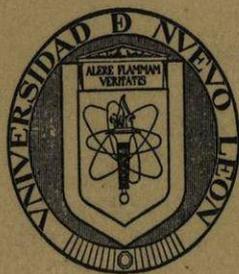


HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS



UNIVERSIDAD DE NUEVO LEÓN

Año II

Nº 2

1961

el universo exterior del hombre el ideal sería pues una ciencia de su uni-
verso interior una ciencia de la literatura equivalente a las ciencias natura-
les. Nadie negará la utilidad y la necesidad de tal ciencia y la posibilidad de
alcanzar por este camino una auténtica ciencia del hombre; tal es pues la
razón profunda de todas las tentativas que se han realizado para crear una
ciencia de la literatura.

ENSAYO DE TOPOLOGÍA LITERARIA

Dr. CHRISTOPH EICH
Zurich y París

1. La paradoja de la ciencia literaria.

HACE SIGLOS QUE SE LEE y estudia a Homero, Dante, Shakespeare, Cervan-
tes, sin hablar de los demás, que se desarrollan teorías y métodos para expli-
carlos mejor, y nos encontramos frente al hecho de que nunca se ha dicho
bastante de ellos y de que cada generación los ve de manera distinta y los
descubre de nuevo, mientras que las obras mismas permanecen indefinida-
mente inalcanzables. De este estado de cosas se podría sacar una doble con-
clusión: 1) que la pretendida ciencia de la literatura no sale del subjetivismo
y no es por lo tanto una verdadera ciencia, 2) que la obra literaria, por
su naturaleza misma, no es un verdadero objeto de ciencia, es decir que se
sustraer siempre al entendimiento científico. El problema, así formulado, se
plantea pues bajo dos aspectos, a saber en qué medida la obra literaria puede
ser objeto de una ciencia, y, una vez este objeto delimitado, hasta qué punto
la actual ciencia literaria está conforme con su objeto.

Es en la obra literaria donde el hombre se revela más claramente.¹ Lo
que expresa en ella es nada menos que todo su mundo interior, y esto no por
sectores limitados, tales como sus pensamientos, sus creencias, sus deseos y
sus afecciones, objetos de la filosofía, de la historia de las religiones, de la
psicología, sino por todo el conjunto que en cada caso constituye su verda-
dero universo interior. Frente a las ciencias naturales que tienen por objeto

¹ Las artes plásticas y la música, en tanto que creaciones humanas, no son ciertamen-
te menos expresivas que la literatura, pero mientras que aquéllas se dirigen directamen-
te a los sentidos, la obra de lenguaje habla al entendimiento. El lenguaje, materia pri-
ma de la literatura, constituye el hecho humano por excelencia, y en la obra literaria
es donde el hombre se expresa de la manera más inteligible.

el universo exterior del hombre, el ideal sería, pues, una ciencia de su universo interior, una ciencia de la literatura equivalente a las ciencias naturales. Nadie negará la utilidad y la necesidad de tal ciencia, y la posibilidad de alcanzar por este camino una auténtica ciencia del hombre; tal es quizá la razón profunda de todas las tentativas que se han realizado para crear una ciencia de la literatura.

El hombre, lugar de encuentro de un universo de fuera y un universo de dentro, se halla rebasado en nuestro siglo XX por el mundo exterior; el equilibrio de su universo interior se rompe por el poderío demasiado evidente de las ciencias naturales. Incapaz de oponer a éstas una ciencia igualmente poderosa para defender su mundo interior, experimenta frecuentemente una justa decepción frente a la literatura y a todos aquellos que trate de explicársela. Pero si la necesidad de una verdadera ciencia de la literatura es profunda y real, ¿por qué sería ella imposible?

Esta imposibilidad reside en el hecho de que cada obra literaria es única, individual, singular, como cada ser humano. Pero la ciencia de lo singular no existe. Si puede darse una ciencia de la literatura, no podrá jamás captar el todo de una obra y permanecerá siempre alejada de su objeto. Estamos pues divididos entre el deseo de disponer de una verdadera ciencia, forzosamente limitada, como toda ciencia, a generalidades, y el de alcanzar, fuera de toda ciencia posible, la singularidad misma de la obra.

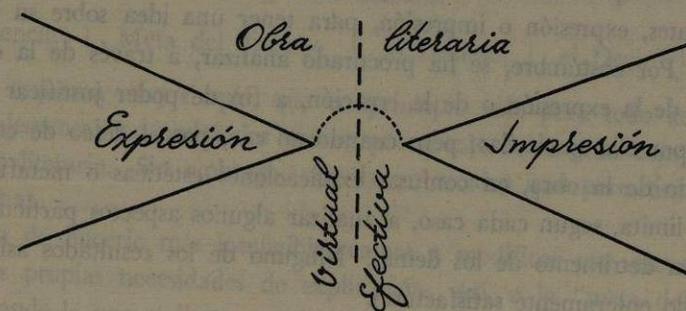
Nos encontramos aquí frente a una contradicción esencial e insuperable. Pero ¿no se puede, al menos, reducir la diferencia que opone lo singular a lo general? Notemos que la razón de ser de la ciencia literaria, y por así decir su trascendencia, es precisamente la singularidad de las obras. En tanto que la ciencia no ha llegado a captar lo singular —y no llegará jamás—, se encuentra en estado de inquietud, en estado de imperfección, y no cesará de perfeccionarse. Todos los métodos que a lo largo de su historia se han desarrollado y aplicado con más o menos fortuna son métodos de aproximación; la ciencia literaria misma es una ciencia de aproximación.

2. Expresión e impresión.

Pero, de hecho, ¿puede hablarse de una ciencia literaria? ¿Será posible afirmar que exista? La observación muestra que se han experimentado diversos métodos, que todos pretenden perseguir el mismo fin, y es el de explicar la obra literaria; pero las contradicciones y oposiciones entre esos métodos son tan violentas que parecería imposible que formaran parte de una misma ciencia. Frente a un objeto único, la obra literaria, surge una plura-

lidad de métodos que cada uno constituye una pequeña ciencia particular. ¿Cuál es la relación de esta pluralidad con la unidad de la obra? Es esta cuestión capital que ha de ocuparnos en las siguientes páginas, y la respuesta no podrá ser suministrada más que por la obra literaria misma.

Esta presenta un carácter muy especial: será difícil negarle una existencia objetiva, pero, a diferencia de los objetos del mundo físico en los que la continuidad es garantizada por el espacio que ocupan, la obra literaria no existe en sí. Su existencia se presenta, en efecto, bajo dos aspectos, uno virtual y otro efectivo. Considerada en sí, la obra es a la vez el punto terminal de un acto de creación o de expresión, y el punto inicial de la lectura, o sea de un acto que por exigencia de simetría llamamos acto de impresión. Véase figura:



Para que la existencia de una obra sea efectiva, se precisa un lector, pues es necesario que sea leída. En tanto que no ha salido del cajón del poeta,² su existencia no es sino virtual (salvo para el poeta mismo, primer lector de su obra).

Una reflexión puede ilustrarnos este hecho: siempre pueden existir obras inéditas, por ejemplo una tragedia de Shakespeare desconocida; pero mientras no haya sido descubierta, leída y reconocida, no puede afirmarse que exista. Su existencia es una mera posibilidad, por otra parte poco probable. Sabemos sin embargo, que andan desperdigadas por el mundo obras inéditas, sin que nada pueda afirmarse por adelantado sobre su naturaleza.

El papel absolutamente esencial del lector ha sido casi siempre desconocido por la ciencia literaria y sus diversas teorías; se ha tenido demasiado la inclinación a considerar las obras literarias como entidades en sí mismas. Ahora bien, el mismo profesor de literatura, por más que él se pretenda objetivo, es primero lector, es decir subjetivo. Como no puede hablar de lo que

² Por comodidad de expresión, empleamos aquí, así como en las páginas siguientes, el término de "poeta" y "poesía" entendiendo con esto el creador o la creación literaria en el sentido más amplio.

escapa a su mirada, raramente hace otra cosa que generalizar sus impresiones personales, según las tendencias e intereses que le son propios. Pero si frente a la objetividad de la obra, la lectura permanece siempre subjetiva, conviene al menos tener en cuenta esta subjetividad y tratar de asignarle su lugar.

Entre las dos vertientes de la existencia de la obra literaria, entre el acto de expresión y el acto de impresión, la relación es tan estrecha, que es lícito tenerla por casi simétrica. Todo lo que en general se dice de manera subjetiva sobre una obra, debe ser más o menos motivado por la obra misma. Las impresiones, si su juego no es falseado por ideas preconcebidas del lector —¡lo que prácticamente es siempre el caso!— serán enteramente motivadas por la expresión. Bastaría pues analizar lo que sucede en una de las dos vertientes, expresión o impresión, para tener una idea sobre su opuesto simétrico. Por costumbre, se ha procurado analizar, a través de la obra, el fenómeno de la expresión o de la creación, a fin de poder justificar las impresiones por ella suscitadas; pero cuando no cae, por el deseo de comprender el todo de la obra, en confusas explicaciones estéticas o metafísicas, la crítica se limita, según cada caso, a analizar algunos aspectos particulares de la obra, en detrimento de los demás. Ninguno de los resultados así obtenidos ha sido enteramente satisfactorio.

Podría intentarse lo contrario, es decir, reunir y clasificar todas las teorías y métodos que se han utilizado para dar cuenta de las impresiones, y como todos se fundan más o menos en la obra literaria misma, sería posible extraer de ellos una imagen bastante completa de la multiplicidad de sus aspectos. Además de las teorías estéticas, se han desarrollado los métodos: histórico, sociológico, psicológico, estructural, estilístico, para no nombrar sino los más importantes, y en nuestros días vemos ignorarse, cuando no se combaten, los representantes de dichas tendencias, cada uno jurando por su propio método (tocamos aquí la subjetividad, la limitación del lector). Pero lejos de oponerse, esos métodos deben corresponder a una ordenación interna de la obra. Los aspectos de una obra, por múltiples y variados que sean, deben encontrarse en una relación orgánica, a falta de lo cual la obra dejaría de constituir, contra toda razón y toda experiencia, esa unidad perfecta que no cesa de seducir a todos aquellos que entran en contacto con ella.

La gran dificultad que no se ha llegado a vencer todavía es la de encontrar una clasificación de esos aspectos que sea conforme con la obra.

3. Acto de expresión, acto de lenguaje.

La teoría del lenguaje de Gustave Guillaume³ nos ofrece una llave para situar los diferentes aspectos de la obra literaria, ya que ésta es esencialmente el resultado de un acto de lenguaje; y mejor que cualquiera otro, el gran lingüista francés ha sabido analizar y poner en evidencia en qué consiste dicho acto.

No es este el lugar apropiado para entrar en las teorías de Guillaume, en gran parte inéditas todavía. A pesar de lo que se dirá en seguida, nada tienen que ver con una psicología del lenguaje, sino que descansan sobre un análisis muy fino de la estructura del lenguaje y de sus mecanismos inconscientes. De ahí que el acto de lenguaje, el cual es siempre un proceso temporal, se deje dividir de la siguiente manera:

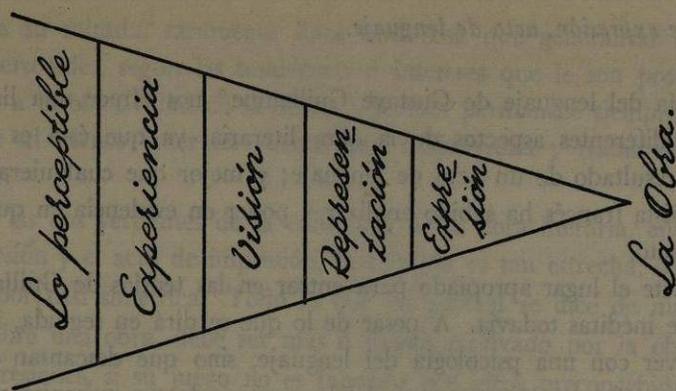
Experiencia | Meta del discurso | lo Decible | el Decir | lo Dicho

Este esquema muy simple, que en principio vale para todo acto de lenguaje elemental, no podrá dar cuenta por sí solo de la gran complejidad de la obra literaria. Sin embargo, nos da un cuadro que permitirá situar los problemas.

A fin de hacerlo más inteligible, vamos a modificar este esquema según nuestras propias necesidades de explicación. Así, a la "meta del discurso" corresponde lo que se llama comúnmente inspiración o visión del poeta, a lo "decible", todas las formas de representación, y si el "decir" es el acto de expresión propiamente dicho, lo "dicho" o expresado constituye la obra literaria en su existencia virtual, pero ya objetiva, es decir, escrita antes de ser leída.

La experiencia, al principio del proceso, se halla precedida por lo que está en relación con ella, ya que toda experiencia no lo es sino de algo. Lo que está propuesto a la experiencia es todo lo que para el ser humano es perceptible. Y como lo perceptible es en sí infinito, y la obra, por el contrario, es una y única, damos a todo el proceso la forma de un estrechamiento que pasa de lo perceptible infinito a la obra singular. Nuestro esquema se presenta entonces bajo la forma siguiente:

³ GUSTAVE GUILLAUME, 1883-1960. Profesor en la Escuela de Altos Estudios de París, autor de *Temps et Verbe*, etc. La teoría a la cual nos referimos aquí en particular no ha sido publicada todavía.



Además conviene señalar que el tiempo operativo, siempre necesario para pasar de la experiencia a la expresión, puede ser más o menos corto. Mientras hablamos, no tenemos conciencia de ello, y hay poetas en los que el acto de expresión coincide prácticamente con la inspiración. La expresión parece entonces adelantarse a la misma representación. Pero por medio de análisis, ese tiempo operativo con su recorrido necesario, siguiendo siempre el mismo orden, consta en todo acto de lenguaje, incluso en casos en que parece reducido a un límite puramente teórico. De la misma manera el pensamiento del poeta, con cada frase que él escribe, debe cada vez recorrer esas mismas etapas, etapas que constituyen umbrales irreductibles.

4. Transformación e información.

De nuestro esquema se desprende que entre dos objetividades, la de lo perceptible y la de la obra, se inscribe, en el interior del poeta, todo un proceso subjetivo (experiencia - visión - representación - expresión). En la obra, y por ella, lo perceptible aparece enteramente transformado. Esto es sobre todo evidente para el mundo exterior que, incesantemente propuesto a la experiencia, se transforma necesariamente en imágenes, nociones y representaciones formales, para poder integrarse en el universo interior del hombre. A los objetos del mundo exterior corresponden imágenes del mundo interior, cuya elaboración forma parte de la creación poética.

Pero la obra no sería única e insustituible,⁴ si se limitara a la sola transformación, o entonces todo el mundo sería poeta, ya que cada ser humano tiene su mundo interior y opera continuamente ese género de transformación y de integración. Fuera de su don de expresión que lo distingue de sus semejantes, el poeta es sobre todo aquel que tiene algo nuevo que decir, algo

⁴ La unicidad es la condición primera de la obra literaria. Cada obra es insustituible, y por esto se escalonan en la historia, dando lugar a una historia de la literatura.

que no se había dicho antes de él. El poeta no sólo transforma, ante todo informa (en el sentido etimológico de la palabra), ya sea integrando al mundo de las imágenes y de las formas una materia que antes de él había permanecido informe, ya sea dando una forma nueva a una materia ya informada.⁵

A través de la experiencia del poeta, toda obra nos conduce en cierto modo al mundo de lo perceptible y la objetividad. No sin razón durante mucho tiempo se interesó la crítica casi exclusivamente por el contenido material de las obras, ya que los elementos perceptibles de los que se halla constituido no le pertenecen en propio al poeta, sino que se encuentran propuestos a todo ser humano (hacemos aquí abstracción de diferencias de tiempo y espacio). Por su contenido, las obras se relacionan con el mundo, en el que también vive el lector. El contenido de la obra se le aparece con frecuencia como un criterio de verdad, y si no ha hecho las mismas experiencias que el poeta siente que podría hacerlas, aunque fuera de manera diferente, pues le bastaría entrar en contacto con los mismos elementos que han sido objeto de la experiencia del poeta. Y es verdad que en el contenido material reside el interés principal de todo libro para el lector no prevenido. Lo que éste pide a los poetas y escritores es ante todo una información (en el sentido ordinario de la palabra), sea de su saber, sea de su imaginación, sea en fin de sus sentimientos.

Pero no siempre el poeta comunica una materia nueva. Existe una poesía muy importante en la que la materia apenas sufre modificaciones: no cesan de repetirse un contado número de viejos tópicos, mientras todo el acento se pone sobre la forma. Es el caso; entre otros, de la tradición poética que arranca de Petrarca y se continúa hasta la edad barroca. Sobre una materia casi inamovible, asistimos a una extraordinaria elaboración de la forma. Entonces no es la materia, sino la forma misma la que es informada. La poesía moderna, muy diferente en esto, procura sobre todo ceñirse a las estructuras de la materia inédita que informa. Más que la materia misma, informa sus estructuras, haciéndolas por ello accesibles al entendimiento.

⁵ En nuestros días, se considera como desusada la antigua distinción entre forma y materia, y se ha tratado de superarla, por ejemplo, por la noción de estructura. Pero si es verdad que toda materia se presenta provista de forma, conviene distinguir entre la "forma" o estructura propia de cada materia y las formas del entendimiento, las formas inmateriales del espíritu humano. Abolviendo la distinción entre forma y materia, se han confundido esos dos planos. Preferimos tenerlos separados, y continuaremos sirviéndonos de los dos viejos términos, reservando la noción "forma" a las formas del entendimiento y teniendo siempre en cuenta que toda materia se presenta bajo una estructura que le es propia.

Crítica y ciencia literaria están sujetas a las modas y a las corrientes de la época (sí, aún la ciencia literaria). Hoy, se considera anticuado el estudio del contenido material, que es todavía el principal objeto de la erudición, y sin embargo ¡qué duda cabe que el contenido es en algunas obras un elemento preponderante! Una ciencia que se pretende completa no debería descuidarlo. Cada obra hunde sus raíces en el mundo de las realidades común a todos los hombres.

5. *Experiencia.*

Con la experiencia, entramos en el mundo interior del poeta. Es en la experiencia donde se establece la relación entre el sujeto y lo perceptible. La objetividad de lo perceptible no se manifiesta sino a través de una experiencia subjetiva en que se plasma y a la que se halla indisolublemente ligada. En tanto que relación, la experiencia tiene dos vertientes: una objetiva (por el lado de lo perceptible) y la otra subjetiva (hacia el mundo interior del sujeto).

La experiencia es selectiva; opera una selección entre las posibilidades indeterminadas de todo lo perceptible que le es propuesto. Cada poeta entra en contacto con lo perceptible por caminos diferentes. Pero son esencialmente tres órdenes de lo perceptible los que pueden ser objeto de la experiencia: el mundo exterior, el propio mundo interior del poeta, y esa otra objetividad que es la de los libros, de las obras existentes.

Probablemente se nos reprochará el incluir aquí el mundo interior, en principio subjetivo, entre las realidades que pueden ser objeto de la experiencia. Pero cuando un poeta observa y experimenta lo que en él se produce, su yo consciente no opera de modo distinto que frente a las realidades externas. De lo enunciado, por así decir, pasivo e inconsciente de un simple sentimiento, la objetivación del mundo interior puede ir hasta una precisión casi científica. Así, por ejemplo, los surrealistas han llevado muy lejos el análisis de sus propios sueños e instintos, introduciendo con ello en la literatura toda una materia que antes no había sido tratada sino de manera muy arbitraria. Después de Freud y el surrealismo, el sueño ha cesado de ser el dominio de todas las libertades poéticas, y todo poeta y escritor debe en adelante tenerlo en cuenta.

Preséntanos aquí la marcha misma de la historia; estále vedado a la literatura retroceder (si no, dejaría de informar). Y vemos que desde sus principios, la literatura ha hecho una conquista inmensa del mundo interior del hombre, conquista que no tiene pareja sino la del mundo exterior, que le es paralela.

Por la ley de la historia, el poeta, con raras excepciones, es gran lector. La lectura es para él toda una experiencia; apenas tendría idea de escribir, si no hubiera primero leído libros. A menudo, por otra parte, la insatisfacción que le producen los libros existentes le incita a escribir, y por sus lecturas descubre que tiene algo que decir, algo que no se ha dicho todavía (mientras que el lector ordinario está en general satisfecho con sus lecturas y no experimenta ninguna necesidad de añadir algo suyo).

Toda la literatura existente se halla, pues, propuesta a la experiencia del poeta. Ella es la que le informa, le hace tomar conciencia de sí, le ofrece modelos, le indica vías. Numerosos son aquellos para los que la lectura constituye la principal fuente de inspiración (algunas veces dominan épocas enteras como Petrarca y sus seguidores), pero en la medida en que nos hemos hecho las mismas lecturas que ellos, corremos el riesgo de no comprenderlos, por el solo hecho de que la objetividad a la que aluden es distinta de la nuestra. Ese es el peligro de una literatura demasiado libresca.

Todo lo que se encuentra por el lado objetivo de la experiencia, mundo exterior, mundo interior objetivado y literatura existente, forma el vasto dominio de la erudición. Esta estudia los modelos, establece direcciones; analiza los temas y trata de descubrir en la vida del poeta todos los acontecimientos, todos los elementos verificables que han podido ser objeto de su experiencia. Ya se trate de experiencias vividas, de imágenes o de sentimientos, o bien de innumerables influencias de lecturas, la erudición lo recoge y confecciona con ello indispensables comentarios de texto.

Por el lado objetivo de la experiencia, los tres órdenes de lo perceptible se compenetran más o menos. A menudo, es difícil dividirlos. Pero la impresión sensorial, el sentimiento íntimo y el recuerdo de una lectura se sitúan, en el orden de la obra, exactamente sobre el mismo plano, el del contenido material. Permítasenos una aclaración: La erudición, con su inclinación hacia lo pasado, está lejos de haber estudiado todos los tópicos que dominan una gran parte de la literatura moderna. Para llegar a ello, no tiene más que referirse a aquellos escritores que los jóvenes llaman sus maestros.

Pero lejos de abarcar la totalidad de la obra literaria, la erudición es ya impotente para dar cuenta del total de la experiencia. Todo el lado subjetivo se le escapa. Si la experiencia es selectiva, ¿cómo es motivada su selección? ¿Por qué se topa tal poeta con aquella mujer y no con otra? ¿Cómo es que él expresa sus pensamientos o sus sentimientos antes que lo perciban sus ojos? ¿Por qué trata tal o cual tema preferentemente a otro?

Aquí es donde la psicología, y en menor grado la sociología, pueden completar útilmente la erudición. Dichas ciencias, jóvenes todavía, estudian en efecto no solamente la forma de las relaciones entre el sujeto y la objetividad,

sino que tienen por tarea explicar los motivos que las engendran. Más que servir la literatura, las dos ciencias (de las que no se trata aquí de discutir los principios violentamente contradictorios) hasta ahora se han servido de ello para sus propios fines, en la medida en que ciertos poetas ofrecen al psicólogo o al sociólogo una materia interesante que, en suma, forma parte del dominio de la erudición. Por el contrario, son todavía raras las obras que estudian la manera particular que un poeta tiene de elegir y tratar sus asuntos.⁶ Para no limitarnos sino a la psicología, la ciencia literaria tiene frente a ella la posibilidad, ya iniciada, de desarrollar una psico-crítica adaptada a sus propias necesidades. Y esto sin caer en el psico-análisis habitual, que es una ciencia aparte. Por este camino, quedan por hacer descubrimientos importantes y cada vez más sutiles.

Alejándonos de la objetividad de lo perceptible, y penetrando en la zona subjetiva de la experiencia, nos acercamos al umbral estrecho e invisible que separa ésta de la inspiración, de la visión misma del poeta.

6. *Visión.*

Si lo perceptible, tal como se presenta a través de la experiencia, rebasa el instante en que ha sido experimentado, si no se pierde en la fluencia del tiempo, se integra, para ser retenido y guardado en la memoria, en una representación. Será envuelto por una forma que permitirá reconocerlo. Pero a la representación propiamente dicha precede una visión mental, sintética, decisiva en la elección de la forma.

La visión se halla situada entre la experiencia y la representación, en el centro de la interioridad, en lo más profundo del sujeto. Por eso es difícilmente asequible desde fuera, no siendo ya la experiencia ni siendo todavía la representación que contiene en potencia. La visión llama y engendra la forma. Constituye el gran secreto, el núcleo mismo de la obra literaria, que escapa siempre al análisis, ya que éste no lo capta jamás en el estado que le es propio, es decir puramente potencial.

La visión permanece inalcanzable no sólo a causa de su carácter potencial, sino también porque constituye la parte más individual, la más singular del poeta, aquella que, según se ha visto, no puede ser objeto de ciencia. Sólo por intuición se accede, en la obra elaborada, a la visión primera, a la intención profunda y generalmente inconsciente del poeta, y no poseemos todavía

⁶ Como modelos de este género, pensamos en obras de Georg Lukacs para la sociología, en las de Gaston Bachelard y de Charles Mauron para la psicología. Pero el abanico de las posibilidades permanece abierto.

ningún criterio objetivo que permita comprobar la exactitud de nuestra intuición. Así, no nos queda sino señalar el lugar de la visión, lugar tan esencial y del que no puede decirse más.

Uno de los objetivos de la ciencia es sin embargo perseguirlo con más y más ahinco, aunque no llegue jamás a alcanzarlo.

7. *Representación.*

La visión busca su forma de representación. Ahora bien: si en principio la experiencia precede a la representación, todo hombre, antes de hacer experiencias, dispone ya en sí mismo de formas de representación previas: Las que le proporciona su lengua. El lingüista Gustave Guillaume ha demostrado que cada lengua constituye un verdadero sistema de conceptibilidad, que impone a los hablantes representaciones del tiempo, del espacio y de toda suerte de relaciones. Y nos limitamos aquí a las formas de representación, haciendo abstracción del ciclo abierto todavía de las nociones lexicales. La lengua, previa a toda experiencia ulterior, impone formas de las que es imposible salirse (a menos de cambiar de lengua), y el mérito del gran lingüista consiste en haber analizado el detalle de las distintas formas de representación, tales como se encuentran prefiguradas en los sistemas lingüísticos. En lenguas emparentadas, como por ejemplo en la familia indoeuropea, dichos sistemas se asemejan mucho; pero se encuentran en su conjunto enteramente opuestos a una lengua como el chino. Pero sin salir del dominio indoeuropeo, entre las lenguas romances y germánicas, la representación del tiempo, igualmente perfecta y acabada, es ya sensiblemente diferente, y un poeta, según su pertenencia a uno u otro de estos grupos lingüísticos, tendrá una particular noción del tiempo, condicionada por el sistema de su lengua.

Debe señalarse que un pintor o un músico, antes de ejercer su arte, dispone de una lengua, que, por consecuencia, ha de marcar con sello propio sus formas de representación. La pintura y la música occidentales están estrechamente ligadas a la estructura fundamental de las lenguas indoeuropeas.

La visión estará pues integrada por las formas de representación que se encuentran establecidas al nivel de la lengua (nos parece superfluo insistir aquí sobre la importancia capital del conocimiento de los sistemas lingüísticos para una ciencia de la literatura). Pero la estructura de la lengua tiene un carácter muy general y varía poco en el curso de los siglos. Así, el francés, el alemán o el español, prácticamente no han transformado su sistema en un milenio. A la estructura de las lenguas se sobreponen, en el curso de la historia, formas de representación más particulares que son propias de cada época.

ca. La edad media, el renacimiento, la edad barroca representan, igual que la época actual, mentalidades diferentes, y todo individuo participa de alguna manera en las formas de pensamiento que son propias de su época. Por las formas de representación, es relativamente fácil fechar cualquier poema medio siglo más o menos (lo que se llama "estilo" procede directamente de ahí, pero el término es demasiado vago y discutido, mientras las formas de representación se dejan analizar con gran precisión).

Si las formas de representación al nivel de la lengua son coercitivas, las que son propias a la época dejan a todo individuo cierto margen de libertad.

Para él, las formas heredadas de la lengua constituyen un pasado, las de su época un presente. Pero cuando una experiencia de orden nuevo será introducida en el conjunto de las representaciones dadas, éstas son susceptibles de modificarse, por poco que sea. En la medida en que la experiencia individual exige una modificación de las representaciones dadas, se abre a partir del individuo creador una génesis de futuro. De hecho, si las mentalidades cambian en el transcurso del tiempo, es gracias a las innovaciones aportadas por el conjunto de los individuos creadores.

Si, para dar un ejemplo, en la poesía española, basada totalmente sobre la unidad de la lengua y manifestando siempre los caracteres propios de esta lengua, hay toda una zona que se llama barroca, puede observarse cómo cada poeta de esta época, por poco creador que sea, se esfuerza en sobrepasarla, sea llevándola hasta sus propios límites, como lo hicieron Góngora y Quevedo (en llegando a los límites, el cambio se hace necesario, pues, sin él, es el estancamiento y la muerte), sea tratando de abrir vías nuevas (que no serán forzosamente seguidas) como un Cervantes o un Lope de Vega.

Pero la experiencia individual no es sólo capaz de modificar las formas de representación de una época; puede encontrarse en oposición con las formas de la lengua —que sin embargo le son impuestas. El poeta, para resolver este conflicto, se ve obligado a violentar su propia lengua, lo que tiene por efecto no modificar la evolución de la lengua, que sigue impasiblemente sus propias leyes, sino hacer al poema hermético e inasequible. Este hecho es ilustrado por Góngora, ya que si éste se halla implicado en el barroco más profundamente que ningún otro, no sólo lo lleva hacia el paroxismo, sino que al mismo tiempo se le opone con su fuerza de gigante, ejerciendo una presión extrema sobre el cuadro que la lengua española ha asignado al pensamiento común. Un análisis de las formas de representación en Góngora revelaría su profundo barroquismo, y también lo que en el poeta se resiste a las estructuras mentales que el español le impone.

Las formas de representación son perfectamente analizables, incluso las de la lengua, como lo ha demostrado Gustave Gillaume. Pero como esas formas

son generalmente inconscientes, todo ese campo de la representación requiere medios de análisis especiales (habráse observado que a cada una de las etapas de nuestro esquema corresponde un método particular). El método destinado a analizar "estructuras", como generalmente se llama, constituye hoy uno de los sectores más vivos de la ciencia literaria. Pero en la obra del poeta, estructura de la lengua y estructura de la época aparecen integradas en las estructuras individuales. Para situarse lo más cerca posible de la singularidad, conviene pues discriminar esos tres planos.

8. *Expresión.*

La representación es una visión mental, formal y por lo tanto analizable; pero para llegar a ser sensible, necesita de un soporte material que va a conferirle una existencia propia, independiente de la interioridad del poeta. En la medida en que el poeta forma sus palabras, su representación se desprende de él para convertirse en obra, al fin objetiva y reconocible.

La materia que sirve de soporte a la representación del escritor y del poeta es el lenguaje. Pero la representación no se hace lenguaje por sí sola; informada, al menos en parte, por la forma mental del lenguaje, debe someterse, pasando por la palabra física (el lenguaje, desde que se convierte en palabra, es una materia física), a toda la materialidad que es propia de ésta. El poeta tratará de concertar su representación con las posibilidades que le ofrece su lengua, y cuanto más sensible sea a la materialidad de las palabras, tanto más dúctil ha de mostrarse en hacer que la representación se combine con la palabra adecuada, que la palabra profundice y dé cuerpo a la representación.

El lector de una obra literaria no se tropieza jamás con una representación en estado puro, sino con un organismo muy concreto que consiste en palabras. La palabra condensa en ella todo lo que le precede, lo perceptible, la experiencia selectiva, la visión inspiradora, la representación informante, agregando al conjunto su propia materialidad. Por medio de la palabra se establece el contacto entre la obra y el lector, y partiendo de la palabra podremos encontrar, una vez discriminados los planos, todo lo que viene a desembocar en ella.

El estudio de la palabra poética es el objeto de la estilística: Esta analiza sus resonancias sensoriales, prolonga las asociaciones psíquicas que evoca su sentido y persigue el ritmo sutil de la sucesión de sonidos y sílabas, a menudo imagen fiel del movimiento mismo del pensamiento del poeta. La estilística se encuentra a gusto cuando se aplica a poetas que nos transmiten valores sensoriales y movimientos fluidos del alma. De la representación de esos valores

sensoriales a la encarnación en la materialidad de la palabra, la distancia no es grande, ya que el lenguaje ofrece recursos infinitos para dar una imagen sensible de todo lo que podemos sentir por nuestros sentidos y, por su estructura temporal, de todo lo que es movimiento. Pero ante poetas que expresan lo insensible (por ejemplo pensamientos), la estilística encuentra dificultades, sin hablar de todos los demás aspectos de la obra que no le ofrecen ningún asidero (experiencia, formas de representación, etc.). Toda obra, hasta la más accesible en apariencia, contiene siempre mucha más profundidad de la que deja suponer.

Apegada a la palabra, la estilística encuentra otro límite: Permanece en el interior de la forma global que presenta toda obra. Todavía cuando ésta es de una extensión restringida (como las formas habituales de la poesía lírica), es capaz de abarcarla, pero las formas extensas y complejas del teatro y de la prosa narrativa se sitúan generalmente más allá de su horizonte.

La clasificación de las formas globales fue durante mucho tiempo el dominio de la antigua retórica. Una reacción justificada contra los excesos de esta retórica ha conducido a despreciarlos. Las reglas poéticas, en efecto, no bastan para asegurar una vida durable a una obra, y si caen en descrédito, es que a menudo no han suscitado sino esqueletos petrificados. Pero de la insuficiencia de las reglas, se ha concluido demasiado pronto en que eran inútiles. Las reglas ofrecían recetas experimentadas para conferir una forma durable a la visión personal del poeta: La selección de palabras no está solamente determinada por la necesidad de expresar una visión, sino también por la de darle duración. Un poeta que descuida los imperativos de la duración, es decir de la forma, expone su obra a desaparecer con el transcurso del tiempo.

El problema de la forma durable apenas se plantea frente a las obras que la ciencia de la literatura generalmente maneja: Obras del pasado, han sufrido victoriosamente la prueba del tiempo y suministran por lo mismo la garantía de la solidez de su forma. Forma global y palabra no son sino una sola cosa en este caso. Así, la ciencia ha podido descartar los problemas verdaderos de la forma. Pero desde siempre, existen poetas muy inspirados que hacen las delicias de sus contemporáneos a los cuales, sin embargo, apenas sobrevive su obra. Es necesario buscar la razón de ello no en el contenido material, sino en las insuficiencias de la forma. Estos poetas representan el defecto opuesto de aquellos que ahogan una inspiración débil en una aplicación demasiado pedante de reglas adoptadas. El estudio de las formas y de sus imperativos es susceptible de suministrar un instrumento precioso a toda crítica de actualidad, a una crítica que se encuentra frente a poetas que no han sufrido todavía la prueba selectiva del tiempo.

Todos los problemas de la forma están por plantearse de nuevo, y no cier-

tamente en los cuadros antiguos y sobrepasados. Y partiendo de la forma poética encarnada, se tendrá un medio suplementario de remontar hacia el dominio abstracto e invisible de las formas de representación.⁷

9. La ciencia de la literatura.

En lo tratado anteriormente, nuestro fin ha sido mostrar cómo los aspectos generales pueden ser reencontrados en la singularidad de la obra literaria.⁸ Estos aspectos son los del hombre nada más, tales como son objeto de diversas ciencias humanas: Psicología, sociología, historia, filosofía (en la medida en que analiza las formas de representación y el funcionamiento del espíritu), así como de las ciencias de la lengua y de la palabra, como la lingüística, la filología y la estilística. Lo propio de la obra literaria, en tanto que expresión del hombre, está en reunir todos estos aspectos de manera orgánica en su singularidad misma.

Para ser completa, la ciencia de la literatura debería, pues, tener en cuenta ese conjunto y servirse de todas las ciencias humanas a la vez. Su objetivo es sin embargo diferente del de las otras ciencias: Si éstas tienden a formular leyes generales, la ciencia literaria tiene por fin explicar la obra singular, es decir que contrariamente a las ciencias que se abren sobre lo que es de orden general, ella apunta a lo singular. Y sólo en ese sentido preciso y para ese fin debe servirse de las otras ciencias; jamás, por ejemplo, podría pretender establecer leyes sociológicas a partir de ella misma. También debe guardarse de llegar a ser esclava de las ciencias que utiliza, no tomará de ellas sino lo que puede servirle para sus propios fines, y tratará de crear su propia terminología.

Las ciencias humanas tienen por objeto al hombre en general, pero ninguna lo explica enteramente, mientras que la ciencia literaria apunta, a través de la obra, a la totalidad del hombre, con lo que comparte a la vez de singular y de general. Tratar de la obra literaria únicamente como si sólo fuera un hecho sociológico, es infligirle un inmenso perjuicio; pero analizar por qué y cómo constituye también un hecho sociológico, es un elemento más para el conocimiento de la obra. La ciencia literaria permite, pues, descubrir lo que en la obra, y finalmente en el hombre, es de orden sociológico, psicológico, etc.,

⁷ Así, por ejemplo, la crisis de la forma dramática que ha comenzado a manifestarse hace un siglo, no hace sino traducir un cambio importante de las formas de representación.

⁸ El presente estudio no da sino un primer resumen de algunas ideas que se encontrarán desarrolladas en un cuadro más amplio y más completo.

