entre la Ambientación-Observación-Hipótesis, y su relación con el Desenlace- Comprobación –Síntesis. La Teoría, como ya he manifestado, se refiere a lo que al final el lector ha observado desde su perspectiva ética. Va el final de la novela:

...Los sepultureros reían haciendo señas entre sí.

–¡Vamos! ¡Regresa al hospital! –ordenó colérico Ernesto.

Prudencio bajó la vista entristecido, y una lágrima asomó a sus ojos pues se figuraba que había incurrido en una falta de gravedad extrema ¡y qué tanta no sería que el inspector estaba incomodado!

–¡Sí, sí! –musitó.

En el camino al hospital no dijo palabra, mientras Marcos y Ernesto se miraban desolados, sintiendo un inmenso dolor.

La locura de Prudencio era como una herida terrible para sus compañeros. Con ella la vida cobraba un sentido frío y lóbrego, de tristeza sin límites. Comprendían entonces que eran como figuras muertas de un juego fatal, en que no tenían intervención alguna, y que los llevaba de un sitio a otro, sin fin ni concierto, en mitad de la más imprevista desventura. Si algo podía unirlos, atarlos, tender en ellos ligaduras, eso era el común destino de dolor, de sufrimiento

y de voluntad callada para aguardar la alegría. Algo superior a ellos, superior a sus pobres músculos, a sus pobres seres con sangre; muy superior, inclusive a su actividad, y a su desvelo; algo que fabricaban los años aglomerando polvo y sueño, se levantaría al final para liberarlos. Entonces sufrirían alegremente, borrados los obstáculos que hoy envilecían el sufrimiento.

Se miraron a los ojos como para desvanecer las barreras que los separaban. Silenciosamente, lealmente, se tendieron las manos estrechando en ellas toda una fe y una doctrina.

Ahora habría que esperar que llegara Rosario, su camarada.

“¿Hasta qué punto? ¿con qué rumbo? Si se pudiera...”, sin orientación, comenzaba así este texto. Y así concluye *Los muros de agua*, en la espera. Como puede apreciarse, esta descripción del final, no resulta muy opuesta a lo planteado en la Ambientación. Ambas partes bien pueden ser analogía una de la otra, como si se tratara de la misma idea. Lo es. Partes absolutamente analogables en donde tenemos una especie de “encierro” desorientado, de si derecha o izquierda el movimiento, del ruido de unas cadenas, que seguro esa simbología nos advierte tanto. Este Desenlace o Final está relacionado con la ceniza del principio, con la “rectitud” de los edificios, que son rectos, queda a elección del lector a cuál rectitud se refiere Revueltas, si la dureza de la sociedad o la mera ironía del concepto de “rectitud”. De la dureza de esos edificios o bien la delicia de la posible tormenta. Los símbolos contrarios están colocados desde el principio. Aquí el relato concluye con un hospital, que es el lugar para los enfermos, y después con un cementerio, ya que ahí nos encontramos con unos sepultureños. ¿El mundo es un hospital, es decir un lugar de enfermos

en donde la única solución es la muerte sin antes algo qué obtener? La desolación y el dolor son evidentes, y apenas hay un viso de optimismo. Sin duda, la idea de la fatalidad permanece en la mente de los lectores, inclusive el concepto de la ironía. La idea se cierra, incluso si se atiende al mero título, que ya previene que esto se trata de un asunto irónico porque, como he mencionado, los muros son símbolos totalmente opuestos al agua, que aquí es nada menos que el mar, que simboliza, sin duda, la libertad. ¿Quién puede vivir preso del agua? La ironía manda en un sitio en donde los personajes “presos” por sus ideales políticos, tienen que convivir con toda clase de infractores de la ley, todos ellos con sus propios rasgos humanos, como los hay en las Islas Marías. La historia que se desarrolla dentro de estos “muros de agua” es absolutamente terrible dentro de un espacio maravilloso, porque nada puede resultar agradable en un sitio así, en donde la ironía y la fatalidad parecen ser los centros temáticos. En un lugar así de maravilloso, como una isla, puede ocurrir, como lo es, lo más terrible, toda vez que no resulta imposible pensar que una isla maravillosa sea la representación de la vida humana, es decir, el paraíso.

Si atendemos a echar un vistazo a esta novela, y lo hacemos a partir de las características y principios propios del método científico, seguramente encontraremos que el “experimento” da resultado. El objeto de la experimentación es mostrar personajes con ideales que tienen que subsistir en un medio que les resulta totalmente hostil. ¿Acaso es posible que la gente con ideas sea la que necesariamente tenga que purgar esa culpa? Es evidente que Revueltas, más que hablar de los ideales políticos de algunos personajes, incluso de temas amorosos, o de la pobreza que provoca el que algunos individuos tengan que robar para comer, y que purguen por eso en semejante purgatorio, tan irónico y tan terriblemente hermoso, como lo es una isla y su maravilloso mar alrededor, repito, Revueltas hace una acre crítica al sistema político mexicano.

No hay sitio para la absoluta supervivencia; la isla atrapa y no libera. Esta es, evidentemente, una acusación a la injusticia humana. Cuando leemos el final de esta novela no tenemos extrañeza alguna, si tenemos en cuenta lo que ya nos es advertido desde la mera ambientación-observación. Las cosas en ese mundo no marchan bien, y el arte necesita señalarlo para crear conciencia en sus receptores. Al final, sólo la espera de “Rosario, su camarada”. Ya se ha dicho muchas veces: sin crítica no puede haber arte. Esta novela de José Revueltas, a pesar de haber sido escrita en pleno siglo XX, por el hecho de sostenerse con una estructura lineal, es decir desarrollándose en un tiempo *mesiánico*, y a pesar de tratarse de un señalamiento bastante crítico, bien se instala en la tradición, por ese mismo motivo. Esta novela, y prácticamente toda la obra de Revueltas, se instala, por su mismo descubrir la realidad de nuestros pueblos americanos, en el llamado Realismo Social, una postura ideológica y casi política de muchos artistas interesados en poner de manifiesto la realidad en la América hispana. Música, danza, pintura, y por supuesto literatura, se conjuntan para poner de manifiesto el sentido de nación propia, de nuestros pueblos americanos.

En la literatura, algunos lo hicieron a partir de los asuntos rústicos, temas del campo, y muchos otros, como este autor, en la realidad de nuestras ciudades. Todos ellos, ajustándose a la tradición que relaciona la forma (estructura), con el contenido, dado que tal estilo se presta para hablar, precisamente, de tradición, que es de lo que trata el fondo de esta novela, por ejemplo. Esto no quiere decir que el estilo realista haya sido el único con el que trabajaron los escritores del siglo XX en la América hispana, pero es bien sabido que el estilo de estructura tradicional tiene una relación estrecha con la manifestación de verdades irrefutables, tal como lo propone el *tiempo bíblico*, el que finalmente propone una *epifanía*, es decir una verdad que no puede, ni debe, contradecirse o refutarse, porque ahí

está, tan clara como la luz, la ideología de los pueblos “conquistados”. Un texto narrativo formado a partir de la tradición, implica generalmente, por necesidad, la puesta en escena de algo contundente. En el caso de la novela de José Revueltas, el vivir un mundo que debería ser paradisíaco, en todos sentidos, y en cambio sucede todo lo opuesto: la fatalidad resulta ser, en este caso, insisto, la *epifanía*, esa “verdad” expuesta, esa “iluminación”, dado que los seres humanos no tienen la capacidad de ordenar su vida a propia voluntad y poder, sino que arrostan un mundo hostil, incapaz de ofrecer salvación, y cuando mucho, la esperanza. Ya en la mera Ambientación los símbolos indican por cuáles derroteros irá el Conflicto, porque la llovizna, incluso la posible tormenta, nos hablan de agua, lo que simboliza, lo sabemos, la vida o incluso la purificación, y frente a esa agua están las cadenas y el propio encierro en el carro. Aquí el agua referida desde el principio llovizna-tormenta, está manifestando una simbología dual, o sea irónica, salva al tiempo que condena, como sucede con la posible-imposible maravilla que representan esa isla y el mar. Ahí está la hipótesis de Revueltas, que irá, sin dudarlo, desarrollándose a lo largo de la historia, en donde van enfrentándose las ideas opuestas, por un lado, las de la isla, que en sí simboliza la soledad, pero es una prisión e irónicamente tiene alrededor de sí el mar. Revueltas desarrolla, en sus magistrales descripciones, todas las maravillas en la isla, así como frente a eso, el mar, la libertad, sí, pero irónicamente es trata de un mar que es, como lo dice el título de la novela, un muro de agua, y no la libertad, como lo sería simbólicamente. Esa es la ironía de la vida humana, porque más allá de belleza del mundo, no hay manera de salir de la soledad, que es el encierro necesario. La naturaleza, aquí, aparece en todo su esplendor, incluido, por supuesto el mar, que es un muro. La “vida” humana, en la isla, es como una suerte de castigo terrible, como si eso fuera así en la vida real. El paraíso terrenal y sus “trampas”. La

absoluta fatalidad de vivir la experiencia de la belleza natural de la isla y el mar desde la conciencia de quien vive aprisionado. En este sentido, creo conveniente manifestar de nueva cuenta, que esta novela, por el hecho de corresponder a un tratamiento realista, y aun escrita en pleno siglo XX, es una obra que mantiene estructuralmente las propias características de dicha postura realista: El autor presenta un problema, y lo soluciona al final, que sólo es la espera. En este caso parece no haber salida, sino apenas una leve esperanza de salvación, la esperanza de no perder los ideales, en este caso, los políticos, el término “camarada” así lo indica, porque ese es precisamente el asunto que mueve la novela: los presos políticos que se involucran con los presos de faltas comunes, muy posiblemente con el fin de observar que la miseria humana no solamente corresponde a la sanción a quienes profesan un ideología distinta al régimen, sino que, la tragedia rebasa con mucho esos aspectos. De cualquier modo, al final, aunque de manera muy sutil, aparece la esperanza. Ese es un posible Desenlace. Corresponde al lector decidir si va o no de acuerdo con eso. Y si no ha decidido tener presente el desarrollo del relato a partir de la disposición de la estructura, estoy cierto de que la mera historia lo habrá seducido por medio de la necesaria conmoción estética que produce la “simpleza” que produce una lectura así. Algo se mueve dentro de los lectores al tener, al experimentar, un “espectáculo” así, porque, como bien sabemos, una obra poderosa seduce a quien la aborda, con rigor o sin él.

Resta solamente agregar aquí, que prácticamente toda la narrativa del siglo XIX y algunos autores del XX, se ha escrito con el modelo de la estructura tradicional, esa que fincó sus principios definitivos con Poe, Maupassant, Balzac, Víctor Hugo, Melville, etcétera. La estructura tradicional finca de manera contundente, una verdad, una epifanía, por eso se desarrolla con el cánón del *tiempo mesiánico*: la vida humana es

una prueba; básicamente entre dos opuestos, uno de los cuales otorgará la salvación, que corresponde al autor proveerse de su mundo real. Esta postura tradicional, por lo tanto, tal como la que correspondería a las vanguardias es, ante todo, una postura ideológica que tiene mucho que ver, tanto con el estilo del autor, como de la manera en cómo él ve su mundo y lo critica. Entiendo que esa forma va ligada estrechamente al fondo. Estas obras son epifánicas por necesidad. Parecen verdades absolutas; no hay cómo negarlo.

La narrativa moderna

Prácticamente, en el pórtico ubicado entre los siglos XIX y XX, aparece en escena un autor ruso, llamado Anton Chéjov, al que ya me he referido al abordar la Dramaturgia moderna, cuya propuesta, para la Narrativa, como lo ha hecho para la Dramaturgia, vino aquí también a proponer cambios sustantivos. ¿En qué consiste eso? Al igual que en los textos Dramáticos, Chéjov propone modificar la estructura de los conflictos en la narrativa. Ahora ya la Ambientación no aparece al principio para preparar la lectura simbólica. El relato comienza arrancando con el Conflicto; sí hay Ambientación, pero ésta se va presentando a lo largo de la lectura, básicamente, y de manera que incluso parece pasar desapercibida, ya que los símbolos, opuestos, contrarios necesariamente entre sí, van siendo descritos de forma casi discreta, y obviamente, por tratarse del Conflicto, su aparición va presentándose de forma alterna, pausada, mostrando así el transcurso del conflicto que se va moviendo. El autor arranca directamente con el Conflicto, en el que se presenta ya un problema, pero en la denominada Narrativa Moderna, no presenta una solución, es decir, que no hay desenlace, y corresponde entonces al lector deducirlo. Esto implica, desde luego, una lectura profunda, sin la cual

la comprensión “final” no podrá ser posible. Esto no significa que en el siglo XX ya no existan los textos tradicionales, sí los hay, y muy importantes, pero la gran mayoría obedecen ya a la propuesta de Chéjov, solamente problema, pero sin solución explícita. Aquí transcribo un cuento breve de Anton Chéjov, en donde queda muy clara la idea de la modernidad en la Narrativa. Parece que no sucede nada, pero está sucediendo todo; lo que leemos es la superficie, es algo como el “pico” del iceberg, pero son los símbolos los que van dirigiendo la lectura, dejando muy en claro las dos fuerzas significativas en el conflicto del texto. El cuerpo del iceberg suyace a la superficie, que no está narrada por el autor, y sin embargo se trata de que haya una necesaria narración, la que se encargará el propio lector de configurar, su simbología incluida. Por esta razón, principalmente, es que el problema es expuesto, pero sin solución. El lector ahora tiene un importante compromiso: leer y escribir el texto, escribir lo que “falta” en esa superficie narrativa. Es necesario apuntar que incluso, en muchas ocasiones, la acción puede ser vista desde distintas perspectivas con el fin de tener una clara observación del suceso, suceso que es más una guía narrativa que algo absoluto y por esa razón es necesario también que la atención se fije en los cambios de las voces narradoras, una característica propia de este tipo de relatos, incluidos cuentos y novelas. Anton Chéjov ha escrito un cuento moderno, que transcribo en su totalidad. La idea de este siguiente ejercicio, consiste en ir completando el suceso y explicarlo o “consumarlo” en el propio transcurso de su lectura, con lo que se necesite para su completa comprensión. Leerlo primero e ir “escribiéndolo”, ya sea al mismo tiempo o bien al final, cuando se esté en la búsqueda de la comprensión. Se trata de *El amanuense*. Va:

Las seis de la tarde. Un erudito ruso bastante conocido –le llamaremos sencillamente “un erudito” –está sentado en su despacho y se muerde nerviosamente las uñas–.

–¡Esto es sencillamente vergonzoso! –exclama sin apartar los ojos del reloj. –Esto es el colmo del desprecio por el tiempo y el trabajo ajenos. En Inglaterra este individuo no ganaría un céntimo y se moriría de hambre. ¡Bueno, hombre, espera y verás!

Y sintiendo la necesidad de descargar sobre alguien su impaciencia y enojo, el erudito se acerca a la puerta del cuarto de su mujer y llama.

–Oye, Katya –dice con voz indignada, –si ves a Piotr Daniylch, dile que la gente bien educada no se porta así. ¡Esto es ignominioso! Me recomienda a un amanuense sin saber a quién recomienda. En lo tocante a ser puntual, el chico llega todos los días con dos o tres horas de retraso. ¿Eso es ser amanuense? Esas dos o tres horas tienen para mí más valor que dos o tres años para otra persona. Cuando llegue le voy a poner como un guiñapo. Lo voy a echar de aquí a puntapiés y sin pagarle. Con gente así, no hay que andarse por las ramas.

–Eso dices todos los días y la cosa sigue igual.

–Pues de hoy no pasa. Bastante he perdido ya por culpa suya. Perdona si oyes palabras gruesas. Voy a jurar como un carretero.

Por fin suena la campanilla. El erudito pone cara seria, y muy tieso, con la cabeza echada hacia atrás, va al vestíbulo. Allí, junto al perchero, está ya el amanuense, Iván

Matveich, mojalbete imberbe de dieciocho años, de cara, que por lo ovalada, parece efectivamente un huevo, con un traje raído por el uso y sin chanclos. Llega jadeante. Se seca con cuidado en la esterilla los zapatos grandes y deformes, procurando mientras tanto que la doncella no vea en uno de ellos el agujero por el que asoma un calcetín blanco. Cuando ve al erudito se sonríe con esa sonrisa prolongada, ancha y un tanto bobalicona que observamos sólo en los niños y en las personas ingenuas.

—Ah, ¿qué tal? —dice, alargando una mano grande y húmeda—. ¿Qué, se le ha pasado ya lo de la garganta?

—¡Iván Matveich! —exclama el erudito con voz temblante, dando un paso atrás y juntando los dedos de ambas manos,
—¡Iván Matveich!

Se abalanza sobre el amanuense, le coge por los hombros y empieza a sacudirlo, aunque sin mucha energía.

—Pero ¿cómo se atreve usted? —pregunta exasperado—. Es usted un hombre ruin, un canalla. Pero ¿cómo se atreve usted? Usted se burla de mí, usted juega conmigo, ¿no es verdad?

Iván Matveich, a juzgar por la sonrisa que aún no se le ha borrado por completo, esperaba ser recibido de manera muy distinta. Por eso, al ver la cara del erudito, que refleja indignación, alarga todavía más su fisonomía oval y abre la boca con gesto de asombro.

—Pero..., ¿qué ocurre? —interroga.

—¿Y me lo pregunta usted? —interpela a su vez el erudito, levantando las manos juntas. Usted sabe lo valioso que es el tiempo en mi caso y, no obstante, llega usted tarde. ¡Vine usted con dos horas de retraso! ¡Usted no teme a Dios!

—Es que no vengo ahora de casa —murmura Iván Matveich, empezando a quitarse la bufanda con aire indeciso—. He ido a casa de mi tía a felicitarla en el día de su santo, y como vive a más de seis kilómetros de aquí... Si hubiera venido directamente de casa, sería otra cosa.

—Pero reflexione usted, Iván Matveich, y verá que su proceder no tiene sentido. Hay mucho que hacer aquí y hay que hacerlo con urgencia. Y usted, callejeando por ahí para felicitar a su tía. Vamos, quítese pronto esa odiosa bufanda. ¡Esto es ya inaguantable!

Una vez más el erudito se abalanza sobre el amanuense y le ayuda a quitarse la bufanda.

—¡Pero qué pasmado es usted!... Bueno, —¡vamos! ¡De prisa, por favor!

Sonándose las narices en un pañuelo arrugado y mugriento y arreglándose la chaquetilla gris, Iván Matveich atraviesa el recibidor y el salón y entra en el despacho. Allí ya tiene preparados el erudito, desde hace tiempo, el lugar para escribir, el papel y hasta los cigarrillos.

—Siéntese, siéntese —le apremia el erudito, frotándose las manos con impaciencia—. Es usted insoportable... Sabe usted que el trabajo es urgente y, sin embargo, llega usted tarde. ¡Cómo no voy a regañarle! Vamos, escriba... ¿Dónde nos quedamos?

Iván Matveich se alisa el cabello crespo y trasquilado y coge la pluma. El erudito se pasea de un extremo a otro del cuarto, se reconcentra en sí mismo y empieza a dictar:

Lo principal es que algunas, coma, por así decirlo, coma, formas peculiares... ¿ha escrito uested eso?... formas condicionadas sólo por la esencia misma de aquellos principios que encuentran en ellas su expresión y sólo en ellas pueden encarnar... párrafo aparte; ahí punto, por supuesto... Mayor es la independencia que ofrecen... que ofrecen... aquellas formas que tienen, coma, no tanto un carácter uniformemente político, coma, como social...

—Ahora los estudiantes de secundaria tienen otro uniforme, de color gris... —dice Iván Matveich—. Cuando yo estudiaba, las cosas estaban mejor. Llevábamos un uniforme...

—Vamos, haga el favor de escribir —dice enojado el erudito
—Un carácter... ¿ha escrito usted eso?... Hablando, pues, de las transformaciones relacionadas con la organización... de funciones gubernamentales, y no con la reglamentación de los modos de vida populares, coma, huelga decir que se distinguen por la índole nacional de sus formas... las últimas cinco palabras entre comillas. Bueno... ¿conque quería usted hablar de la escuela?

—Sólo quería decir que en mi tiempo llevábamos otro uniforme.

—Ah, sí... ¿Y hace mucho que salió usted de la escuela?

—Ya se lo dije ayer. Hace ya cosa de tres años que no estudió. Cuando salí, estaba en el cuarto año.

—¿Y por qué dejó usted la escuela? —pregunta el erudito, mirando lo escrito por Iván Matveich.

—Pues por circunstancias familiares.

—Se lo digo una vez más, Iván Matveich. ¿Cuándo va usted a perder la costumbre de alargar excesivamente los renglones? En un renglón no debe haber menos de cuarenta letras.

—Pero usted se figura que lo hago a propósito? —pregunta Iván Matveich, ofendido—. Además, en otros renglones hay más de cuarenta. Cuente usted. Y si le parece que alargo demasiado, me lo puede descontar de la paga.

—No se trata de eso. ¡No es usted muy delicado, que digamos! Por la menor cosa ya sale usted con lo del dinero. Lo importante es la puntualidad, Iván Matveich, la puntualidad es lo importante. Debe usted habituarse a ser puntual.

La doncella entra en el despacho trayendo una bandeja con dos vasos de té y una cestita con galletas. Iván Matveich coge su vaso torpemente, con ambas manos, y al punto empieza a beber. El té está demasiado caliente y, para no quemarse los labios, Iván Matveich trata de bebérselo a pequeños sorbos. Come una galleta, después otra, en seguida una tercera, y con aire turbado, mirando al erudito de reojo, alarga tímidamente la mano hacia la cuarta. Su sorber ruidoso, su mascar voraz y la avidez hambrienta que revelan sus cejas levantadas irritan al erudito.

—Acabe pronto. El tiempo es oro.

—Usted dicte. Yo puedo beber y escribir a la vez... De veras que tenía hambre.

—¡Cómo no va a tenerla si va usted a pie!

—Sí, y con este tiempo tan cochino. En mi tierra, por estas fechas, ya huele a primavera. Hay charcos por todas partes y la nieve se derrite.

—Usted, por lo visto, es del sur...

—Sí, de la comarca del Don. Allí, cuando llega marzo, ya es primavera completa. Aquí, heladas, todo el mundo de abrigo, mientras que allí, hierba tierna, el suelo seco por todas partes y hasta se pueden coger tarántulas.

—¿Coger tarántulas? ¿Y para qué?

—Pues para pasar el tiempo —dice Iván Matveich, y suspira—. Es divertido cogerlas. Se ata un pedacito de resina a la punta de una cuerda, se deja caer la resina en el agujero y se toca con ella el cuerpo de la tarántula. La muy condenada se enfada, agarra la resina con las patas y se queda prendida en ella... ¡Y lo que hacemos con las tarántulas! Metemos un montón de ellas en un cacharro y les echamos una *bihorka*.

—¿Y qué es una *bihorka*?

—Pues una araña por el estilo de una tarántula. En la pelea, una *bihorka* sola puede matar cien tarántulas.

—Ah, ya... Bueno, sigamos escribiendo... ¿Dónde estábamos?

El erudito dicta unos veinte renglones más. Luego se sienta y queda pensativo. Iván Matveich, esperando a que se reanude el dictado, sigue en su asiento y, estirando el pescezo, trata de arreglarse el cuello de la camisa. Como se ha despegado el botón, el cuello no queda bien sentado y se entreabre a cada instante.

—Bueno..., sí... —dice el erudito—. Y qué, Iván Matveich, ¿todavía no ha encontrado usted colocación?

—No, señor. ¿Dónde voy a encontrarla? Yo, sabe usted, pensaba sentar plaza, pero mi padre me aconseja que me haga mancebo de botica.

—Ah, ya. Más valdría que ingresara usted en la universidad. El examen de ingreso es difícil, pero con paciencia y trabajando de firme se puede aprobar. Estudie usted, lea más...
—¿Lee usted mucho?

—Confieso que poco —dice Iván Matveich, poniéndose a fumar.

—¿Ha leído usted a Turgenev?

N...no...

—¿A Gogol?

—¿A Gogol?... a Gogol..., no, no lo he leído.

—¿No le da vergüenza, Iván Matveich? ¡Ay, ay, ay! Un chico tan apañado como usted, tan original en tantas cosas y... ¡ni siquiera haber leído a Gogol! Léalo, por favor. Yo se lo doy. Léalo sin falta. Si no, me enfado con usted.

Vuelve a reinar el silencio. El erudito, sumido en sus pensamientos, está recostado en el blando sofá, mientras que Iván Matveich, dejando el cuello en paz, concentra su atención en el calzado. No había notado que la nieve ha formado, al derretirse, dos grandes manchas en torno a sus zapatos. Siente vergüenza.

—Hoy no va bien la cosa —murmura el erudito—. ¿A usted, por lo visto, le gusta también coger pájaros?

—Eso en el otoño. Aquí no los cojo, pero allí en casa sí.

—¡Ah, qué bien!... Pero hay que escribir.

El erudito se levanta con decisión y empieza a dictar. Al cabo de diez renglones, sin embargo, vuelve a sentarse en el sofá.

—No. Probablemente lo mejor es dejarlo para mañana por la mañana —dice—. Vuelva usted mañana, pero más temprano, a eso de las diez. Dios le proteja si llega tarde.

Iván Matveich deja la pluma, se levanta de la mesa y se sienta en otra silla. Pasan cinco minutos en silencio y empieza a pensar que está de más allí, que ya es hora de irse. Pero en el despacho del erudito se está tan a gusto y es una habitación tan clara y tan tibia... Está tan fresco, además, el regusto de las galletas y del té dulce que se le encoge el corazón nada más de pensar en su propia casa. En su casa todo es pobreza, hambre, frío, un padre regañón, reproches; aquí todo es sosiego y silencio. Además, se interesan por sus pájaros y sus tarántulas.

El erudito mira el reloj y toma un libro.

¿Conque me da usted a Gogol? –pregunta Iván Matveich levantándose.

–Se lo doy, sí. ¿Pero a dónde va usted con tanta prisa, amigo? Siéntese y cuénteme algo...

Iván Matveich se sienta, con una ancha sonrisa en la cara. Casi todas las tardes se queda en este despacho y cree notar en la voz y la mirada del erudito algo singularmente dulce y simpático, casi entrañable. Hay incluso minutos en que le parece que el erudito le está tomando afecto, se está acostumbrando a él, y que si le riñe cuando llega tarde es sólo porque echa de menos su cháchara sobre las tarántulas y sobre cómo se cogen los jílgüeros en el Don.

Aquí concluye el cuento *El amanuense*, de Anton Chéjov, y la primera pregunta que pudiera ocurrirse sería, si se trata de un cuento, ¿cuál sería el hecho narrado? Como hemos observado, el hecho que acabamos de atestiguar se refiere no solamente a la sesión de escritura de ese día, sino que ese mismo hecho se repite prácticamente a diario, incluidos los retardos del amanuense; eso lo sabemos por las mismas expresiones del erudito, quien le reconviene por sus tardanzas. Todos los días sucede lo mismo, solamente que este relato se refiere a uno de tantos días. Todas las sesiones, entonces, corresponden al hecho narrado en este texto. La esposa del erudito lo confirma cuando le refiere que “eso dices todos los días y la cosa sigue igual...” ¿Qué ocurre todos los días? Siempre lo mismo, esa es la historia. ¿Qué es lo mismo? Un trabajo de dictado que se interrumpe constantemente dado que al erudito le interesa más, por lo visto, escuchar las anécdotas del amanuense que sus propios dictados ¿por qué? Los lectores se habrán dado cuenta de que el “dictado” del erudito carece de interés, que no parece haber congruencia en

sus dictados, esas palabras no parecen ir a una sintaxis lógica, razón por la que provoca interrupciones el dictado. No hay concentración y lógica en el eruditó. El propio eruditó sabe que lo que dicta carece de interés, incluso para él mismo, por eso provoca constantemente la intervención del muchacho, cuyo discurso es de mucho interés, dado que se trata de un conocimiento verdadero de la vida, la experiencia de ésta, de lo que se da cuenta el mismo eruditó, quien parece conocer lo que dicen los libros, para eso tiene su despacho, su biblioteca, y conoce de muchos libros, en cambio el joven conoce la vida de manera directa, como una experiencia cotidiana, y eso es precisamente lo que seduce al eruditó, quien seguramente reconoce esa virtud del muchacho, una virtud de la que él carece. Hasta aquí parece muy clara cuál es la actividad del conflicto: un despacho del eruditó y el exterior, el campo del sur, de donde proviene el amanuense, y en donde hay muchos charcos y la nieve se ha derretido ya, allí está el lado opuesto del eruditó, el pueblo del amanuense quien, para confirmar lo respectivo a los conocimientos de los libros y de la experiencia vital, no ha concluido su formación escolar, no ha leído a Turgenev y a Gogol, dos clásicos de la literatura rusa. Al despacho corresponde el eruditó, que no es otra cosa que decir que sabe muchas cosas, datos, precisamente de los libros, pero que el muchacho le deslumbra con que la vida es tan simple como el conocimiento de ella, toda vez que se tiene la cercanía, la experiencia directa.

Es necesario agregar que no conocemos el nombre “propio” del eruditó. ¿Acaso es importante conocerlo? Chéjov nos dice que no, supuesto que cada vez que se ofrece, y es muy seguido, se refiere al muchacho con su nombre propio: “Iván Matveich”. El eruditó sólo es el “eruditó”; para los lectores se trata de un personaje y eso le resta poder significativo, ya que ese poder lo posee el muchacho, quien acepta explícitamente que ya encuentra una relación agradable con su “patrón”, y no

solamente porque le obsequia galletas y té, algo de que carece en su casa, sino que nos da a entender, precisamente él, de la tibieza del despacho, lo que ya nos comunica simbólicamente acerca de esa relación, que también podríamos entender como “obrero-patronal”, pero una relación que se basa en la cercanía humana, en la empatía que ambos guardan hacia el otro, debido a su acercamiento consuetudinario. Acercaarse al otro es esencial para captar el lado humano, que aquí poseen ambos. Del erudito no sabemos cómo es físicamente, y toca al lector describirlo, lo que no requiere de mucha ciencia, ya que es el personaje que posee menos poder significativo; ha de estar elegantemente vestido, muy correcto en sus ademanes, tal vez impostados, como así también lo sería el tono de su voz. Este personaje, es totalmente opuesto al muchacho, de quien sabemos que tiene la cara ovalada, lo que dice de la ausencia de rigidez de su carácter y, aunque el pelo es crespo, tal vez se deba a su estrato social, es decir, la pobreza. Algo que también sería necesario resaltar es que la esposa del erudito ni siquiera hace acto de presencia, lo que nos dice de la “frialdad” de esa relación. Eso pareciera la ausencia del amor que representaría la esposa, en tanto que con el amanuense la relación es muy estrecha luego de tanto tiempo de trato, ya absolutamente familiar. El lector atento se ha dado cuenta de que la esposa del erudito, ahí, pasa prácticamente desapercibida; se trata de un personaje apenas necesario simbólicamente, y sólo para aclarar que el erudito parece enojarse todos los días por la tardanza del muchacho, razón por la que sabemos que eso sucede diariamente. Ese es el rol de la esposa. Una mujer ausente está relacionada, sin duda, con una falta de amor. Ahora bien, tenemos así misma la presencia, aunque muy fugaz, de la doncella, quien lleva el té y las galletas. Se trata, por supuesto de algo simbólico: el estrato social al que pertenece el erudito; tiene el dinero para contratarla. Esa mujer no habla, y tal vez por tratarse solamente

de alguien perteneciente a la clase trabajadora; aquí, un lacayo. En cambio, frente a eso, tenemos a Iván Matveich, un personaje visible, o sea que es el opuesto al erudito. ¿Qué lo hace visible? Que viene del campo, que viste una camisa que le va mal, que tiene un agujero en el zapato, que no usa chanclas (especie de zancos de madera que se calzan por encima de los zapatos normales para caminar bien sobre la nieve), es algo que refiere su posición social de gente pobre, pero en cambio lleva calcetines blancos, lo que nos señala su pureza. En su casa, allá lejos, donde ya es primavera, hay pobreza y la violencia del padre, pero ahí dentro de ese “conflicto” hay dos seres humanos necesitados de cariño, razón por la cual la nieve de los zapatos de Iván Matveich se derrite. Iván Matveich advierte que “ahora los escolares llevan uniforme gris”. Acaso el color gris tiene que ver con la mediocridad de ese tiempo, incluso haciendo referencia al sistema escolar del contexto. Ahí dentro hay calor humano, se está tan bien, acepta Iván Matveich, quien incluso fuma ya un cigarrillo. Se está tan agusto ahí. El pequeño charco a sus pies, el hielo de sus zapatos se derrite, producto de lo tibio del lugar, indica con claridad acerca de los sentimientos del muchacho, claro, como producto también de la simpatía que le dispensa ya el erudito, quien no tiene a sus pies nieve que se derrite, pero en cambio ofrece té caliente al amanuense, o bien se sienta en un mullido sillón. O sea que aquí tenemos dos contrarios que en el fondo no lo son, ya que, su necesario conflicto, parece consistir en poner en evidencia la posibilidad de acercamiento entre dos seres humanos ante la prueba de manifestar sus empatías con sus necesarios opuestos, que son sus clases sociales. No obstante sus distancias, algo parece unirlos, a ambos les falta el amor, lo que se comprueba con las “presencias ausentes” de la esposa del erudito y el padre lejano y violento de Iván Matveich. Esto último corresponde, desde luego, a la opinión de los lectores, pero de que existe un conflicto entre contrarios, eso sí

es seguro. Los símbolos lo están indicando. Las clases sociales y los individuos. Recordemos que el concepto de conflicto no significa un problema, sino tan sólo el enfrentamiento o desarrollo entre dos ideas opuestas.

Parece que el hecho narrado es claro, pero entonces ¿cuál es el conflicto que desarrolla este relato? Parece muy claro lo de uno y otro personaje y sus respectivos intereses. En otras palabras ¿cuál es el problema que presenta y que no resuelve Chéjov? Es evidente que el problema tiene que ver con la división de clases, aunado esto a lo referente a las verdaderas fuentes de conocimiento de la vida: o los libros o la naturaleza, el mundo en sí, en su experiencia cotidiana, pero de todas maneras lo que tenemos aquí es el reconocimiento humano, más allá de la división de clases, lo que, por así decirlo, bien puede confirmarse con el ejemplo de que una *bihorka* sola puede matar a cien tarántulas. No sería arriesgado pensar en el patrón y sus obreros, por más que parezca una posible sobre-interpretación. ¿Acaso se trata de un anuncio de la proximidad de la ideología bolchevique? Chéjov lo ha mencionado por algún motivo. Las fechas coinciden, lo dice el contexto. Todo lo escrito en un relato tiene su razón de ser. Todo. Aquí puede parecernos que el humanismo puede ir más allá de los intereses laborales, de clase, y no obstante que el final del relato haya quedado “abierto”; no es conclusivo, porque la conclusión corresponde al lector, toda vez que reflexiona acerca de lo que el texto le ha hecho experimentar desde una perspectiva, ya sea moral o bien ética. ¿Qué iría a suceder después de “concluido” este relato? Su repetición sin duda, pero agregando datos. En el transcurso del conflicto tenemos dos clases sociales muy claras frente a frente, a lo que se agrega la honestidad del muchacho, pero sobre todo el hecho de que éste se inclina por los asuntos sentimentales, no en balde el retraso de este día se ha debido, así lo parece, a que se ha desviado para ir al felicitar a su tía. No ha leído a Gogol y a

Turgenev; tal vez no los leerá, pero seguirá con las tarántulas y los jilgueros, y aunque no se inscriba en la universidad, la vida y su experiencia en la naturaleza le otorgará conocimientos de la realidad de la vida. Es, o puede ser extraño, que a Chéjov se le ocurriera que los libros tienen menos importancia o poder que la vida misma, si de ella tratan esos libros, pero de cualquier manera, el erudito le regalará a Iván un libro de Gogol. Un asunto que toca a los lectores dilucidar. Lo que parece una desfachatez de este muchacho, no es sino sinceridad, por eso aprecia tanto estar ahí, en donde él ha removido los sentimientos positivos del erudito, quien le ofrece té y galletas, que eso es el símbolo que representa su sentimiento agradecido: Ahí vemos muy claramente el reconocimiento sincero que puede ofrecer este erudito a cambio de la sinceridad y la pureza que el muchacho le prodiga. Este conflicto consiste, como vemos, solamente en percibir dos maneras de ser, de vivir en el mundo.

Ya he comentado que en este tipo de narraciones es más importante lo que no se relata que lo que no se relata. Si aquí hemos presenciado una historia, al parecer bastante simple ¿entonces cuál es esa narración que nos queda pendiente? ¿Qué es lo que no se narra y que corresponde al lector narrar? No olvidemos que este tipo de relatos bien se puede analogar con el cuerpo de un iceberg. Lo que hemos leído es tan sólo lo que aparece en la superficie, por lo tanto, los lectores han de inferir, narrar, cómo es en sí la vida del erudito, lo que no puede resultar difícil, ya que alcanzamos a saber que se trata de un hombre dedicado a la política, porque lo que dicta son discursos de este tipo, además sabemos que gana buen dinero, por el hecho de que tiene la capacidad de pagar un empleado, el amanuense para realizar completamente su trabajo en la política, a lo que se añade que también tiene dinero para pagar una doncella en su casa, aunque parece que lo que pesa significativamente, es el hecho de que la imagen de su mujer

está ausente, lo que bien pudiera hablar, como ya he mencionado, de una falta de amor, de la soledad de ese hombre, un asunto que el erudito parece compensar necesariamente con el cariño que ya le ha tomado al muchacho, quien a su vez también posee una historia propia, la que apenas parece asomarse en esta superficie de la narración, pero la comparte con el erudito: viene de un lugar de pobreza, pero tibio, tiene un padre violento, no puede continuar sus estudios, pero sí puede ir a felicitar a su tía, y además, sobre todo, está en contacto con la naturaleza, el lugar opuesto a un despacho con libros, y todo eso parece compensarse en su relación con el erudito, a quien parece haber adoptado como el padre cariñoso que no tiene en su casa. Allá, en su casa del sur, por el Don, ha de haber una historia que el lector ha de intuir para contarla y adherirla a la comprensión de la apariencia breve, apenas superficial, del cuento que se ha leído. Y más que nada, lo que parece inclinar la balanza en toda la trama, es el hecho de que Iván Matveich viene del sur, es decir de un lugar cálido, y todo lo que ese dato implica. ¿Convencerá el erudito al muchacho para que se inscriba en la universidad? La respuesta claramente corresponde al lector, quien ha de tomar en cuenta los datos que esta “superficie narrativa” le ha proporcionado. Es preciso completar bien esa historia. Eso resulta interesante ¿no?

Es muy posible que lo no narrado resulte más interesante que lo que nos dice la superficie de este iceberg. La participación activa del lector en este tipo de narraciones es fundamental para que la experiencia sea más profunda. El lector, así, se convierte en ese otro narrador que el autor está solicitando con la finalidad de que la comprensión, que significa experiencia, insisto, sea más profunda. La consecuencia será que el lector sea un mejor intérprete del texto, y por ende su teoría u observación le ofrezca más elementos para calificar los aspectos morales o éticos de lo que ha terminado de experimentar.

Al final de la lectura, que no del relato, porque éste puede continuar casi indefinidamente, porque ha de suceder lo mismo en cada sesión de “trabajo”, al final, de la lectura, digo, parece quedar clara la idea de los opuestos en la Narrativa Moderna, en donde hemos observado que la Ambientación no necesariamente ha de estar en el principio, sino que se va dosificando a lo largo del relato, y de esta manera los símbolos van ofreciendo, en sus debidos momentos, los significados necesarios para que la propuesta del autor quede muy clara. Se trata, por decirlo de una manera, de realizar una lectura a partir prácticamente de la pura simbología y la manera en que ésta va funcionando. Esto no significa, por supuesto, que la simbología en los textos tradicionales no sea importante, todo lo opuesto, pero la diferencia está, como hemos visto, en que la distribución que los símbolos en la Narrativa Moderna, tanto en el Cuento, como en la Novela, otorga una facilidad mayor para realizar la aplicación simbólica en el texto que se interpreta. Parece que la lectura de los símbolos es suficiente para entender el relato. El lector, ahora, ha de estar más atento en el trancurrir de su lectura, porque ya es parte de ella. Es un co-autor, y por lo tanto conoce muy a fondo esa historia y para qué el sirve conocerla.

Como ya he mencionado, la Narrativa Moderna a partir de Anton Chéjov, maneja sus estructuras de un modo distinto a la tradición. Continuemos en la experiencia de “El amanuense”. Como en este relato hemos notado, sin previo aviso, o sea sin Ambientación o Introducción inicial, la actividad comienza, es decir el Conflicto: “Las seis de la tarde. Un erudito ruso bastante conocido (...) está sentado en su despacho...”. No obstante este cambio, la Ambientación, que consiste en ir presentando símbolos, en esta Narrativa es muy importante, sólo que se va presentando a lo largo del relato, y cada vez que lo hace, repito, lo señala con un símbolo, así es que resulta fundamental leer este tipo de relatos acudiendo a la simbología y

su actividad ahí. ¿“Las seis de la tarde” puede decirnos algo? La manecilla está en la parte más baja del reloj, de ahí sólo resta el ascenso. Resulta muy necesario, entonces, que el lector, a la hora de “imaginar” el suceso, es decir de armarlo en lo que subyace en lo propuesto por el autor, considere que la simbología resulta fundamental. Al lector corresponde, por lo tanto, incluir en su propio relato el acomodo de los símbolos que otorguen los significados a lo que le parezca lógico, tal como lo hace el autor. Su propio relato le solicitará el concurso de la simbología. Chéjov, por ejemplo, ha incluído inicialmente el símbolo “erudito”, lo que nos dice que se trata del conocimiento esencialmente libreresco, en tanto que “Iván”, significa en español, “Juan”, o sea el comienzo, algo así como la puerta (de ahí January, Janvier, Enero, Janeiro...). El erudito depende de los libros, en tanto que el muchacho es quien le abre la posibilidad de un conocimiento profundo de la vida. Algo comienza aquí, y está en el trabajo del lector hacer la inferencia, pero no es difícil entender que el asunto humano que inicia aquí no presenta dificultad para ser interpretado. Aquí vemos, aunque no se trate de un final “cerrado”, el incio de algo así como una propuesta que ofrece Chéjov para recomenzar esta necesaria perspectiva de la historia humana, sobre todo si atendemos al tiempo en que este autor ha realizado su trabajo: poco tiempo antes de la primera guerra mundial. ¿Acaso se trata de un relato premonitorio? Parece, según los datos proporcionados por el propio autor, que no resultaría muy difícil “imaginar” la historia personal de estos dos personajes, la soledad de uno y la libertad y lo espontáneo del otro, aunque cada uno de ellos, humanos al fin, viven en sus respectivas problemáticas. Narrar esto, implica para el lector un conocimiento más vivo de la obra y en consecuencia de las conductas humanas. Por lo tanto, esas dos historias que convergen en el despacho del erudito, no son otra cosa sino dos experiencias humanas que es necesario conocer, por eso es un despacho junto a una

biblioteca, en donde están autores tan fundamentales para la historia de Rusia, como Turgenev y Nicolai Gogol, por ejemplo, que también es necesario conocer, pero lo demás es lo que corresponde narrar a quien acude a la interpretación.

Ya he puesto a la consideración las posibilidades simbólicas en cuanto al conflicto, y ahora expreso lo siguiente mediante una pregunta: ¿Si todos los días sucede básicamente lo mismo en esa relación, es que estamos hablando de que el asunto transcurre en un *tiempo mesiánico*? Aquí refiero de nueva cuenta que el suceso es repetitivo, que se trata de un hecho que se ha resumido en un solo día. Si consentimos que los lectores pueden re-crearla, incluso con sus respectivas y necesarias variaciones ¿cómo es el cuerpo entero de esta historia? ¿Hay un final-final? Por supuesto que sí, y dicho final, que es aparente, descansa en la comprensión definitiva del propio lector, es decir en “su” teoría de lo que ha experimentado. Al afincar esta consideración, refiero ahora que, en la Narrativa Moderna, es usual el cambio de voces narradoras durante el relato, y no solamente por lo que se refiere a quien toma la palabra, es decir, si narradores testigos o personajes, sino que además el lector se ve impelido a inferir en otros aspectos de la narración, en la que él también ha de ser un narrador, por ejemplo, en este cuento de Chéjov, se advierten pausas, “huecos”, “vacíos” narrativos, e incluso parece que el tiempo se detiene. En efecto, este tipo de relatos parece marchar en una suerte de “tiempo frenado”, es decir que lo sucedido va muy lentamente. ¿Por qué razón? Es obvio que la lentitud en la narración no sólo otorga tiempo al lector para ir digiriendo mejor la simbología que está distribuida a lo largo de la lectura, de narrarla al unísono, sino que esa misma lentitud da al relato un cariz más psicológico que físico, por lo tanto, más profundo. Así es, aquí el aspecto psicológico juega un papel determinante, no sólo para tener un mejor conocimiento de

los personajes, sino que, además ese ritmo otorga una mayor tensión a lo relatado.

En el caso que recién leímos, seguro hemos podido captar que, entre intervenciones de los personajes hay silencios, “puntos de fuga” que están ahí precisamente para evocar el trasfondo físico y psicológico de los personajes, sus historias completas y del porqué en esos momentos están unidas. Por ahí el lector puede darse una “escapada” hacia el otro lado de esa historia, para completar el relato, para efectuar sus necesarias inferencias. Además, es necesario advertir que, en este tipo de narraciones, el tiempo literario, por lo que ya he expuesto, no marcha en rigor recto y hacia adelante, como he señalado, no se trata de un *tiempo mesiánico*, sino que ahora aparece en forma de “rizos”, es decir, eso que literariamente se conoce como *tiempo rizomático*, una actividad narrativa que parece “bambolear” en su movimiento, incluso, los propios diálogos, cuando los hay, en ocasiones no parece que exista con ellos una concordancia o lógica secuencia, sino que ahí la ficción está operando tal como sucede en la realidad. Por esta razón es que en este cuento de Chéjov nos enfrentamos a algunas pausas, las que son necesarias para las inferencias, que es justo entonces cuando el lector comienza a dar cuerpo a su propia narración. En esas pausas han de aparecer los rizos narrativos. Así se “sumerge” en el agua para localizar el cuerpo completo del iceberg. Pongo aquí de manifiesto que este tipo de narraciones, también son susceptibles de ser analizadas con la perspectiva del método científico, que ya hemos comentado. Y como Chéjov, otros muchos autores manejando magistralmente este estilo narrativo, tomando en consideración, ante todo, de la necesaria competencia del lector, quien dará forma definitiva al relato. Aquí transcribo un breve relato de Julio Cortázar para ejemplificar lo comentado, se trata de

Cortísimo metraje

Automovilista en vacaciones recorre las montañas del centro de Francia, se aburre lejos de la ciudad y de la vida nocturna. Muchacha le hace el gesto habitual de *auto-stop*, tímidamente pregunta si dirección Beaune o Tournus. En la carretera unas palabras, hermoso perfil moreno que pocas veces pleno rostro, lacónicamente a las preguntas del que ahora, mirando los muslos desnudos contra el asiento rojo. Al término del viaje el auto sale de la carretera y se pierde en lo más espeso. De reojo sintiendo cómo cruza las manos sobre la minifalda mientras el terror poco a poco. Bajo los árboles una profunda gruta vegetal donde se podrá, salta del auto, la otra portezuela y brutalmente por los hombros. La muchacha lo mira como si no, se deja bajar del auto sabiendo que en la soledad del bosque. Cuando pasa la mano por la cintura para arrastrarla entre los árboles, pistola al bolso y a la sien. Después billetera, verifica bien llena, de paso roba el auto que abandonará algunos kilómetros más lejos sin dejar la menor impresión digital porque en ese oficio no hay que descuidarse.

Este ha sido el cuento *Cortísimo metraje*, un espléndido relato muy corto, porque no hay necesidad de...no obstante, toca al lector armar el relato completo.

La concordancia, en consecuencia, corresponde proponerla al lector. Además ¿Quién actúa linealmente? ¿Durante cuánto tiempo podemos sostener una idea sin desviar la atención? Así va la cosa en la Narrativa Moderna, que también desde esta perspectiva está realizando un retrato de la realidad, esa que corresponde, por supuesto, a la manera en que transcurren los pensamientos, en donde el concurso de la mente es básico, y dicha realidad corresponde a la manera con la que el lector, al igual que toda la gente, echa a andar su actividad mental. Como se advierte, en este tipo de narraciones es más importante el “cómo” que el “qué”. No parece

importar tanto qué se narra, porque tal vez el relato superficial puede parecer nimio, algo que puede parecer ilógico, como muy posiblemente es la vida de quien lee, sin posible gracia, pero esa nimiedad empuja hacia una interpretación profunda. ¿Por qué el autor sólo ha narrado eso? ¿Acaso comunica que la vida retratada carece de importancia? Todo lo contrario, es ahí en donde se tiene la oportunidad de profundizar, pero sobre todo de comprender que relatar de esa manera da, insisto, una mayor oportunidad de ingreso a la interpretación. Leer y escribir el texto cuando se interpreta. Este asunto claro que tiene que ver mucho con el estilo del narrador, pero se trata de que ese propio estilo es parte del contenido intencional del texto que se propone. Esto es como en la realidad, importa más el “cómo” se vive, que el “qué” se vive, porque tal vez la realidad humana no se presta para las grandes hazañas, así es que cada instante de la vida parece esencial. Es a partir de la Narrativa Moderna, que esta manera de narrar se instala, por lo menos durante todo el siglo XX.

Acto seguido, transcribo un breve cuento del escritor uruguayo Juan Carlos Onetti con la finalidad de que se realice un ejercicio de interpretación, tomando en cuenta, desde luego, en principio, de si se trata de un relato tradicional o moderno, considerando, para comenzar, de qué manera está acomodada la estructura, apoyándose, por supuesto, con los necesarios símbolos. Aquí va el cuento llamado:

Los besos

Los había conocido y extrañado de su madre. Besaba en las dos mejillas o en la mano a toda mujer indiferente que le presentaran, había respetado el rito prostibulario que prohibía unir las bocas; novias, mujeres le habían besado

con lenguas en la garganta y se habían detenido sabias y escrupulosas para besarle el miembro. Saliva, calor y deslices, como debe ser.

Después la sorpresiva entrada de la mujer, desconocida, atravesando la herradura de dolientes, esposa e hijos, amigos llorones suspirantes.

Se acercó, impávida, la muy puta, la muy atrevida, para besarle la frialdad de la frente, por encima del borde del ataúd, dejando entre la horizontalidad de las tres arrugas, una pequeña mancha carmín.

Este ha sido el breve cuento de Onetti. No olvidemos que el cuento se llama *Los besos*. El ejercicio consiste, así mismo, en “sondear”, narrar la historia que puede parecer inocua pero que, a partir de lo mínimo necesario, da la oportunidad de ingresar a una comprensión. En casos como éste, no está de más apoyarse en la simbología, un asunto que en este cuento “parece” casi ausente, y que lo aparentemente claro es el sitio del funeral en donde llega una mujer para depositar, precisamente un *beso* en el personaje que ya está en el ataúd, y que tiene en su frente tres arrugas. Ahí ha quedado una mancha carmín. Este relato es, como se observa, más un “cómo” que un “qué”, en la vida de este personaje. La clave parece partir del concepto *besos*. ¿De qué trata todo el asunto y qué tiene qué ver con la experiencia del lector? Aquí es necesario comentar, de pasada, que un beso no es necesariamente un símbolo, quién sabe, porque en todo caso lo sería la boca, o bien la mancha carmín en la frente del cadáver, quien ostenta tres arrugas en la frente, lo demás ataÑe a quien desee una interpretación, en la que está incluida la muerte, por supuesto, así como la familia y la “herradura” de llorones que parecen cercar el ataúd. ¿De qué murió ese sujeto? Acaso algo tenga

que ver el amor en todo esto, o la madre o las mujeres que lo besaban en cualquier lado, menos en la boca, y mucho más allá ¿cuál era el rol de su familia? ¿Por qué formaban esos familiares precisamente una “herradura” ante el féretro? ¿De qué o porqué murió este personaje? Una historia turbulenta, rara, la del individuo este ¿y qué nos dice?

Para concluir este aspecto de la Narrativa Moderna, baste decir que son infinidad de textos los escritos de esta manera y que sería un asunto no menos que imposible asentar aquí, al menos, una lista de los autores que se han distinguido por escribir relatos así de importantes, pensando que, no me canso de insistir, la postura activa del lector es fundamental para lograr la comprensión. Es muy posible que este tipo de relatos nos señale que, a lo nimio de la vida, es necesario encontrarse lo sustancial. En seguida, y para concluir con este aspecto de la Narrativa Moderna, hago una transcripción “completa” del cuento, tal vez el más famoso de este tipo moderno, que manifiesta con toda claridad el cómo es que el ejemplo del “iceberg” es tan importante para la competencia lectora, es decir de una narración que corresponde más al lector, que al propio autor como si se tratara de un relato realizado al mismo tiempo entre el autor y el lector, supuesto que ya los relatos pertenecen a ambos actores.

Se trata de *El dinosaurio*, del escritor guatemalteco Augusto Monterroso. Aquí va:

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

Este es el cuento en su “totalidad”, al menos para Monterroso. Él lo ha escrito, pero alguien ha de completar esa apariencia, que resulta obvio que se necesita. Se trata obviamente de la superficie de lo que habría de ser un comunicado profundo. Falta la narración del lector. ¿Qué tenemos ahí dentro? ¿Quién pudo haber despertado? ¿Qué estaba o debería

estar haciendo el dinosaurio? Estas y otras preguntas corresponden, en su totalidad, a las respuestas del lector. Alguien puede pensar, si lo desea, que se trata de una broma de mal o buen gusto, por parte del autor, probablemente una puntada. Alguna vez leí, o escuché de alguien, que este “relato” se refiere a un alumno que se había quedado dormido en clase, y que al despertar ahí estaba todavía el dinosaurio, que se trataba precisamente del profesor de la clase, a quien con ese mote apodaban. A saber. Aun así, de ser acertado el comentario, parece subyacer ahí una historia completa, como si se tratara de que nosotros intentáramos relatar nuestras vidas que, en su aparente inutilidad, encierran una serie de elementos muy ricos que la han conformado. Corresponde al lector armar el relato, que cuenta el principio, el medio, o tal vez el final de una historia. Si aquí tenemos seguramente dos personajes: quien despertó, y el dinosaurio. Tal vez se ocurra pensar en el inacabado final de los dinosaurios, puesto que ahí quedaba uno. De lo que no puede haber duda, es que esta “simpleza” pone a prueba la imaginación de algún interesado, en la inteligencia de que este relato está en el consenso de que se trata, en efecto, de literatura escrita por un autor importante del siglo XX. ¿Es que estas palabras de Monterroso han despertado alguna curiosidad, más allá de dejarse llevar por lo que posiblemente provoque de conmoción? Tal vez alguien decida que esto no puede ser literatura. El asunto está sobre la mesa.

El *Nouveau roman* o “Nueva Novela”

Ahora, para concluir con este tema de la Modernidad, van unos comentarios acerca de la llamada “Nueva Narrativa” o “Nouveau Roman”: Este concepto se atribuye a los narradores Marcel Proust, James Joyce y Robert Musil quienes, en ple-

no desarrollo de las ideas vanguardistas, proponen una nueva manera de narrar. “Nouveau roman” traduce precisamente “Nueva novela”. Lo que este tipo de Narraciones propone es, básicamente, que los sucesos se muevan en una constante superposición de planos narrativos, en la inteligencia de que un “plano narrativo” es específicamente el lugar desde donde se está narrando, que bien puede ser un sitio, o bien un personaje, así como puede serlo el propio narrador. En este sentido, también conviene recordar que, además del constante y necesario intercambio de planos narrativos, la escritura parece fluir libremente, como si el autor solamente siguiera la inercia de la propia escritura y, por tanto, ese fluir estuviera siendo manifestado desde el propio subconsciente, como sucediera con el surrealismo. Esta acción de “super poner” o intercambiar la narración entre diversos estadios o planos narrativos, tiene mucho que ver con la intención de observar algo, personaje o actividad, desde diversas perspectivas, dado que así puede obtenerse con mayor claridad el concepto de lo descrito. Pero no solamente se trata de esto, sino que, además, los autores que trabajan con este estilo dan preferencia a las actividades psicológicas de los personajes, o sea que se trata de textos con un gran poder psicológico. Los sueños, los recuerdos, los deseos que mueven a los personajes van intercalándose casi de manera aleatoria, debido, con toda probabilidad, a que estos autores reconocen un mayor poder emanado de las interioridades de los personajes, retrato con toda certeza, muy fiel, a como se mueve la actividad de los lectores en sus realidades, lo que otorga una mayor verosimilitud a la lectura.

Es verdad, sabemos que el mundo es captado de manera insuficiente por los sentidos humanos; hay otros aspectos que completan la realidad. Además de estas características, es muy común encontrar en este tipo de lecturas algo que va más allá de lo que se denomina el “tiempo frenado”, que corresponde a la Narrativa Moderna, que también en este estilo

se hace presente. Aquí, este tiempo narrativo suele aparecer absolutamente detenido, de tal forma que se llama a este efecto literario “La consagración del instante” porque ¿puede haber actividad en un instante que se ha detenido? El mejor ejemplo, tal vez, para afirmar esto, es precisamente acudir a la novela de Salvador Elizondo, llamada *Farabeuf*. Ahí todo es el transcurrir de un instante, cuyo escenario es un “tormento chino”. Elizondo, a partir del agudísimo dolor del torturado, y aislando cada uno de los personajes que atestiguan y llevan a cabo la tortura, discurre de manera profunda todo el suceso a partir de ese exclusivo personaje, el torturado en su instante, y la narración de uno de los torturadores y su relación con el torturado. Elizondo acude a una fotografía en donde se capta un tormento chino: el atormentado y sus torturadores. De paso, añado, que también puede resultar una tortura para el lector estar regresando cada vez para observar con cuidado el perfil del personaje a que se está refiriendo Elizondo en la dicha fotografía, la que está al principio de la novela. A partir de esa fotografía, ya en sí el tiempo detenido, va narrando los respectivos instantes de cada uno de los personajes que aparecen en dicha fotografía, y finalmente resulta o parece resultar una historia completa: la relación de un instante, algo que el lector va formando como si se tratara de un rompecabezas, porque los instantes están ahí, detenidos en la actitud de cada uno de los personajes que aparecen en dicha fotografía. Hay varios planos, lo que establece el plano narrativo es precisamente la instantaneidad de un simple hecho en el que puede definirse, incluso, la vida de alguien. Esta novela *Farabeuf*, no es otra cosa sino la completa narración de un instante desde diversas perspectivas.

Por otro lado, Juan García Ponce escribió una novela breve llamada *La gaviota*. Todo el hecho que narra esta novela sucede justo en el o los instantes en que, en la playa, un joven observa cómo, encima de él, una gaviota ha detenido el vuelo

y flota en el aire, justo sobre la cabeza del mismo personaje, y en ese instante se desenvuelve todo el suceso, que trata acerca de un posible amor entre el joven y una muchacha extranjera. Al final de la lectura, cuando pareciera que la posible historia de amor pudiera consumarse o no, García Ponce nos regresa hasta la gaviota detenida en el aire, esa que apareciera como primera figuración en el relato, y al final de la novela, regresamos a la misma gaviota que parece flotar en el aire, pero ahora justo en el momento en que ésta se reintegra a una corriente de aire que pasa por ahí, alejándose, marcando así el final de la narración. Todo ha “sucedido” en un posible instante. Por esta razón es que se dice que esta característica es muy propia de la nueva novela, es decir, la consagración del instante, esa mínima parte del tiempo que, al detenerse, afirma acerca que los breves momentos de la vida, aunque parezcan fragmentos inútiles, son absolutamente importantes como para definir el perfil de las experiencias humanas. Tan importante es entender que, cada fragmento de la vida, resulta esencial, por eso es perfectamente posible que en un instante se encuentre el reflejo de toda una vida, aunque en ocasiones no sólo se trate de narrar un instante como si fuera un amplio y completo suceso, sino también por el hecho de cómo la vida puede estar contenida en un instante, o bien narrar la propia inutilidad de la vida como si fuera el gran engaño, en cuyo tiempo no sucede nada trascendente, como es lo común en la vida cotidiana del hombre del siglo XX. ¿Acaso los sucesos humanos son en verdad trascendentales? Eso hay que retratarlo, como en el caso de las novelas *Ulises*, de James Joyce o *El hombre sin atributos*, de Robert Musil. En tales textos observamos la inutilidad de estar en el mundo. El hombre del siglo XX parece que ya no tiene suceso. ¿Cuántas cosas verdaderamente trascendentales puede realizar una persona, ya sea en un día o incluso en toda su vida? Por ahí camina frecuentemente este tipo de Narrativa, en donde son frecuentes los desplazamientos, las

manifestaciones del personaje a partir de su subconsciente. ¿Cómo analizar eso? Evidentemente que, tanto la estructura como la simbología, son de gran ayuda. Cabe decir aquí que existe un término para describir este tipo de desplazamientos en la narración. Es lo que se conoce como el “Monólogo interior”, que suele permanecer “dentro” del personaje o bien desplazar ese monólogo hacia afuera del personaje, es decir, que dicho monólogo haga referencia hacia fuera de sí, para apostarse en el tiempo físico, aunque lo más frecuente es que estos relatos permanezcan en el interior durante toda la narración. Es obvio suponer que este estilo narrativo tiene mucho que ver con el recurso utilizado en el psicoanálisis, dado que descubre los deseos o miedos profundos del subconsciente de los personajes, y por ese lado resulta que el lector tiene la posibilidad de conocer a fondo qué sucede en el interior de los personajes, en tanto se manifiestan a través de sus proyecciones. Ahí debe trabajar el lector en su interpretación. El “tiempo psicológico” suele ser, entonces, el centro de atención en este tipo de relatos, dado que desde varios instantes se forma el espectro de la estructura del relato.

A continuación, trascrivo un cuento del escritor Julio Cortázar, en el que se requiere una absoluta atención de su lectura, dado que ésta parece bambolear de un plano a otro, y es necesario fijar la atención, en primer lugar, de si se trata de unas descripciones en tiempo físico o bien en el psicológico; o en ambos sentidos. Es necesario decir que este estilo de narraciones no se refiere a trabajar la literatura a partir de una posible trampa para los lectores, todo lo contrario, la escritura, así, no se trata de una trampa del escritor, sino de un recurso propio de la Nueva Narrativa, que no hace sino entregar más elementos para la comprensión aunque, eso sí, es su lectura muy demandante en tanto la atención es fundamental. Aquí viene nuevamente Julio Cortázar:

El río

Y sí, parece que es así, que te has ido diciendo no sé qué cosa, que te ibas a tirar al Sena, algo por el estilo, una de esas frases de plena noche, mezcladas de sábana y boca pastosa, casi siempre en la oscuridad o con algo de mano o de pie rozando el cuerpo del que apenas escucha, porque hace tanto que apenas te escucho cuando dices cosas así, eso viene del otro lado de mis ojos cerrados, del sueño que otra vez me tira hacia abajo. Entonces está bien, qué me importa si te has ido, si te has ahogado o todavía andas por los muelles mirando el agua, y además no es cierto porque estás aquí dormida y respirando entrecortadamente, pero entonces no te has ido cuando te fuiste en algún momento de la noche antes de que yo me perdiera en el sueño, porque te habías ido diciendo alguna cosa, que te ibas a ahogar en el Sena, o sea que has tenido miedo, has renunciado y de golpe estás ahí casi tocándome, y te mueves ondulando como si algo trabajara suavemente en tu sueño, como si de verdad soñaras que has salido y que después de todo llegaste a los muelles y te tiraste al agua. Así una vez más, para dormir después con la cara empapada de un llanto estúpido, hasta las once de la mañana, la hora en que traen el diario con las noticias de los que se han ahogado de veras.

Me das risa, pobre. Tus determinaciones trágicas, esa manera de andar golpeando las puertas como una actriz de tournées de provincia, uno se pregunta si realmente crees en tus amenazas, tus chantajes repugnantes, tus inagotables escenas patéticas untadas de lágrimas y adjetivos y recuentos. Merecerías a alguien más dotado que yo para que te diera la réplica, entonces se vería alzarse a la pareja perfecta, con el hedor exquisito del hombre y la mujer

que se destrozan mirándose en los ojos para asegurarse el aplazamiento más precario, para sobrevivir todavía y volver a empezar y proseguir inagotablemente su verdad de terreno baldío y fondo de cacerola. Pero ya ves, escojo el silencio, enciendo un cigarrillo y te escucho hablar, te escucho quejarte (con razón, pero qué puedo hacerle), o lo que es todavía mejor me voy quedando dormido, arrullado casi por tus imprecaciones previsibles, con los ojos entre-cerrados mezclo todavía por un rato las primeras ráfagas de los sueños con tus gestos bajo la luz de la araña que nos regalaron cuando nos casamos, y creo que al final me duermo y me llevo, te lo confieso casi con amor, la parte más aprovechable de tus movimientos y tus denuncias, el sonido restallante que te deforma los labios lívidos de cólera. Para enriquecer mis propios sueños donde jamás a nadie se le ocurre ahogarse, puedes creerme.

Pero si es así me pregunto qué estás haciendo en esta cama que habías decidido abandonar por la otra más vasta y más huyente. Ahora resulta que duermes, que de cuando en cuando mueves una pierna que va cambiando el dibujo de la sábana, pareces enojada por alguna cosa, no demasiado enojada, es como un cansancio amargo, tus labios esbozan una mueca de desprecio, dejan escapar el aire entrecortadamente, lo recogen a bocanadas breves, y creo que si no estuviera tan exasperado por tus falsas amenazas admitiría que eres otra vez hermosa, como si el sueño te devolviera un poco de mi lado donde el deseo es posible y hasta reconciliación o nuevo plazo, algo menos turbio que este amanecer donde empiezan a rodar los primeros carros y los gallos abominablemente desnudan su horrenda servidumbre. No sé, ya ni siquiera tiene sentido preguntar otra vez si en algún momento te habías ido, si eras tú la que golpeó la puerta al salir en el instante mismo en que

yo resbalaba al olvido, y a la mejor es por eso que prefiero tocarte, no porque dude de que estés ahí, probablemente en ningún momento te fuiste del cuarto, quizá un golpe de viento cerró la puerta, soñé que te habías ido mientras tú, creyéndome despierto, me gritabas tu amenaza desde los pies de la cama. No es por eso que te toco, en la penumbra verde del amanecer es casi dulce pasar una mano por ese hombro que se estremece y me rechaza. La sábana te cubre a medias, mis dedos empiezan a bajar por el terso dibujo de tu garganta, inclinándome respiro tu aliento que huele a noche y a jarabe, no sé cómo mis brazos te han enlazado, oigo una queja mientras arqueas la cintura negándote, pero los dos conocemos demasiado ese juego para creer en él, es preciso que me abandones la boca que jadea palabras sueltas, de nada sirve que tu cuerpo amodorrado y vencido luche por evadirse, somos a tal punto una misma cosa en ese enredo de ovillo donde la lana blanca y la lana negra luchan como arañas en un brocal. De la sábana que apenas te cubría alcanzo a entrever la ráfaga instantánea que surca el aire para perderse en la sombra y ahora estamos desnudos, el amanecer nos envuelve y reconcilia en una sola materia temblorosa, pero te obstinas en luchar, encogiéndote, lanzando los brazos sobre mi cabeza, abriendo como en un relámpago los muslos para volver a cerrar sus tenazas monstruosas que quisieran separarme de mí mismo. Tengo que dominarte lentamente (y eso, lo sabes, lo he hecho siempre con una gracia ceremonial), sin hacerte daño voy doblando los juncos de tus brazos, me ciño a tu placer de manos crispadas, de ojos enormemente abiertos, ahora tu ritmo al fin se ahonda en movimientos lentos, sin hacerte daño voy doblando los juncos de tus brazos, me ciño a tu placer de manos crispadas, de ojos enormemente abiertos, ahora tu ritmo al fin se ahonda en movimientos lentos de muaré, de profundas burbujas ascendiendo hasta

mi cara, vagamente acaricio tu pelo derramado en la almohada, en la penumbra verde miro con sorpresa mi mano que chorrea, y antes de resbalar a tu lado sé que acaban de sacarte del agua, demasiado tarde, naturalmente, y que yaces sobre las piedras del muelle rodeada de zapatos y de voces, desnuda boca arriba con tu pelo empapado y tus ojos abiertos.

Este es el relato *El río*, de Julio Cortázar. La probable primera pregunta habría de ser, tal vez: ¿quién y desde dónde está hablando? ¿a quién le habla? Pero sobre todo ¿cuál es el hecho narrado? porque desde luego que aquí se ha narrado un hecho, lo que, aparentemente, parece fácil deducir al leer las últimas líneas, en donde ya ambos personajes están definitivamente en el Sena. Acaso pudiera tratarse de un “monólogo interior”, el hombre que “habla”, y parece que es a la mujer a quien habla, sí ¿desde cuál perspectiva? El texto afirma, sin duda, que es a la mujer a quien habla, pero parece que no hay una seguridad desde donde lo hace, si desde un plano o tiempo físico, o bien desde el plano psicológico. El narrador personaje parece que no desea, acepta o no puede desplazarse hacia fuera de sí, porque no tiene interlocutor; la mujer no habla, lo que nos dice de un “monólogo interior” ¿es “interior” ese monólogo que no obtiene respuesta alguna? Es necesario precisar que el relato comienza “Y sí, parece que es así”, luego afirma que “te mueves ondulando” ¿se está ahogando? ¿se revuelca de placer? y concluye confirmando la muerte de la mujer en el río, toda vez que él nos declara “que yaces sobre las piedras del muelle...”. No hay duda acerca del desenlace, pero ¿qué y cómo sucede el conflicto? Aquí tampoco parece haber duda, dado que él advierte que ha entrado en el sueño; y tal vez desde ahí, en donde seguro no existe el tiempo, narra, ya sea su desesperación por salvarla (y salvarse con ella), o bien su cumplido deseo de ya haberse separado definitivamente.

mente de ella. ¿Los sueños tiene desenlace? De lo que parece no haber duda, es que el monólogo entra y sale del tiempo, negándolo al principio y dando, en consecuencia, “oportunidad” a que sea el puro espacio en el que se mueven las cosas, un espacio que bien puede haber permanecido siempre dentro del sueño, o bien estar entrando y saliendo de él, como si se tratara de confirmar la agonía o la muerte de ella (ella, en algún “momento”, tiene las manos crispadas y su cuerpo ondula en los brazos de él) o, de otro modo, desear que tal desenlace sea efectivo. Incluso, hemos visto que, en algún momento, y casi al final, Cortázar “anuda” tiempo y espacio al describir lo que parece un abrazo erótico, pero que no se trata sino del deseo de él para salvar finalmente a la mujer, algo que no consigue, o que tal vez no quiso o no pudo conseguir. “Veo mi mano que chorrea” ... “¿En dónde está Él?” ¿En la cama? ¿También ahogado en el río, con ella? ¿Quién y desde dónde está hablando? ¿A quién le habla?. Todo el “acontecer” es un “Y sí, parece que...” Al final, “no parece que es así”. La muerte ha sucedido, o así lo parece. El “encanto” de este relato consiste, precisamente, en atraer al lector para que éste realice el seguimiento de esa estructura, que se integre al trayecto narrativo de manera exacta, ya sea dirigiendo la atención hacia “dentro” del posible sueño, o bien hacer circular su lectura por las entradas y salidas de éste, o bien de la conciencia del narrador, pero no hay duda de que este tipo de “movilización narrativa” tiene mucho que ver con el llamado “Nouveau roman”. Desde luego que “perseguir” a este narrador no resulta sencillo, pero en esa misma sencillez estriba el ir descubriendo el suceso, lo que ya implica un conocimiento, una experiencia muy poderosa. El monólogo que “entra y sale” del consciente o subconsciente del narrador no es precisamente una trampa, un juego con los tiempos literarios, sino un válido recurso que nos indica la manera en la cual los deseos y los miedos se entrecruzan precisamente en el subconsciente, o probable-

mente el personaje se encuentre totalmente en un estado de conciencia, o de plano en el sueño, pero de un sueño desde donde puede entrar y salir esa voz que narra. Al final, es probable deducir de si se trata de una historia de amor o bien de un desamor que no es aceptado. Acaso sea la voz interior del supuesto personaje, ese que no sabemos bien desde dónde habla, la verdadera protagonista de este “extraño” suceso. Es muy posible que algún lector pueda inferir que todo el sucedido se ha desarrollado en el sueño de él, y que la “posible” muerte de la mujer no haya sido sino la manifestación onírica de los deseos o los miedos que sólo son posibles de ser manifestados en los sueños, y de esa manera encuentren un desfogue, una proyección de quien sueña y que, en eso soñado, de no querer perder a la mujer o bien deshacerse de ella, dejando que se marche al suicidio, no puede realizarse en la vigilia. Pero al final, estamos, nosotros junto con el hombre, seguros de que ella está muerta y de que él intentó salvarla, al tiempo que esa salvación parecía convertirse en un acto erótico. Tal vez. Ahora bien, este monólogo que forma el relato ¿acontece dentro o fuera del personaje? ¿Es un monólogo interior, o sea en tiempo psicológico? O en verdad lo hace en voz posiblemente baja tan sólo para escucharse a sí mismo, pero ¿en dónde está la mujer? ¿en cuál miedo? ¿en cuál deseo? Todo ha sido el transcurso casi instantáneo de un sueño, un ribete del sueño. Si solamente “parece”, este es el verbo esencial en este relato, “parecer”; todo una apariencia o mera posibilidad (¿no es eso la vida?), un relato que, en sus “ires y venires”, no hace sino aclararnos que no se trata del tiempo sino del espacio o, dicho de otro modo, de la “espacialización del tiempo”, como propone este tipo de textos. No existe el tiempo, sólo el espacio, y esto es, sin duda una aseveración que puede tener un carácter científico. En otras palabras, todo es lo relativo, pues depende desde donde (espacio), se observe, y no cuándo (tiempo), que

eso implica un sitio, el que siempre es móvil, porque depende desde cuál punto se le observe.

Esta manera de manejar las estructuras narrativas es, por supuesto, una de las maneras esenciales del Nouveau Roman (o “Nueva Narrativa”) que, como en la Moderna, tenemos un problema, pero no hay solución. En este caso “parece” que el conflicto es claro, o bien entre el sueño y la vigilia, el amor y el desamor, lo que puede ser el símbolo “cama” (el erotismo, la muerte, el nacimiento) o el río (la vida misma) y, en efecto, no “parece” haber una solución o desenlace de ese conflicto, ya que el significado “parece” descansar en el puro desarrollo de tal conflicto, razón por la que, consecuentemente, corresponde al lector desvelar, ya que se encuentra dentro de él, en el resultado de su experiencia, es decir, en su teoría del relato.

De cualquier manera, resulta muy necesario dar una lectura a los símbolos del texto, como en todos, porque la presencia de los símbolos ayuda mucho para interpretar, ya que las imágenes están actuando, manifestando los conceptos, y desde esta perspectiva puede facilitarse la comprensión. En este relato de Cortázar, tenemos una cama, una “araña” que cuelga con sus focos para “iluminar” la escena, pero ahí no hay iluminación natural, y también la penumbra verde del amanecer, que sí es natural y que nos dice muy claro que se está dentro del agua al amanecer, es decir, que ambos personajes se mueven dentro del agua del Sena y también, y aunque pudiera parecer algo inverosímil, el río Sena representa una salvación; tal vez no se ahogaron, o bien ambos se ahogaron, y él sigue hablando desde el sueño, quizás desde la muerte, pero el río, como símbolo que es, representa primeramente, agua, que es purificación, pero también transcurso, la vida en su transcurso, el río, un lugar propicio para los suicidios, pero, sobre todo, dos personajes que actúan en lo que “aparenta” ser una escena amorosa, que virtualmente simbolice la “esencia” del amor, algo que solamente puede ser posible si se visualiza

en el sueño, que no es tiempo, sino puro espacio, y entonces no hay suceso, sino tan sólo una brevíssima idea atrapada entre los límites de un espacio así de breve. Es posible que Cortázar sólo ha estado haciendo una representación simbólica de lo que es la vida, más que algo que sucede entre dos que parecen amarse. ¿Acaso se trata de un relato que tiene que ver con una purificación? Si es así ¿de qué tipo? ¿por y para qué? Casi el final del relato se nos dice que él, enganchado entre las piernas de ella la toma en sus brazos, mientras ella se hace arco ¿Es ese un acto de amor o él está intentando salvarla y los dos están dentro del agua compartiendo el suicidio? Tal vez así concibe él, desde el sueño, la “danza” de ese amor. Ella puede o parece estar retorciéndose de placer ¿del amor o de la muerte? El posible “final-final” ¿lo capta él desde el sueño o en verdad se encuentra ante ella a la orilla del río mientras sacan ese cadáver? Tal vez pudiera tan sólo tratarse de un recuadro simbólico de lo que es la vida de dos amantes. Como vemos, el asunto “parece” descansar en el mero conflicto, lo cual confirma que se trata de un texto de la Nueva narrativa. El trabajo lector es fundamental.

Ahora, considero conveniente llevar a cabo un ejercicio de comparación, el que consiste en buscar las relaciones entre el relato que acabamos de tratar, y uno que, al menos en teoría, corresponde a la narrativa tradicional, es decir: Ambientación, Conflicto, Desenlace. Un ejercicio que considero saludable para tener claras las diferencias entre la tradición y la ruptura, pero, sobre todo, para afincar las preferencias en el tipo de lecturas, en la inteligencia de que, ni la tradición ni la ruptura son asuntos sin importancia a la hora de trabajar en su interpretación, ya que en ambos casos tenemos la Ambientación, en donde vamos a encontrar la simbología, lo que nos sirve de manera definitiva para observar los conceptos de la obra, además de que, en ambos casos, existe un problema o conflicto, que en la tradición se resuelve, y no así en la modernidad,

pero de todas maneras ahí está para ser localizado. Aquí va un cuento “tradicional”, cuyo autor es Francisco Rojas González, un infaltable de la cuentística mexicana. El cuento es:

Atajo arriba

Atardecía. El atajo estrecho serpenteaba entre jarales. Las lajas blancas, pulidas, resbalaban barranca abajo, hasta beber en el hilillo de agua zarca del arroyo.

La cigarra decía la oración de la tarde, y el mugir del toro en brama se estrellaba en la falda del cerro.

Y el atajo subía. Subía hasta perderse.

La senda blanca allá en la cumbre se tornaba en roja, teñida por los rayos oblicuos del sol que caía.

Amo y siervo toparon en un recodo del atajo.

El primero, jinete en noble bestia alazana, de finos remos, mirada vivaz y gran alzada.

El segundo, tras la yunta de bueyes, que rumiaban el cansancio y azotaban con la cola sus costados calvos por el incansable chuzo.

—¡Buenas tardes le dé Dios al amo...!

—¿Cuántas veces tendré que icirte que desunzas en el potrero y cargues tú sobre el lomo los aperos? ¡Mira cómo andan de estragaos los animales!

—Amo, cuando acabo de barbechar quedo tan cansado, que apenas aguanto el peso de la garrocha. ¿Cómo quere su mercé que cargue con cadenas, coyundas y yugos...¡Ah, sólo el que carga el avío sabe lo que pesa!

—¡Uy, pelao hijod' iun, como a ti no te cuestan los bueyes, te importa un canijo trabajarlos hasta que revienten!

—Amo, los bueyes tragan zacate y se hartan ... Yo como gordas y no me lleno, ni a juerzas...¡Es tan probe la ración!

—¿Con que probe, no? ¡Pos traga zacate como los bueyes! ¡Así te llenarás y reventarás en buena hora! ¡Magnífica escuela está haciendo el maistro del pueblo, tratando de convencer a ustedes de que son víctimas, de que están mal pagados, de que son los explotados! Ya verás cómo el chivato no hace güesos viejos...¡Revoltoso maldito, yo me encargaré de que eche en olvido eso que él llama ideas redentoras...para eso es el dinero, y cuando éste falta, para eso son las balas. Y tú, desgraciao, arrodillate. ¡Voy a enseñarte algo más efectivo que la doctrina de ese apóstol muerto de hambre...¡Pero arrodíllate, grandísimo cabestro...!

El patrón echó mano al machete. Su hoja chifló como serpiente y cayó rápida sobre las espaldas musculosas del gañán.

Un ronco grito repercutió en la barranca.

La cigarra cortó su oración.

Los pájaros dejaron sus nidos y volaron con todas las fuerzas de sus alas.

Muchas lajas rodaron barranca abajo lanzadas por las pezuñas del caballo, o por los pies descalzos del “ajusticiado”.

Después, sólo el chasquido de la hoja al pegar en los costados hercúleos del peón y el piafar del potro enardecido.

El campesino se dejaba azotar.

Sobre él pesaba una tradición de siglos: el respeto al amo. Una doctrina absurda. La sentencia urdida por los curas: “...y jamás levantes la mano a tu patrono, que es la representación de la divinidad en la tierra”.

La tormenta de cintarazos caía sin tregua sobre la espalda sangrante.

Rendido por el dolor, levantó la cara quizá en demanda de perdón. Vio cómo el sol enrojecía la cumbre de la montaña. Sus rayos hirieron la pupila dilatada por el sufrimiento. En su rostro impávido hasta entonces, se dibujó una mueca. La mueca trocóse en gesto enérgico, gesto estatuario; pero imposible de ser plasmado: el gesto del rebelde. Olvidó la vieja tradición. Tomó el machete por la hoja enrojecida con su sangre y derribó de un tirón al jinete.

La hoja se volvió obediente.

Sólo que esta vez no de plano, sino de filo cortaba el aire y se hundía en carne blanca. Uno, dos, tres, diez, cincuenta...y muchos más furiosos golpes.

La mano poseída de un frenesí de venganza hirió, hirió, hirió, hasta dejar sobre el camino una masa informe que escurría tanta sangre, que la tierra blanca del atajo se hizo

roja...roja como la cumbre de la montaña que tenía el sol poniente.

Las raíces de las jaras de la ribera bebieron con fruición de sedientos.

Desunció los bueyes.

Tuvo para ellos un purísimo pensamiento de libertad.

Aspiró a pulmón lleno.

Arado, yugo, coyundas y cadenas se amontonaron sobre el cuerpo despedazado.

Arrancó un puñado de hojas de jara, limpió el sable con ellas y brincó sobre los lomos del potro alazán.

Se fue cuesta arriba.

Los vecinos del rancho, al darse cuenta del crimen, fueron al lugar de los hechos.

Todos vieron que en la montaña, allá en la cumbre, un jinete rojo cruzaba frente al sol...

Y cuando los “pelones” preguntaban furiosos por el vil asesino, los rancheros, encogiéndose de hombros, contestaban:

—¡Pos quén sabe, amo; se jué atajo arriba!

—¡Y se perdió en el sol! — agregaba el maestro del pueblo.

Este ha sido el cuento *Atajo arriba*. ¿Qué tipo de relato ha sido éste? Indudablemente que se trata de uno tradicional si observamos tan sólo la estructura, que muy claramente se presenta: Ambientación-Conflicto-Desenlace. Si dirigimos la atención al texto de Cortázar vemos que, efectivamente, la fuerza del relato está precisamente en su ambientación; misma cosa que sucede con el texto de Rojas González, sólo que, en éste, la distribución está presentada como lo supone el llamado “tiempo mesiánico”, es decir, en una secuencia temporal perfectamente lineal y hacia adelante. Aquí, en el relato de Rojas González, hay un problema muy claro y es resuelto por el autor, y la solución se carga hacia el lado de éste, claro, con la ayuda del maestro: Ya desde la propia Ambientación muy bien acomodada en el principio del relato, el autor presenta una simbología que advierte con claridad cuál puede ser el tono. Ahí no encontramos con “un atajo estrecho”, que se refiere con claridad a la estrechez de la vida, en donde no puede haber desplazamientos de amplitud; es un camino en el que sólo puede circular una persona, aquí, o bien el amo, o bien el campesino labrador, que es el empleado, pero no caben los dos. Dos clases sociales tan distintas no han de circular por un mismo camino, a menos que se trate de trabajo, como aquí sucede. En seguida nos presenta un ambiente ameno, en donde las cigarras dan, con su canto, la posibilidad de vivir en esos lugares, sin embargo, ya aparece un toro que muge, lo que advierte con toda claridad que se tratará de un texto violento, lo que se confirma con el color rojo del atardecer. El “amo” y el “siervo”, así son denominados los dos personajes que protagonizarán el relato, avanzan por el atajo, que va “hacia arriba”. Hasta aquí ya aparecen los dos elementos opuestos que van hacia el necesario conflicto. Este asunto, la ambientación lo presupone, irá “hacia arriba”, como lo advierte el propio título de la historia. Por una ruta estrecha algo, o alguien, marchará hacia arriba. El “amo” monta un hermoso

caballo, lo que denota el poder, a lo que se suma que posee un machete. Este caballo, signo de la libertad y el poder, es el opuesto a los bueyes que arrea el labrador. Ahí se clara en definitiva el conflicto. Mientras que uno va a caballo, el otro lo hace al ras de la tierra, junto con los bueyes, símbolo del trabajo, pero tanto los bueyes como el labrador, avanzan pesadamente debido al cansancio. El Conflicto no puede estar mejor presentado. Entonces, ya en la plenitud del Conflicto, nos damos cuenta de que el trabajador sufre hambre; los bueyes pueden comer zacate hasta el hartazgo, no así el labrador, que es impelido por su amo a comer zacate como los bueyes, que es algo así como sobajarlo a la animalidad. Tal es la manera como concibe el amo a sus trabajadores, no obstante, que el labrador inicia su actividad dando un amable saludo al amo. El Conflicto sube de tono cuando el amo golpea salvajemente, sin motivo aparente, al menos desde la perspectiva del labrador, con el machete, que es, obvio, símbolo de la violencia y la muerte. El amo golpea al tiempo que sospecha, deduce, sin que el labrador lo externe, que hay algo que le molesta: la presencia del maestro, símbolo del conocimiento, quien tal vez, aunque no aparezca hasta ahí físicamente, en el fondo del amo aparecen las ideas de las injusticias por él cometidas contra todos los pobladores, representados por el labrador. Y aquí se presenta una pregunta obligada: ¿quién resulta ser, hasta esos momentos, el personaje central del relato? En la superficie de la historia, es muy probable que los lectores ya hayan tomado partido, no obstante que es el patrón quien lleva la pauta activa, y sin embargo, dentro del mismo patrón, aflora algo, tal vez inesperado, que es la manifestación que lo hace externar sus sentido de culpa, por supuesto derivado de las ideas del “maestro”, lo que le hace explotar en ira. La psicología ha entrado en acción. Hasta ahí, el labrador no necesita externar su descontento, por el miedo que lo contiene, sin embargo, el sol enrojecido, tintura de la sangre, el mugido de un

toro, la presencia del machete, van a hacer que ese personaje actúe conforme lo dicte el ambiente en el que se desarrolla. La descripción de ese ambiente físico determina la simbología central: la violencia. No puede ser de otra manera, la furia ahora se traslada a él para que arremeta contra quien tanto lo hostiga. Esa furia contenida durante tanto tiempo, finalmente produjo la muerte del amo, cuya sangre roja ya cambiaba el color de la “tierra blanca”, símbolo de la pureza. Así es que aquí tenemos dos símbolos esenciales opuestos, confrontados en el conflicto: el color blanco del sendero y el color rojo del sol. Esa furiosa actividad. La reacción violenta del labrador y la muerte del amo indican muy claramente que se trata del Clímax. El Conflicto ha sido resuelto hacia el lado del trabajador, aunque es muy factible intuir que la figura del maestro es la que determina el desenlace del relato, no obstante que esa ideología libertaria haya aflorado del propio patrón. El maestro es entonces el personaje más poderoso del relato, aunque sea el labrador quien finalmente monte el hermoso caballo para trotar, montaña arriba, trazando ahí la maravillosa figura de un héroe, quien es captado y aplaudido por sus compañeros de miseria, y aquél, allá arriba, montando el caballo de la libertad con su trasfondo en rojo, símbolo ahora de la pasión y no de la muerte. El poder, representado por el hermoso caballo, ha cambiado de lugar: primero ese caballo representa el poder del patrón, después el asunto cambia. Los símbolos son así de importantes en los textos literarios. El apoyo y satisfacción de los otros labradores nos hacen creer que el relato dice más del grupo social, que de un individuo. No podemos soslayar el título, que ya en sí se trata de un símbolo. El atajo, la “cuesta arriba”, indican con certeza la ideología del texto. El Desenlace es alimentado por la actitud de los campesinos, quienes deciden no denunciarlo ante los “pelones” (los soldados), y con la obvia competencia del maestro, quien cierra el relato agregando “¡Y se perdió en el sol!” (el poder). No cabe

duda que este desenlace responde perfectamente a como lo establecen las estructuras del “tiempo mesiánico”: La vida es una prueba y al final aparecen el premio o el castigo: El “Juicio final” es claro que corresponde al lector, a su “observación”, su “teoría”, aunque la propia anécdota ya lo haya plasmado de manera clara, pero en su actitud ética, seguro hay una empatía hacia el resultado del relato. En este caso, el labrador concluye su actividad yendo *Cuesta arriba*, como lo señala el propio título de la obra. Lo importante, en este tipo de textos, aunque la propia estructura muestre en gran medida el rumbo del asunto, los símbolos son los elementos que están configurando la profundidad de los conceptos manejados por el autor.

Si acudimos ahora a realizar algunos comentarios comparando ambos textos, *El río*, de Julio Cortázar y *Cuesta arriba*, de Francisco Rojas González, resulta muy obvio que lo fundamental en este sentido, radica en que las estructuras correspondientes parecen definir, incluso el sentido mismo de sus temas. En el texto de Rojas González que recién leímos, ya lo he mencionado, la propia estructura, es decir la forma, ya nos señala que el asunto va por la instalación de una suerte de *epifanía*, es decir, de una verdad incuestionable, la “verdad” del autor, como generalmente sucede con los textos tradicionales. La unidad narrativa es absolutamente indiscutible, prácticamente sin admitir desviaciones en su interpretación. La unidad narrativa ahí, es bastante clara. Sin embargo, haciendo referencia al texto de Cortázar, “parece” que la “teoría”, la “observación” del lector, parece fluir de un lado hacia el otro, aunque eso no significa que se trate de encontrar esa “teoría” como si fuera una “adivinanza”. Ese fluir no es otra cosa sino encontrarnos en un tiempo prácticamente detenido, lo que permite una observación muy detallada del asunto. El flujo narrativo “parece” no marchar hacia adelante, sino prácticamente hacia adentro, incluso hacia la posible movilidad del sueño y su contraparte, la vigilia: adentro y afuera

indistintamente, y desde ahí, claro, hacia la posible actividad, que “parece” tan erótica, que es en los instantes en que el narrador “parece” que está tratando de salvar a la mujer de morir ahogada. Acaso la muerte pudiera ser un acto erótico. Quién sabe. En el caso del texto de Rojas González, la unidad narrativa se va fraguando, fabricando su “hilación”, tal como suele suceder en la vida real de los lectores, siempre y cuando todo se base en una narración exclusiva a partir del “tiempo físico”, como suele suceder en la ordinaria y simple vida de los lectores, que para eso es, precisamente, la función del género Narrativo: una identificación lo más plena posible con sus lectores, pero, siendo asimismo género Narrativo el texto de Cortázar ¿en dónde y cómo se da ahí dicha identificación? Probablemente intentando construir o deconstruir una posible historia de amor, o una despedida tortuosa entre dos amantes, uno de los cuales decide ahogarse en el río, en tanto que el otro intenta, casi a partir de una llamada del subconsciente, vía el sueño, la salvación de su amada, pero la conciencia le regresa cuando es ya demasiado tarde, sin embargo, el “final” es un encuentro. ¿Acaso se trata ahí del desarrollo de la historia, si bien en una estructura como si fuera un laberinto o bien un caracol, pero que de todas maneras las cosas fueran dándose desde un posible tiempo de desarrollo lineal? O como lo he mencionado ya, que todo ha sido el sueño, el de cada uno de ellos, que manifiesta su miedo o su deseo reprimido, que ambos intentan alcanzar la vigilia, sin conseguirlo, o consiguiéndolo, o bien se trata de dos sueños que se están entrecruzando, o que entran y salen de sus “escondrijos subconscientes”, y en esos trayectos se contactan. El espacio ha negado al tiempo, eso es indiscutible, pero ahí ha de haber, seguramente, una lógica, la que es preciso descubrir para conseguir la comprensión, encontrar el hilo conductor, ese que parece girar, pero que, sin duda, espera que algún lector lo sostenga, y sea conducido por la ruta de la lógica, siempre y

cuando se trate de la lógica del texto y no la del lector, aunque algunas veces, o siempre, coincidan, supuesto que es necesario no olvidar que la Narrativa está íntimamente ligada a la vida “común y corriente” de los lectores. Ahí hay un retrato. Es, por ejemplo, como acudir al “hilo” que se ha conectado desde el maestro hasta el amo, en el cuento de Rojas González, en donde ha quedado, con toda claridad, el transcurso del tiempo, ese que es tan plenamente objetivo, como la realidad de quien lo ha leído.

El texto de Cortázar, como el de Rojas González, descansa en su propia unidad narrativa. No tenemos “ahí dentro” alguna secuencia que vaya más allá de la propia lógica de la historia. ¿Es tan verosímil el texto de Cortázar como lo es, sin duda, el de Rojas González? En la inteligencia de cada uno guarda su poderosa unidad narrativa, que es algo que un lector quien, por ejemplo, permanezca atónito antes de formular su “teoría” o su comprensión ética de la lectura, desde esa postura es indispensable que acuda a los aspectos propios de cada texto, ya que ellos, como los seres humanos reales, tienen sus características absolutamente propias que hacen que los propios seres humanos, sean únicos. Así sucede con la literatura, en donde cada unidad literaria confirma eso de que hay reglas propias que cada texto propone para su conformación, incluso cayendo en el extremo de que el autor sólo “obedece” el ritmo que la historia va imponiendo, y que no le es posible imponer su criterio, ya que el criterio lo posee en sí el texto, tal si se tratara de un individuo con libre albedrío, como en la probale realidad. Pensemos, por ejemplo, en el texto de Rojas González, en el cual el personaje más poderoso, es decir el protagonista verdadero, el más poderoso, al final de cuentas, es el maestro, el que, como se si se tratara de una ironía, no parece actuar directamente en la narración, y sin embargo es el que la mueve con unas palabras que se han puesto a vivir en esos territorios. El maestro, casi “tras bambalinas” ha movido

el relato; el maestro, cuya ideología ni siquiera fluye directamente de sus labios, sino desde la profunda conciencia del amo. No parece lógico, pero lo es. Como podrá notarse, tanto los textos de la Narrativa tradicional, como los modernos o contemporáneos, guardan sus propias normas narrativas, unas normas que siempre están presentes obedeciendo a la lógica que el propio texto va solicitando en su transcurrir. Recordemos el contundente y peculiar ejemplo que páginas atrás referí acerca de Honorato de Balzac, quien estuviera llorando por la muerte de uno de los personajes de la novela que estaba escribiendo, y que muy a pesar suyo, no le era posible modificar ese suceso. Ahí, la lógica del texto, como siempre, resultó más poderosa que la del propio “creador”. No es imposible aseverar que, una vez que el autor ha comenzado la escritura, ésta es la que “escribe” al autor y no como usualmente se cree. Así, el texto resulta ser el sujeto y el autor el objeto en el proceso de la escritura. Se trata de la lógica interior del texto. Ahí estriba el mayor peso significativo. El autor ha de saber eso: “obedecer” al texto que le conduce por una lógica ya establecida que se va manifestando en la lengua, aunque haya sido el propio autor quien determinara tal cosa antes de dar inicio a la escritura. Lo mismo ha de suceder al lector, por lógica consecuencia. La lectura lo va determinando. Una vez que el lector ha localizado los símbolos y la manera en cómo éstos se encuentran funcionando en la obra, la posibilidad de continuar con la experiencia de la lectura a partir de la interpretación, bien se puede pasar mucho tiempo en el análisis, en la discusión, sobre todo si a la lectura simbólica se le agregan los aspectos sociales que ya hemos visto.

Los textos literarios son ricos en la medida en que se prestan a seguir con el discurso iniciado por ellos. La literatura, en efecto, provoca la función del pensamiento, más allá de las meras con-mociones estéticas que ofrece la primera lectura, o bien la superficial. ¿Cuántas veces se ha escrito la

Divina Comedia? Me refiero al número de estudios y de páginas escritas alrededor de ese asunto. Es que un buen texto da para mucho, como yo estimo han sido estos dos que recién hemos recorrido, sobre todo porque, el mismo hecho de haberlos comparado, ya ofrece mucho material para profundizar en cada uno de ellos. La literatura comparada por eso resulta tan importante.

¿Cuál tipo de textos ha de preferir el lector? Tal vez esos que le recomiendan imposible que sea el libro el que salga al encuentro de su lector por alguna “extraña” coincidencia, de esas que suelen aparecer en la estructura de la vida. Eso tiene su propia lógica, como las historias literarias.

En seguida transcribo un par de cuentos breves con la finalidad de que los lectores se acostumbren también a comprender que el tamaño casi nunca resulta esencial, que lo importante es darse cuente de si el texto dice todo lo que tiene que decir o no. El primero es de la autoría de una escritora alemana, quien escribiera alrededor de mediados del siglo XX. Este es el “mini cuento”, cuya pregunta esencial es darse cuenta de si dice todo lo que tiene que decir, y sobre todo si hay una lógica ahí dentro, incluyendo la presencia de los símbolos que, en consecuencia, son pocos, pero fundamentales. La autora del siguiente texto se llama Ursula Krechel, una autora alemana, y el cuento es:

La decisión

Un día frío de invierno, una mujer, a la que desinteresadamente llamaremos la señora K., fue abordada en la calle por unos jóvenes que le preguntaron si no quería también ella hacer algo por la paz. Oh, sí, con mucho gusto, contestó la señora K. ¿Quieren que firme algo? Por ejemplo, dijeron los jóvenes. Entonces la señora K. sacó la mano

de la bolsa de su abrigo, pero de la manga salió un muñón ensangrentado que de inmediato manchó la lista de firmas que le tendían. ¿No tiene otra cosa con que pudiera firmar?, le preguntaron. La señora asintió con la cabeza. De la otra bolsa sacó un cuchillo de cocina. ¡Pero no con eso! exclamaron los jóvenes. Rescataron la lista de firmas y deliberaron. La señora K. puso el cuchillo en una bolsa, la mano faltante en la otra bolsa y se quedó esperando mientras observaba a los jóvenes. Quizás, le dijo uno al fin, tímidamente, quizás prefiera usted hacer otra cosa por la paz. O bien, más bien nada. O por otro objetivo. No, dijo la señora K., mi decisión está tomada. Yo firmo.

Este ha sido el cuento de Krechel el que, como se habrá notado, resulta muy rico en cuanto al concurso de los lectores. Lo que hemos leído es apenas, insisto, la brevíssima punta de un iceberg. Es necesario, por ejemplo, basarse en su comprensión a partir de los símbolos, que son pocos, apenas del tamaño del texto, obviamente contando con los elementales que son “La Señora K, los jóvenes, la lista de firmas, el abrigo de ella, su muñón ensangrentado, el cuchillo de cocina” ¿cuáles más? Los lectores tienen la palabra para saber qué es eso que sostiene este relato.

En seguida va un “mini cuento” del también alemán Richard Wagner, en el que es necesario preguntarse lo mismo que en el anterior cuento, es decir, si dice todo lo que tiene que decir o no, y sobre todo si hay una lógica ahí dentro, incluyendo la presencia de los símbolos que, consecuentemente, son pocos, pero así mismo fundamentales. El título del cuento es:

Diva

Una rubia, greña larga, con *shorts* de terciopelo verde gris y pantimedias oscuras entra a la tienda de comida rápida.

Los dos empleados la miran con descaro. Alemana, pregunta uno. No, noruega, contesta ella. Eres bonita, dice él. Muy bonita, agrega. Gracias, responde ella. Mira la comida para elegir. Los ojos de los empleados la siguen. Hace los mismos movimientos que los cientos de clientes que entran a comprar a diario. Pero el breve diálogo que tuvo con uno de los empleados hace que sus ademanes se vean como en un escenario. Parece que se moviera un tanto más lento, como si comprara más de lo que había pensado. Es un espectáculo con todo y su público ávido. Los clientes que comen en la barra sobre la pared izquierda, parados de espalda a la pared, junto a la barra, comen sus trozos de pizza y siguen la escena con la vista. De pronto todo se vuelve extraordinario. Como si una música hubiera llovido en el desierto del mediodía. La chica es la diva del lugar. Sólo el rostro de la cajera permanece inmóvil tras la férrea arca del dinero.

¿Qué opinión corresponde a los lectores acerca de estos dos textos? En ambos casos es evidente que algo sucede, por lo tanto, eso abre la posibilidad de que se trate efectivamente de cuentos, pero ¿qué es lo que se narra en cada uno de estos dos relatos? ¿Qué nos refiere la señora K.? ¿Qué sucede con esa rubia del relato de Wagner? No es necesario insistir, creo, en que se acuda a los símbolos para, al menos, abrir la puerta del significado. En el texto de Krechel, una mano ensangrentada que sale de un abrigo es suficiente para que se desarrolle un cuento completo, o su mera posibilidad, lo que corresponde a los lectores realizar. En la *Diva*, un brevísimo diálogo, aunado al cual va la vestimenta de la chica, su desparpajo, su “greña suelta”, sus pantimedias y su short de terciopelo gris han sido suficientes símbolos, parece, para detonar el relato a más de los jóvenes que entablan con ella un brevísimo diálogo, los clientes embobados y, sobre todo, la actitud de la

cajera, incluida la caja del dinero, por supuesto. Una brevíssima “conversación” ha detonado el suceso en un mundo lleno de silencio ¿se refiere a nuestros mundos? Todos los elementos narrativos están ahí. La conversación, en un mundo silencioso, incomunicable, es suficiente para mostrar la vitalidad, aparentemente escondida, de la gente que vive sus vidas en un silencio que no muestra sino la imposibilidad de estar en contacto. Es posible, los lectores tienen la palabra, que también el texto de Krechel muestre los elementos suficientes para desarrollar la historia completa, algo que compete, necesariamente, a los lectores.

Como vemos, la literatura del siglo XX requiere de lectores absolutamente activos, es decir, comprometidos con el texto, y por ende en estrecha comunicación con los autores, confirmando así aquello de que “El Emisor manda su mensaje, obviamente contando con el mismo código que su posible Receptor. Éste decodifica el mensaje, y en seguida se invierten los papeles, es decir, que el Receptor, al reconocer el comunicado y mostrar su actitud al Emisor, ya convierte a éste en el Receptor, y en consecuencia el original Receptor ya es Emisor”. Este es, recordemos, el llamado “Círculo del habla”. Pura comunicación. Así sucede con el Lector activo y el Autor del texto leído.

No obstante la brevedad, en ocasiones parece que esa misma brevedad parece diluirse, casi como negando el propio hecho narrativo. La inverosimilitud de los textos literarios, vuelta verosimilitud, en ocasiones parece dirigir a los lectores hasta lo más profundo, pero no imposible, de las capacidades intelectivas, como pudiera suceder con el siguiente “cuento” del mismo autor de *Diva*, Richard Wagner, y se trata precisamente del cuento llamado:

El cuento

Este cuento transcurre siempre en la oscuridad. Como está oscuro, no se ven los personajes que aparecen en el cuento. Como no se ven, no se puede garantizar que en realidad aparezcan en el cuento. Claro que el cuento podría tener diálogo. Pero como no se ven los que hablan, no se sabe quién le dijo qué, cuándo, dónde y a quién y así de antemano pierde sentido toda conversación. Por lo tanto, el cuento carece de diálogo. No hay personajes ni diálogo. No se desarrolla en ningún lado. ¿O en todas partes? En ningún momento específico. ¿O siempre? Lo único cierto es que está oscuro, hasta el punto en que todo está oscuro siempre. Se trata de mi cuento, pero podría también ser el tuyo. De cualquier modo, es un cuento muy corto. En realidad no pasa del título.

Aquí aparece, de hecho, una propuesta muy directa del autor ¿o del narrador? para el lector, en quien ha de recaer la responsabilidad de toda la narración. Esto es, precisamente, una suerte de definición de lo que son los textos contemporáneos y la relación que guardan Autor-Texto-Lector. Como se ha visto con este “cuento”, es necesario desarrollar todo el cuento, precisamente después o bien en el transcurso, ya que el autor o narrador, se ve, según él, “imposibilitado” para llevar a cabo dicha tarea. ¿Es acaso una treta o sólo un recurso del autor, no del narrador?, para que quien lea esto acceda a realizar todo el cuerpo narrativo, ya que el texto ¿el cuento? de Wagner concluye diciendo que ese escrito no pasa del título, aunque ya haya advertido que “todo está oscuro, hasta el punto en que todo está oscuro siempre...” ¿Acaso se está refiriendo a la vida, habida cuenta de que la literatura, en principio, es un retrato de la propia vida? El lector es incitado a relatar su propia vida, explícitamente a apoderarse del cuento,

como lo sugiere el propio “autor”, Wagner. Es que afirma que lo único cierto es eso, la oscuridad, y bien pudiera ser que, siendo aparentemente el único símbolo del texto, desde ahí se interprete o bien, se narre el texto, como parece sugerirlo el autor. Es necesario, entonces, partir de la oscuridad, supuesto que es lo que se puede observar, para que, desde ese punto, el “lector-escritor” realice el relato. Es probable, tal vez, que el asunto tenga que ver absolutamente con la vida ¿la del texto o la del lector que ha de crearlo? La verdad es que este tipo de textos, irónicamente tan breves, son los que más se prestan para su interpretación, ya que exigen lectores, primeramente, más atentos y, sobre todo, con la voluntad de llevar a cabo una completa experimentación, algo que implica, por necesidad, imbuirse en toda una reflexión acerca de la experiencia, y creo que no importaría mucho, como en este caso, estancarse en alguna obvia sobre-interpretación, lo que ya es mucha ganancia. En verdad es que se trata de un verdadero reto, aunque al intentarlo, se tropiece con las equivocaciones.

En seguida, expongo a los lectores un texto que más bien pareciera un ejercicio de comprensión absolutamente más profundo que el de Wagner, lo adelanto supuesto que el siguiente sí tiene, o parece tener un cuerpo narrativo, aunque parezca que en momentos parezca inasible. Al menos “parece” haber un suceso. Se trata de un texto de la norteamericana Patti Smith, una célebre creadora y posible heredera de los simbolistas franceses, o también de sus antecesores de la llamada “Generación X”, de la misma Norteamérica. Esto es ya un texto que exige, todavía más, el concurso de los lectores, y ya no solamente para trabajarla como escritura, como los anteriores, sino que ahora se trata de ingresar directamente a la interpretación, pero sobre todo tratando de eludir los prejuicios que los lectores puedan tener acerca de lo que pudiera ser algo incomprensible, dado que “parece”, al menos a primera vista, una pieza de difícil acceso, pero que, sin embargo,

se desarrolla con palabras, y por ende se trata de lenguaje, es decir, de un acto de comunicación. Aquí va Patti Smith. Se trata del texto llamado:

calle de los guías

los que han sufrido comprenden el sufrimiento y en consecuencia extienden su mano. la tormenta que hace daño también fertiliza. benditas sean la hierba y las matas y el árbol de espino y luz.

en la calle de los guías los leprosos se apiñan. cruza un autobús. este vehículo está reservado para los etíopes, altos y hermosos y sin marca excepto la monstruosa distensión de sus miembros. la carga de sus miembros es elefantiasis.

los leprosos sienten piedad por sus hermanos. los leprosos tienen el lujo de la burla inmediata mientras los etíopes han de experimentar adoración, para luego presenciar la desintegración de los observadores en horror lento aunque finito. los etíopes son adorados por los leprosos. son magníficos atletas, santos y garañones. a cambio los leprosos reciben de regalo rollos de tela nueva, ropa y abrigo para sus dolorosas escoceduras. a menudo es presentado alguno con una corona de hojas brillantes. los laureles de un torneo. un héroe presenta sus laureles al esclavo de la enfermedad. el esclavo descansa la guirnalda sobre la cabeza del elegido.

uno va a partir esta noche. había estado algún tiempo en la única posada superviviente, el hotel caridad. allí le consideraban un héroe por sus hazañas en el maratón. ahora sus piernas están inservibles y pronto morirá. el autobús reduce marcha y es izado. la visión fantástica de una dolen-

cia revuelta iluminada por la lámpara azul de la calle llena de gas su corazón. pronto se romperá su corazón estallando en estrellas. su madre fue torturada, como su hermana. pero él fue bendecido. sólo ven su cara cuando se trata de ellas. no es como los otros. ninguna enfermedad le tocó. sólo el destino. su coche escapándose del control sobre una sábana de brillantina.

el autobús atravesía lentamente la calle empedrada de los guías. los leprosos suspiran de placer y celebran el rostro de los poderosos etíopes.

radiantes sus rostros, sin marca

cubiertas sus piernas

Concluye el texto de Patti Smith. Hemos observado un texto que pudiera parecer algo así como una manifestación esquizofrénica porque, al menos las imágenes, no parecen tener una hilación, una lógica continuidad. El lector “tiene la palabra” En cambio, si vamos despacio y atentos, nos damos cuenta que ahí están los leprosos y los etíopes, y muy posiblemente algo puede decírnos el título *calle de los guías*, y en esa calle se apiñan los leprosos, y por ahí pasa un autobús, reservado para los etíopes, que son altos y hermosos, pero con la presencia de elefantiasis en sus miembros. Los leprosos sienten piedad por sus hermanos, además de que tienen el lujo de la burla, en tanto los etíopes experimentan adoración. ¿Acaso esto pudiera conducir al lector hacia un lugar “seguro”? , es decir a una postura en donde campee la lógica, preferentemente la del lector, pero si no aparece ahí la lógica del lector, entonces es necesario acudir a la lógica interna, la del propio texto, pero si ni ahí es posible encontrarla, entonces ¿qué hacer? Acudir, desde luego a la búsqueda por alguna otra ruta, por ejemplo,

leer el mismo título, el que carece de mayúscula al principio, como “debería ser”, al igual que los inicios de los respectivos párrafos, con igual característica, sin la “debida” mayúscula. Pero no solamente eso, sino que, además, a la autora parece importarle poco o nada el poner puntos o comas, y si lo hace, parece ser que de manera aleatoria los ha inscrito así. ¿Dice algo eso? Evidentemente, se trata de una actitud de “falta de respeto” a las normas, un texto con actitud contestataria, por lo tanto, ya tenemos el dato de que, si hay alguna lógica ahí dentro, que sí la hay, este texto, si bien alguien puede no considerarlo literario, pero sin embargo acepta que, buscándole, ahí dentro existe o debe existir un relato, al que ha de ser forzoso ofrecerle, al menos, el intento de la interpretación, toda vez que se han agotado las posibilidades de localizar la historia en la lógica de la realidad del lector. Si el lector se ha puesto a leer con atención, se ha dado cuenta de que, al final, se encuentra con que los leprosos y los etíopes han encontrado entre sí, una especie de acuerdo o reconciliación, radiantes los rostros de los leprosos y cubiertas las piernas, con elefantiasis, los etíopes, justo en la calle empedrada de los guías, como ha señalado el título. Ahora bien, es necesario acudir al suceso que se encuentra dentro del relato, y ha de ser ahí, precisamente, en donde el lector tendrá que devanarse los sesos para encontrar algo ahí, porque esto, si es narrativa, tal se ha aceptado por los cánones de la literatura, entonces es necesario descubrir el suceso con su respectivo problema o conflicto, que necesariamente debe haberlo, toda vez que el principio y el final están en un reencuentro. Es probable que este texto de Smith, no esté sino copiando la manera en que funcionan los pensamientos, o incluso el devenir de la vida humana: de aquí para allá, o bien como crear un sueño, sin más lógica que su “ilógica”. Y si no hay alternativa, no estaría de más encontrar la comprensión de que esto se trata, en efecto, de la contra-cultura norteamericana, que el concepto o

termino de contra-cultura, no necesariamente se refiere a una ausencia, aquí, de literatura, sino más bien de una actitud de rebeldía, una postura contraria a lo que deben ser las normas, los cánones, una nueva manera de la literatura pero, por lo mismo, bien puede ser aceptada como literatura, porque, por ejemplo, en este caso, este texto resulta ser reflejo muy fiel de su época, la posguerra, los años 50 del siglo XX, o bien una contra-respuesta a la guerra de Viet Nam, una postura ideológica violenta a la destrucción de los hombres. Se trata, asimismo, de una postura ideológica, política, de esa generación de artistas. Ahí hay un relato, ni duda cabe, sólo que su forma tiene que ver con su época. Un retrato justo del tiempo de la autora: la ruptura, como siempre sucede toda vez que alguna ideología se agota. Coloquialmente decimos: “borrón y cuenta nueva”.

¿En dónde y cómo está este relato? No parece haber algo que guíe inequívocamente a los lectores y que, no obstante, “parece” haber ahí dentro una acción, aunque difusa, pero la hay, de algo que sucede entre dos actores, los leprosos y los etíopes pero ¿qué? Acudir a la actitud vanguardista, iconoclasta, del texto, partiendo esencialmente de lo ya dicho aquí, es decir, de las inadecuadas minúsculas, la “incorrecta” y caprichosa puntuación y, finalmente, la ruptura “gramatical” que significa haber escrito de esa manera, los dos últimos párrafos.

Este relato de Patti Smith, en efecto, es un texto típico de la contra-cultura, cuyo concepto no destruye, sino que expone y propone otra posibilidad para la literatura, pensando, sobre todo, en los lectores necesariamente jóvenes, del siglo XX, quienes seguramente entenderían bien, tal vez mejor, de qué se trata. Recordemos, por ejemplo, que el contexto aquí, son los movimientos juveniles de los sesentas del siglo pasado y todo lo que eso conllevó. Así como los lectores de esa época pudieron haberlo entendido muy bien, no es imposible pensar que los lectores contemporáneos no lo hagan porque ¿acaso

sería imposible comprender las obras de Shakespeare tanto tiempo después? Algo muy propio de muchos de los autores del siglo XX, aunque esa contra-cultura también se hubo convertido, dada su aceptación, en tradición, o sea en aquello que originalmente estaba negando, pero hoy en día, este tipo de textos se esté ya considerado como una tradición a partir de su ruptura. Este tipo de escritura también gusta. Ese ha sido el camino, en efecto, de casi toda manifestación artística del siglo XX y lo que va del XXI.

CAPÍTULO VIII

Los límites de los géneros

*H*a de ser, así lo creo, competencia del lector dar un “calificativo” de género, o sea de si es Narrativa, Poesía, o Ensayo, al siguiente texto, cuyo autor es Ramón López Velarde, toda vez que ya hemos “paseado” por algunos senderos de la literatura.

Mi pecado

Era el tiempo en que las amadas salían del baño con las puntas de las cabelleras goteando constelaciones. Tiempo difunto en que se sentaban a la mesa con los hombros cubiertos por una toalla para defenderse de la humedad. Tiempo en que una hirviente escala solar se descolgaba por el tragaluces, incendiando las rojas mayúsculas del mantel. Hambre ingente y anhelos frugales. Pero luego, a poco andar, el hambre física se trasladará a los planteles del espíritu, cambiando la temerosa legumbre en los gajos de la insaciable voluptuosidad.

Por zurdo cálculo me acerqué a la segunda de las hijas de aquel notario. Desde la siniestra imparcialidad con que estoy mirándola, me confieso traidor, egoísta y necio. En las efemérides de mi flaqueza, es ella, en realidad, mi único pecado.

La aproveché mientras duró la comodidad de mi conciencia. Al sentirme incómodo, la saqué del calor de mis entrañas y la solté sobre el invierno. Casi no se quejó. Lancé su corazón con la ceguera desalmada con que los niños lanzan el trompo. Hoy, castigándome la cuerda los dedos, la dignidad de su martirio me echa en cara la más hueca de mis faltas.

Me faltó personalidad. De la interferencia de nuestras vidas, salí deshonrado. A partir de entonces hay alguien que puede hablarme de arriba a abajo. En el sol y en las estrellas he indagado por una reparación, no ante ella, que quizá me despreciaría, sino ante mí mismo. Mas la noche y el día me esconden el emblema de la expiación.

Viejo pecado, que en este instante rezarás o coserás: si eres expiable, te ofrezco mi voluntad de permanecer inferior a ti. Quiero hablarte siempre desde abajo. Mi iniquidad rayó tu horóscopo diamantino con una estría de duelo. Viejo pecado, que en este instante cantarás dentro del vaho de la tarde lluviosa: conserva en rehenes mi deshonor.

Aquí concluye *Mi pecado*, del jerezano López Velarde. ¿Se trata de un poema? Quizá de un relato narrado de manera “extraña”. Es posible que parezca ser un texto híbrido, narración y poesía entrelazadas. ¿Son dos maneras de decir o una sola? ¿Gusta? ¿Por qué? Es muy posible que las figuras poéticas y los símbolos, entre ambos, han provocado que una emoción

de carácter estético haya aparecido en el transcurso, una emoción que muy bien pudiera permanecer en la belleza con la que el autor ha acomodado las palabras. ¿A quién no le hubiera gustado hablar así? Este texto parece conducirnos por la ruta de la Narrativa, supuesto que ahí, indudablemente, hay un relato, pero dicho con elementos de la Poesía: la relación imposible del autor con la hija del notario pero, sobre todo, el monólogo interior de López Velarde, sin embargo, la manera en que lo manifiesta nos muestra sin duda que se trata de Poesía, primeramente porque es el “YO poético” quien habla, pero acude a un asunto plenamente sentimental. Prosa escrita poéticamente; poesía con la forma de una prosa. Ambas.

Ya he mencionado en varias ocasiones que, en rigor, incluso desde la presencia del mismo Homero con sus textos Épicos, no existe en rigor un límite entre los géneros literarios. *La Ilíada*, por ejemplo, bien puede pasar por género Narrativo, toda vez que está narrando algo, dando cuenta, lo mismo que sucede con otros textos Épicos, como podrían ser *El Cid Campeador* o bien el poema Épico renacentista *La Araucana*, de Alonso de Ercilla, y aquí vuelvo al ejemplo de lo opuesto, es decir, “La Novela versificada” *Martín Fierro*, de José Hernández. O bien, relatos que nos hablan del amor caballersco, obviamente en la Edad Media, como sería *Tristán e Isolda*, un relato que puede considerarse como un largo poema lírico derivado de algún Cantar Épico. Hay muchos ejemplos al respecto, los que sería imposible o innecesario enumerar ahora. Pues bien, van ahora, me parece que, casi para finalizar con esta *guía*, un par de breves ejemplo de lo que “formalmente reconocemos como “Diarios”. La pregunta que considero pertinente ahora es: ¿Un “simple diario” pudiera ser considerado literatura? En seguida transcribo un par de escritos, de “Diarios” cuyo autor es Gerardo Murillo, mejor conocido como el Doctor Atl. Este par de escritos de sus “diarios”, los he tomado de una célebre revista mexicana de literatura llamada

El cuento, por lo que de seguro podemos inferir que, si estos “Diarios” del Doctor Atl han sido publicados ahí, entonces tales escritos son aceptados como literatura y, si la revista se de cuentos, por lo tanto, aun siendo “diarios”, se consideran cuentos. El lector tiene la palabra. Aquí van los textos:

Abismo

Vuelvo a casa de una fiesta que la señora Almonte dio en su residencia de San Ángel, con la cabeza ardiendo y el alma trepidante. Entre el vaivén de la multitud que llenaba los salones, se abrió ante mí un abismo verde como el verde de algunos prados, profundo como el mar: los ojos de una mujer. Yo caí en ese abismo instantáneamente, como el hombre que cae de una alta roca y se precipita en el océano. Atracción extraña, irresistible.

Este texto apareció en la revista *El cuento*, #45, Septiembre-Octubre de 1970, Tomo VII, año VII. Aquí la posible y necesaria pregunta es: ¿Es este texto literatura? No cabe duda que el autor se refiere a un suceso específico, que ha sido su encuentro con una mujer que lo ha transformado desde el momento preciso de la primera mirada. Si se mira desde la perspectiva tradicional, vemos claramente que parte de una Introducción o Ambientación, que ha sido la fiesta en San Ángel, y que había mucha gente. Luego “cuenta”, como si se tratara de un conflicto narrativo, un encuentro sorpresivo con unos “ojos verdes”, una mujer, claro, que la compara con su caída en ese abismo, y aquí ya estamos en un conflicto, y que él cayó en ese abismo, que es el enamoramiento, para luego compararse con el hombre que cae desde una alta roca para precipitarse en el océano. Esta última parte, desde luego que puede ser captada como un desenlace trágico, ya que, en el principio de su “Diario”, ya advierte que regresa a su casa

“con la cabeza ardiendo y el alma trepidante”. Desde el punto de vista de que da cuenta de un hecho, es claro que lo hace, que ambienta, también es cierto, que muestra un conflicto, es decir, dos elementos opuestos en confrontación, también, y que plasma un desenlace, nos confirma que se trata de una pieza literaria, habida cuenta de que lo hace de manera muy propia, incluso poética, sin olvidar el concurso de los símbolos. Aquí hay un suceso. Ahora bien, incluso si acudimos al contexto, podemos entender que, además de tratarse de una pieza literaria, porque está muy bien escrita, es asimismo el “Diario” en el que ha anotado su encuentro con la que sería su musa, su mujer amada, la mujer de los bellísimos ojos verdes: Carmen Mondragón, a quien él mismo impusiera el sobrenombre de “Nahui Ollin”, una personalidad indiscutible en los años 40-50 en la vida intelectual y artística del siglo XX mexicano. Gerardo Murillo, el “Doctor Atl”, como vemos, no solamente escribió su diario de manera literaria, sino que además de ser originalmente un pintor, escribió muchos buenos cuentos realistas, “de colores”, así denominados. Aquí va otro pensamiento del Doctor Atl, también de su “Diario”, aparecido también en la revista *El cuento*, ya mencionada, en su número 129-130, de Septiembre, 1995. Escribe este autor:

Literata

Yo no me casaría nunca, pero con una mujer literata menos aún. Cuando uno se enamora de una mujer, se le encuentran todas las virtudes que uno necesita, pero cuando esa mujer cede y se la lleva uno a su casa, al día siguiente no sabe qué hacer con ella. Eso tratándose de una mujer común y corriente, porque de una mujer que escribe, aunque escriba bien, la vida se hace insoportable a los cincuenta minutos de estar con ella. La vida en común con una mujer

es una constante contradicción, con una literata sería una constante catástrofe.

Así apareció en la nombrada revista este texto del “Diario” del Doctor Atl. ¿Se trata de literatura? ¿de proponer apóteosis? ¿de un aforismo? Tal vez no hay aquí literatura, aunque el texto esté muy bien escrito, y su asunto sea muy puntual, muy de acuerdo cono lo que debe ser un Diario, sin embargo, la pregunta ha de ser: ¿“narra” algo que sea un suceso? Tal vez pudiera tratarse tan sólo de una suerte de “reliquia” que ha dejado un hombre fundamental en el arte y el pensamiento mexicanos de la primera mitad del siglo XX. Es muy posible que su publicación se haya debido solamente a una merecida cortesía y deferencia a la figura del Doctor Atl. Este texto también apareció publicado en la revista *El cuento*. De lo que se trate, es un texto que induce necesariamente al lector a echar a andar su pensamiento, y emitir su propia Teoría del asunto, y en eso sí está, al menos muy cerca, de la intención de la literatura. Algo provoca este texto en los lectores; los deja pensando, al menos. Existen muchos autores que han dejado escrito su pensamiento “muy personal”, tal como lo ha hecho el Doctor Atl, de quien no puede dudarse de su talento para escribir sus asuntos “íntimos” de “Querido Diario, hoy...”, tanto como de sus textos de Narrativa cuentística. De su pintura, ni hablar, un hombre indudablemente comprometido con su tiempo y su cultura.

De este par de textos del Doctor Atl, ya sean auténticamente literarios o no, se desprende la idea de que hay también autores bastante reconocidos en el mundo de la literatura, los que, además de su “obra formal”, han acudido a formas muy peculiares de hacer literatura, y que tal vez sin la pretensión de hacer vanguardia, han encontrado maneras muy particulares de concebir la literatura. Tal es el caso del mexicano Juan José Arreola quien, además de haber desarrollado

una excelente narrativa formal y estupendamente bien escrita, se dio a la tarea de realizar escritos sin duda de valor literario, como los que aparecen en su libro *Varia invención*, trabajos sin duda de carácter literario, pero que su poética descansa en un estilo absolutamente propio, y que tal vez nada tenga que ver con los cánones aceptados. Además de su excelente Narrativa, Arreola se lanzó a la descripción de algunos animales, los que seguramente, dadas sus características físicas o psicológicas, están absolutamente identificados con los seres humanos, y que el autor plasmó como si ambas especies pudieran ser una sola. He aquí un ejemplo, que en su propio prólogo a su libro *Bestiario*, previene:

Prólogo al Bestiario

Ama al prójimo desmerezido y chanclas. Ama al prójimo maloliente, vestido de miseria y jaspeado de mugre.

Saluda con todo tu corazón al esperpento de butifarra que a nombre de la humanidad te entrega su credencial de gelatina, la mano de pescado muerto, mientras te conforta su mirada de perro.

Ama al prójimo porcino y gallináceo, que trota gozoso a los crasos paraísos de la posesión animal.

Y ama a la prójima que de pronto se transforma a tu lado, y con piyama de vaca se pone a rumiar interminablemente los bolos pastosos de la rutina doméstica.

Así introduce Juan José Arreola su libro *Bestiario*, de lo que podemos preguntarnos si, además del tono irónico, la manera de estas palabras puede considerarse algo que va a introducir un libro llamado *Bestiario*, algo que indica con mucha claridad

que se trata de “una colección de “bestias”. Ahí dentro encontramos textos como el que a continuación transcribo:

Las focas

Difícilmente erguida en su blandura musculosa, una levanta el puro torso desnudo. Otra reposa al sol en un odre lleno de agua pesada. Las demás circulan por el estanque, apareciendo y desapareciendo, rodando en el oleaje que sus evoluciones promueven.

He visto el quehacer interesante de las focas. He oído sus gritos de júbilo, sus risotadas procaces, sus falsos llamados de naufrago. Una gota de agua me salpica la boca.

Veloces lanzaderas, las focas tejen y destejen la tela interminable de sus juegos eróticos. Se abrazan sin brazos y resbalan de una en otra improvisando sus rondas *ad libitum*. Baten el agua con duras palmadas; se aplauden ellas mismas en ovaciones viscosas. La alberca parece de gelatina. El agua está llena de labios y de lenguas y las focas entran y salen relamiéndose.

Como en la gota microscópica, las focas se deslizan por las frescas entrañas del agua virgen con movimiento flagelo de zoospermos, y las mujeres y los niños miran inocentes la pantomima genética.

Perros mutilados, palomas desaladas. Pesados lingotes de goma que nadan y galopan con difíciles ambulacros. Meros objetos sexuales. Microbios gigantescos. Criaturas de vida infusa en un barro de forma primaria, con probabilidades de pez, de reptil, de ave y de cuadrúpedo. En todo

caso, las focas me parecieron grises y manoseados jabones de olor intenso y repulsivo.

¿Pero qué decir de las hermanas amaestradas, de las focas de circo que sostienen una esfera de cristal en la punta de la nariz, que dan saltos de caballo sobre el tablero de ajedrez, o que soplan por una hilera de flautas los primeros compases de la Pasión según San Mateo?

Este es el texto ¿o relato? de Juan José Arreola referente a las focas. Es probable que la primera impresión del lector se base en opinar que, efectivamente, Arreola ha observado de manera muy peculiar a las focas. Puede ser tal la exactitud con que lo ha hecho, que no podemos sino admirar al autor de este escrito. En efecto, así son las focas, “eso” son las focas, supuesto que las está señalando, diciendo de ellas. ¿Quién las había visto o concebido así antes, con tal veracidad? Tal vez nadie, razón por la que este texto puede causar admiración, con-mover al lector, en primer lugar, por la manera tan precisa en cómo define, comparándolos, incluso con ellos mismos, a estos animales. Son asociaciones de ideas, analogías muy precisas de lo que pueden, no ser, sino significar, las focas para los humanos que las observan. Tal vez esa descripción diga ya de que se trata, en efecto, de un texto literario. Pero ¿si esas descripciones no sólo se refieren a las focas, sino que está haciendo la analogía o comparación con los seres humanos? ¿Acaso podría ser una foca el Narrador de este texto y se refiera sólo a los humanos y no necesariamente a las focas? Los epítetos, las calificaciones de las focas pueden aplicarse, si nos fijamos detenidamente, a los humanos, luego entonces ese aspecto bien pudiera tratarse de la crítica social, que tan necesariamente deben poseer los textos literarios. Y, completando la función literaria ¿será posible una propuesta para quien lee esto? De ser así, y complementándolo con la posible emotivida-

dad o mero gusto de la lectura, este texto, con sus “bestias”, puede pasar muy bien por literatura, incluso toda vez que los lectores realicen una interpretación, aquí aparentemente sencilla, porque el probable símbolo, es la foca misma, que ya no se representaría así, como un animal, sino como un ser humano, sobre todo si centramos la mirada en las focas de circo que, acaso eso seamos finalmente nosotros: microbios gigantescos, meros objetos sexuales, y también, sobre todo, focas amaestradas, soplando por una hilera de flautas los primeros compases de la Pasión según San Mateo. Tal ironía. Y si no parece narrar, es muy probable que dichos trabajos bien pudieran pasar por ejercicios poéticos.

Patti Smith, el Doctor Atl y Juan José Arreola nos muestran con creces que la literatura tiene varios caminos, tanto de salida como de ingreso, los suficientes como para entender que se trata de un lenguaje que urge a los lectores a buscar y encontrarse con esa parte del mundo que no se capta a primera vista, porque más allá del concurso de los sentidos o de la propia capacidad intelectiva, hay algo que, bien podemos llamar intuición, o mejor dicho, capacidad de asombro, de emotividad espontánea, algo de que los humanos contemporáneos casi adolescemos. La literatura, aun en estos casos “extremos”, nos recuerda que el asombro es fundamental para sabernos vivos. Así también, este tipo de textos demuestran, con creces, que los límites entre los géneros literarios son muy subjetivos. Los autores que recién hemos abordado, así lo demuestran, pues ¿acaso no podrían estos textos aparecer como poesía si hubieran sido escritos en versos rigurosos? Para textos así, lectores así.

Las posibilidades del Ensayo

Sabemos que un ensayo consiste en que un autor realice, exteriorice, escriba su punto de vista muy particular sobre determinado aspecto o tópico. Existe la posibilidad, desde luego, si aceptamos que no hay límites claros entre los géneros, que también en ese sentido se “cuelen” los ensayos, porque hay ensayos que, dada la manera en que están escritos, bien pueden pasar por literatura, incluso alguien puede afirmar que el Ensayo, ya sea tocando temas de carácter filosófico, pero sobre todo aquellos que refieren asuntos, o bien literarios o lingüísticos, se acepta que son literatura, pero no sólo por el tema, sino más bien por el estilo, por la manera con que la lengua está ahí trabajada, es decir que están realizados con una rigurosa propiedad gramatical, incluso en ocasiones con estilo literario, pero en rigor no son literatura, aunque los temas que aborden sean literarios. Sin embargo, un ensayo no está compuesto por un poema, un cuento o un drama, aunque tal vez sí los hay porque ¿acaso la crítica que ostenta la literatura en general no puede considerarse como un ensayo? ¿Y si todos estos textos son eso, ensayos?

En el caso de los ensayos rigurosamente aceptados como tales, podrían ser los ejemplos, sin lugar a dudas, de Paul Valéry, de Octavio Paz, o el propio Ezra Pound, entre tantos otros quienes, por ser poetas y escribir como poetas sus ensayos, podrían ser considerados sus escritos como literatura, pero no se incorporan a los géneros literarios en contenido y forma, por lo que el Ensayo queda fuera de la literatura, porque ésta tiene sus rigores en forma y contenido, pero me parece que incumbe a quien los lee y analiza con profundidad, aceptar si son o no literatura propiamente dicha. Esos textos son documentos básicamente intelectivos, reflexiones para el estudio profundo de algún tema, en este caso, de literatura. Se trata, sin duda, de guías normalmente confiables para

ingresar a la comprensión literaria, algo que siempre resulta necesario para los lectores que desean ir más allá de la propia literatura, ya que, si son autores de literatura quienes los escriben, resulta que son muy confiables, supuesto que están observando el fenómeno literario desde el preciso lugar en donde se producen los textos, es decir, desde las propias raíces del arte, desde el otro lado de la realidad, es decir, desde el otro lado de la vida, razón por la cual en muchas ocasiones su escritura raye en lo literario. De que son útiles, lo son, dado que quienes los escriben son generalmente personas que han puesto ahí su más caro intelecto y emotividad, porque su conocimiento profundo de los temas tratados los puede conducir, lógicamente, por la ruta literaria. Repito: los lectores “tienen la palabra”. La palabra está en los libros.

CONCLUSIONES

*H*emos dado una vuelta alrededor de algunas posibilidades que presenta la propia literatura para abordarla. Ella misma parece ser, sin duda, el propio indicador para su interpretación, en primer lugar, porque la propia literatura es un trabajo de interpretación; y entonces resulta que, si los propios lectores asumen esa misma intencionalidad, están ya “obligados” a seguir por esa ruta, es decir, acudir a un enfoque lo más profundo posible a esa realidad, la que ya en sí ha enfocado, como se ha dicho, “esa otra parte de la realidad”, que frente al lector denominamos ficción, es entonces que, siguiendo, repito, esa misma intención de ir hacia lo profundo, la propia literatura ya efectúa la señal que insta al lector a hacer lo mismo que ella: interpretar. Ahí hay dos interpretaciones en una sola intención. La literatura es una representación del mundo, y el lector acude a interpretar esa interpretación.

Desde cualquiera de las perspectivas de interpretación de esa interpretación propuestas aquí, lo primordial es que quede claro que este trabajo va dirigido, básicamente, a incrementar el interés por la lectura, razón por la que, además de las sugerencias concisas, me he tomado la libertad de deliberar, de reflexionar acerca de la literatura, sobre todo porque creo firmemente que este tipo de lectura ha de desembocar, por ne-

cesidad, en la reflexión, supuesto que la literatura hace dudar y, en consecuencia, indagar en la reflexión acerca de sus *epifanías* propuestas. El esfuerzo esencial de estas propuestas es, sobre todo, llamar la atención de los lectores para que tengan en cuenta que pueden abordar la lectura de un texto literario desde cualquiera de las intenciones antes mencionadas, que son las funciones que en la sociedad juega la literatura, comenzando por acudir al rescate de una realidad y plasmarla, habida cuenta que dicho trabajo implica, necesariamente, una crítica a la misma sociedad que plasma en la escritura, y por supuesto comprender que las formas o estructuras de los géneros tienen mucho que ver con los contenidos, a lo que se suma, obviamente, la tarea de localizar los símbolos, los que se encuentran comunicando los conceptos en todos los géneros, dado que el arte es necesariamente una propuesta de conceptos, además de las otras cualidades, como las emociones, el gusto, la crítica, etcétera.

Claro que existen muchas otras maneras de abordar un texto literario, posiblemente más adecuadas que las aquí propuestas para la interpretación. En cualquier caso, lo fundamental es guardar la voluntad verdadera de dejarse entrar a esa ficción. Es frecuente escuchar a personas que la literatura debe ser algo simple, que no requiere de un trabajo “académico”, como si ese concepto de “académico” estuviera denostando la lectura. Pero resulta que la literatura, como sabemos, además de ser un arte, dado que es una creación que desemboca en la belleza, asimismo puede ser considerada como una ciencia, toda vez que resulta ser objeto de estudio riguroso, no tanto para su comprensión al acudir a la hermenéutica, que se considera la ciencia de la interpretación, sino por el mismo hecho de que este arte realiza, en su desarrollo, lo sabemos, un repaso riguroso al contener en sí la presencia y la posibilidad para otras ciencias, como son, por principio de cuentas, el estudio de la lengua, la historia, la sociología, la

psicología, o bien la filosofía, y ni qué decir de la propia moral o la ética. Todo ahí dentro bien puede ser ciencia, en donde se pone de manifiesto, por sobre todas las cosas, el valor de la vida humana. Todo esto sin contar, desde luego, que ahí dentro está la presencia de la lengua invitando a los lectores a que la tomen como referencia para hablar, incluso como objeto de estudio científicamente riguroso, “académico”, digamos. Así es que la intención de este trabajo estará dirigida a abordar los textos literarios desde puntos de vista con un rigor, así lo espero, elemental, más allá de la aplicación que se debe mostrar al leer un texto de esta naturaleza, porque sabemos que, acudir con el mínimo rigor a la comprensión de la literatura requiere, además de una voluntad elemental para leer el texto, tener en cuenta, considerar, que existen maneras para el ingreso a ese código, el que es preciso decodificar por el simple hecho de que se trata de un acto de comunicación, y por ende es necesario captar y catar, en ese código, su valor comunicativo. Por su dualidad de ser, tanto arte como ciencia, es necesario comprender que no es un objetivo simplón leer literatura, porque eso implica una atención específica, ya sea meramente emotiva o bien racional, dado que lo que se lee requiere aceptar, por principio de cuentas, que se trata de una ficción, aunque sea tan parecida dicha lectura a la realidad de los lectores, que ahí tenemos el encuentro con los deseos reprimidos en la realidad y, por ende, la deseada catalización de las proyecciones de los lectores. Solamente se trata de observar la vida con atención. Captarla y catarla que es lo mismo.

No olvidemos que la literatura es un signo muy complejo en la formación de la cultura, pero que su complejidad puede resultar tan sencilla como estar enterados que al final se trata de llegar al gusto, porque la pregunta esencial de cualquiera de las artes sería: ¿Nos gustó lo que hemos apreciado? ¿Nos ha resultado de alguna utilidad? Finalmente se trata de saber más o menos por qué nos gusta o no un texto literario porque,

siendo arte, trata de conseguir algo profundamente humano y elemental: el estímulo de nuestras emociones, que muy bien puede ser el resultado de un conocimiento más o menos profundo del contenido de un texto literario. Leer literatura implica, en gran medida, comprender que en esos contenidos va implícita una conciencia de reconciliación con el mundo, dado que ayuda a entenderlo un poco más, aunque también desear verlo bien por primera vez, captarlo y catarlo y, por la misma razón, leer con cierta profundidad esos textos, ayuda a recuperar el sentido de asombro que muchos hemos perdido u olvidado en la infancia. Tal vez la literatura, como todas las artes, nos devuelvan las infancias perdidas, y nos ayuden a mirar con atención el mundo en el que vivimos.

Dos que no se conocen, dialogan. ¿Cómo? ¿Para qué? Alguien ha tomado un libro de literatura, lo abre, huele esos interiores, lo soba con delicadeza. Pronto aparecerán dos entes que dialogan, dos que no se conocen: el Autor y el Lector. No se conocen, y sin embargo se conocerán tanto. Cada vez que el lector capta una línea, es que el autor está consiguiendo el deseado contacto. El Lector se ha precipitado por esos abismos de la imaginación. Dos imaginaciones van transitando por una sola vía. El Autor, muy probablemente estaría sonriendo, satisfecho, al saber que, al otro lado del tiempo y el espacio, alguien asiente o disiente con el comunicado. ¿No es ese un mundo ideal?

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

- Abreu Gómez, Ermilo. *Canek*. Fondo de Cultura Económica. 1^a edición, México, 2019.
- Alatorre, Claudia Cecilia. *Ánalisis del drama*. Ed. Escenología. 3^a. edición., México, 1999.
- Arreola, Juan José. *Las focas “Bestiario”*. col. “Obras de Juan José Arreola”. 20 ava. edición, México, 2004.
- Beckett, Samuel. *Esperando a Godot*. Tusquets editores, 2^a. edición, en “Fábula”, España, 1998.
- Castellanos, Rosario. *Bella dama sin piedad y otros poemas*. Secretaría de Educación Pública, col. “Lecturas mexicanas” #49 1^a. edición, México, 1984.
- Chéjov, Anton. *El amanuense*. “La señora del perrito y otros cuentos”. Edit. Alianza, col. “El libro de bolsillo”, Madrid, 1984.
- Cortázar, Julio. *Cortísimo metraje y El río*. “Cuentos completos I-II”. Editorial Alfaguara. 17 ava. edición, México, 2007.
- Chumacero, Alí. *Poesía completa*. Ediciones Coyoacán, 1^a. edición, México, 1997.
- Cuesta, Jorge. “Antología de la poesía mexicana moderna”. FCE, Cultura SEP, col. “Mexicanas”.
- Dávila, Amparo. *Poesía de ayer y hoy*. Fondo de Cultura Económica, col. “Cenzontle”, 1^a. edición, México, 2019.

- De la Cruz, Sor Juana Inés. *Obras escogidas*. Edit. Bruguera. Edición especial, Barcelona, España, 1972.
- De la Vega, Garcilaso. *Poesía*, (estudio y notas de Manuel Cifo G.), Santillana ediciones generales, España, 2002.
- Frías, Heriberto. *Tomochic*. Edit. Porrúa, col. “Sepan Cuantos...” #92. 8^a edición, México, 1993.
- García Bacca. *La Poética. Aristóteles*, Editores Mexicanos Unidos. 1^a. edición, México, 1985.
- García Lorca, Federico. *Romancero gitano*, Editorial Dante, 1^a. edición, México, 1987.
- Garibay, Ángel María. *Teatro helénico. Cinco lecciones de síntesis esquemática*. Instituto Mexiquense de Cultura e Instituto Nacional de Bellas Artes, 2^a. edición, México, 1992.
- Gelman, Juan. *Pesar todo. Antología*. Fondo de Cultura Económica, 1^a. edición, México, 2001.
- Goytortúa Santos, Jesús. *Pensativa*. Ed. Porrúa, col. “sepan cuantos”, 1^a. edición, México, 1945.
- Guillén, Nicolás. *Sóngoro cosongo. El son entero*. Edit. Losada, col. “Poetas hispanoamericanos de ayer y hoy”, 1^a. edición, Buenos Aires, 1998.
- Hamsun, Knut. *Hambre*. Colunga ediciones, Libro quincenal de bolsillo, México, 1971.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Editorial Bruguera, 5^a. edición, España, 1982.
- Homero. *La Ilíada*. Editores Mexicanos Unidos, col. Grandes de la literatura, 1^a. edición, México, 2013.
- Ionesco, Eugene. *La cantante calva*. Edit. Alianza Losada, Madrid, 1982.
- López Velarde, Ramón. *Mi pecado. “Obras”*. Fondo de Cultura Económica, Biblioteca Americana, 2^a. reimp., México, 1986.
- Lugones, Leopoldo. *Romancero*. Edit. Espasa Calpe S.A., col. Austral #232, 6^a. edición, Madrid, España, 1969.

- Macgowan, Kenneth y Melnitz, William. *Las edades de oro del teatro*. Fondo de Cultura Económica, col. Popular 54, 9^a. reimpresión, México, 2004.
- Maupassant, Guy de. *Obras maestras. Antología*. Editores Mexicanos Unidos, México, 2016.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Flor nueva de romances viejos*. Edit. Espasa Calpe, col. Austral 100, 17ava. edición, Madrid, 1969.
- Monterroso, Augusto. *El dinosaurio*. “Obras completas y otros cuentos)”, Ediciones Era, col. “De bolsillo”, 1^a. edición, México, 2019.
- Murillo, Gerardo (Doctor Atl) “Diarios del Doctor Atl”, *Literata*. Revista *El cuento* sept. 1995, Tomo xxv- año xxxi. P. 69. y “Diarios del Doctor Atl”, *Abismo*. Revista *El cuento* #45, sept.-oct. 1970. Tomo vii- año vii, p. 792, minisdel-cuento.wordpress.com/category/dr-atl/
- Neruda, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. Ediciones Leyenda, 1^a. edición, México, 1999.
- Onetti, Juan Carlos. *Los besos*. “Cuentos completos”. Edit. Alfaguara, España, 2003.
- Pacheco, José Emilio. *Islas a la deriva*. Ediciones Era, 2^a. edición, México, 1983.
- Paz, Octavio. *Salamandra*. Ed. Joaquín Mortiz, 6^a. edición, México, 1990.
- Pellicer, Carlos. *Antología*. Fondo de Cultura Económica, Poemas Líricos, Heróicos, en el Paisaje y Religiosos. 1^a edición, México, 1969.
- Petrarca, Francesco. *Cancionero*. Ediciones B. S. A., Barcelona, España, 1^a. edición, 1983.
- Pilniak, Boris. *Pedro, Su Majestad, Emperador*. Conaculta y Universidad Veracruzana, 2^a. edición, México, 2013.
- Pound, Ezra. *Personae. Los poemas breves*. Poesía Hiperión, 3^a. edición, España, 2003.

- Revueltas, José. *Los muros de agua*. Ediciones Era, 15 ava. reimpresión, México, 2001.
- Rojas González, Francisco. *Cuesta arriba*. “Cuentos completos, Fondo de Cultura Económica, 2^a. reimpr., México, 1985.
- Rulfo, Juan. *Luvina*. “El llano en llamas”. Fondo de Cultura Económica, col. Popular, 9^a. reimpresión, México, 1987.
- Sainz de Robles, Federico Carlos. (Selecc. Introducción y notas) *Poetas líricos griegos*. Espasa Calpe mexicana, col. Austral #1332, México, 4^a. edición, 1963.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Grupo editorial Tomo, 2^a. edición, México, 2002.
- Smith, Patti. *calle de los guías*. “Babel”. Edit. Anagrama, col. “compactos”, 1^a. edición, Barcelona, 2004.
- Wiesner, Herbert (comp.). *Nueva literatura alemana. Antología de Autores contemporáneos*. UNAM y Fondo de Cultura Económica, 1^a. edición en español, México, 1993.
- Yáñez, Agustín. *Al filo del agua*. Edit. Porrúa, col. Escritores Mexicanos, 21ava. edición, México, 1991.
- Záid, Gabriel (compilación y notas). *Ómnibus de poesía mexicana*. Siglo XXI Editores, col. “mínima mayor”, 2^a. edición, México 1972.
- Zavala, Lauro (2006). *Un modelo para el estudio del cuento*. “Casa del tiempo”. Recuperado de uammx(difusion)casadeltiempo/90/jul_agosto_2006casa_del_tiempo_num90-91_26_31.pdf *Teorías del cuento II*. “La escritura del cuento”. UNAM. 1^a. edición, México, 1997.
- Zolá, Emile. *Naná*. Editores Mexicanos Unidos, 6^a. edición, México, 1985.
- Zolá, Emilie. *Teresa Raquín*. Edisvensa, col. Libro de bolsillo, Barcelona, 1969.

LA LITERATURA Y EL MUNDO

Una guía para la interpretación
de textos literarios

Primera edición 2025

(versión electrónica)

El cuidado y diseño de la edición estuvieron
a cargo del Departamento Editorial
de la Dirección General de Difusión y Vinculación
de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.