

La poesía y los objetos naturalmente dados

Jaime Urco

I

Hasta fines del siglo pasado, la ilusión óptica de ver el discurso poético distribuido en la extensión de la página en formas estróficas hizo pensar en un concepto de la poesía fácilmente reconocible:

formas estróficas ⇒ poesía

Bastaba el golpe de vista sobre la página para suponer (como toda suposición: verdad no demostrada) la presencia del discurso poético.

De este modo, en las estructuras rígidas, previsibles, de las estrofas tradicionales (sonetos, por ejemplo) la poesía aparece como un objeto verbal natural donde nadie manipula (ya sea información, efectos de sentido, técnicas), donde nadie impone (tanto el productor/autor como el producto/poema y el receptor/lector actualizan normas lingüísticas, literarias y socioculturales) y nadie prevé (leyes que el sujeto social ha internalizado y obedece sin saber que actúa por mandato supraindividual). La estrofa pasa a ser

la estructura no ideada por nadie.¹ El soneto (para seguir con el ejemplo) era el continente para los contenidos que el poeta quisiera expresar. La poesía era confeccionada en fiel acatamiento a los diseños estróficos. Presencia ubicua que alimentaba la ilusión de un discurso no dictatorial.²

Este tipo de poesía (basada en consideraciones métricas) de larga tradición en occidente hizo pensar que el elemento fonológico era el determinante y por consiguiente el dominante para su constitución.

Los restantes elementos de la lengua poética no eran desterrados sino desplazados a un discreto segundo plano.

El ejemplo: un poema producido con la pertinencia de la norma musical nos ofrecería un texto centrado en el plano sonoro de la lengua y su eficacia radicaría en la eufonía de las palabras, la aliteración de las mismas, el uso de las rimas, la agradable cadencia que genera la disposición de los acentos, el número de sílabas. En este tipo de escritura poco o nada importa el plano semántico. Los poemas construidos con esta norma pueden decir prácticamente nada pero serán imprescindibles para la colectividad que los contiene pues el sentido no residirá en los conceptos que toda palabra posee. El sentido se plantea en el nivel meramente sonoro.

Borges, poeta que comparte —aunque a primera vista resulte inverosímil— esta escritura poética, sostenía en un afán generalizador que

“todas las artes aspiran a la condición de la música”

-
1. A nuestros ojos esto es fácilmente comprensible; a fines del siglo XIX no existía alternativa colectiva al verso métrico. La poesía era estrofa plenamente codificada, o de lo contrario simplemente no lo era. Sé que en esos días ya se hacían prosas poéticas y las formas experimentales de Mallarmé, pero colectivamente no poseían la audiencia mayoritaria como sí la tenía la forma tradicional.
 2. Ilusión similar a la del señor Jourdain (de Molière). Este al creer que hablaba libremente (espontáneamente) lo hacía sin medidas ni ordenanzas. “La lengua... es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar a decir” (Barthes, R. *Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*, Bogotá, 1984, p. 120).

y lo ejemplifica con unos versos de Jaymes Freyre

“Peregrina paloma imaginaria
que enardeces los últimos amores,
alma de luz, de música y de flores,
peregrina paloma imaginaria”

donde, en opinión de Borges: “eso no quiere decir nada y sin embargo...” Y añade: “Y los vientos rojos se marchitan en el cielo”. Para sostener lo mismo:

“No sé si quiere decir algo, pero no importa, ¿no? Es muy importante el sonido... desdeñar la música es renunciar a un elemento esencial del verso.”

Y si se adujera que el desplazamiento y casi omisión de lo semántico no es aplicable a un modelo de escritura incuestionable, Borges cita a Darío y sostiene que el nicaragüense empleaba temas y símbolos gastados, huecos y no sólo ésto sino que podía caer en una “cursilería intolerable”³ y sin embargo el resultado final, el poema, “funcionaba”, lograba el efecto poético. La razón: Darío construía su lenguaje en función de la musicalidad de los versos dejando en simple apoyatura el significado. Las palabras siempre significan, pero en el caso de Darío y la poesía con estas características lo sustancial y meritorio es la sonoridad.

3. La aseveración era suscitada por los versos:

Boga y boga en el lago sonoro
donde el sueño de los tristes espera
en una góndola de oro
la novia de Luis de Baviera

Por el verso tercero es que Borges habla de “cursilería intolerable”. Todas estas citas provienen de una entrevista hecha el 22 de noviembre de 1978 cuando Borges estuvo en Lima y que fue publicada originalmente en la revista *Trobar Clus* (Lima, número 2, 1981). Posteriormente fue reeditada en el Suplemento “El Caballo Rojo” de *El Diario*.

No he tratado de demostrar que la poesía borgesiana sea vacía semánticamente sino que su preocupación por el aspecto musical era tal que muy bien podía prescindir de los significados.⁴

II

Hasta fines del siglo XIX la poesía era fundamentalmente fonológica, tradición de extensa historia. La métrica, como es sabido, privilegia el nivel fónico, la lectura en voz alta permite apreciar los atributos y virtuosismos de esta práctica. Tanto que Gerard Genette (haciendo una retrospectiva) señala:

“San Agustín afirma que su maestro Ambrosio (siglo IV) fue el primer hombre de la Antigüedad que practicó la lectura silenciosa”⁵

Es decir: la norma social era leer en voz alta, tanto para comunicación colectiva (pienso en la tradición de los aedos, los rapsodas) como para comunicación individual (el enfrentamiento entre el sujeto y el texto). Con ésto se está diciendo: para decodificar los elementos literarios de un objeto verbal (escrito u oral) hay que pronunciarlo: en el habla la presencia de lo literario; en la sonoridad, sus atributos. Uso que se mantuvo en el medioevo (recuér-

-
4. Borges sostiene que no existe novedad literaria. Recuérdese, por ejemplo, su teoría de las metáforas limitadas: son unas poquísimas de las cuales se desprenden todas las que se han elaborado a través de toda la historia de la escritura. Nadie inventa nuevas metáforas, únicamente las reviste de un modo distinto a las precedentes. Y con los tópicos, temas sucede lo mismo. Conclusión: ninguno tiene entre manos el decir, la verdad (en el mejor de los casos puede acceder a una verdad); entonces la preocupación debe centrarse en el *modo de hacer* el texto y no en lo que significa éste.
 5. Genette, Gerard. “Lenguaje poético, poética del lenguaje”. En: *Estructuralismo y literatura*. Varios autores. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970; p. 55.

dense los cantares de gesta, los juglares —cual modernos rapsodas—, los trovadores) y aún después:

“el consumo oral, del texto escrito, se prolongó hasta mucho más allá de la invención de la imprenta y de la difusión masiva del libro”.⁶

Costumbre que aún hoy día se practica: muchos prefieren leer en alta voz incluso cuando la lectura es solitaria y no existan terceros a los que hay que hacer llegar la comunicación. Los recitales de poesía no son otra cosa que un sucedáneo de aquella prolongada tradición.

Con el arribo del modernismo —a caballo entre fines del siglo XIX y principios del XX— asistimos a un desvanecimiento de la visión hasta ese entonces válida:

formas métricas ⇒ poesía

o mejor:

poesía ⇒ formas métricas⁷

Los modernistas fueron la última escuela —en el mundo de habla castellana— que hizo una propuesta de escritura basada en el material fónico de la lengua. Ellos los últimos que colectivamente practicaron, experimentaron, cubriendo prácticamente las posibilidades del recurso de la métrica: se usó todo tipo de estrofas (aún las exóticas a nuestros sistemas literarios, piénsese en los trabajos del precursor Manuel González Prada), se aventuró en el juego de los acentos, se buscó rimas no usadas antes, se probó versos de sílabas contadas infrecuentes o inéditas, todo con el propósito

6. *Ibíd.*

7. Muchas veces se ha dicho (apelando a ese concepto inestable: el gusto) que no basta escribir en métrica para hacer poesía (se dice, por ejemplo, que algunas crónicas de nuestra conquista por más verso contado que tengan no entran en el prestigioso recinto de lo literario), pero sí que la poesía era necesariamente —en esa época— regulada por dicha regla.

de dotar a la poesía de una poderosa musicalidad. Darfo traducido a otro idioma debe perder la mayor parte de sus atributos. La eufonía se trabaja con las posibilidades propias de la lengua y ésto hace ineficaz el traspaso de un idioma a otro de los poetas que se basan en la música de la palabra.

La poesía con medidas explícitas para su estructura formal había llegado a su fin. (No estoy diciendo que después de los modernistas nadie haya escrito echando mano a la métrica; digo: no hubo, no hay propuesta colectiva basada en el sistema métrico.) Los poetas que vinieron inmediatamente después trabajan con el denominado verso libre (que de libre tiene únicamente el rótulo), verso que elabora su ser recurriendo a otros elementos de la lengua poética: la imagen, la metáfora, la metonimia, el plano semántico, el aspecto visual, la tipografía, etc.

Con la presencia del verso libre, la tradicional oposición entre verso y prosa (uno de los modos de diferenciar lo literario) peligrosamente se diluía. Un verso, para ser aceptado como tal, ya no dependía de sílabas contadas, de constantes en las terminaciones fraseísticas, alternancias estróficas, etc. Un verso era una proposición aparentemente similar a una línea de la prosa. La poesía, entonces, se confundía con la prosa.

Con el transcurso del tiempo esta incertidumbre ha ido perdiendo presencia. La percepción de los objetos verbales-poéticos (desprovistos de la apariencia métrica) paulatinamente se ha vuelto inmediata. Una visión y (sin que la conciencia tenga oportunidad de procesar la información captada) la suposición de estar frente a un texto poético se instala en el sujeto.

Esto ha sido posible por la internalización de normas que suplantaban a las antiguas (explícitas) de la medida de las sílabas, rimas y demás. Internalización tan eficaz que uno muy seguro de sí puede fiscalizar el espacio poético: señalando los objetos verbales que tienen derecho a pertenecer a dicho espacio: sanción que clasifica.

Esta situación nos ha hecho creer (por ausencia de una reflexión sistemática, consistente) que los objetos verbales —poéticos nos son brindados espontáneamente. Sofisma contemporáneo: la poesía (así como el resto de la literatura) es el discurso natural: anárquico, imprevisible, impredecible, desinteresado. Lamentablemente para nuestra pereza intelectual ésto no es cierto. La escri-

tura —en toda su generalidad— como toda actividad humana es teleológica; es decir, voluntaria, tendenciosa, con un preciso objetivo y se inscribe dentro de un registro preestablecido.

Cuando uno comienza a decir (manifestación del discurso) desearía que nunca antes nadie hubiera elaborado un decir similar porque de este modo uno es el origen, el demiurgo que inventa e impone las normas que rigen el objeto verbal que ha producido. Nuestro discurso se expresaría espontáneamente sin ataduras a discursos precedentes: no habría convención verbal que obedecer. Mas el discurso se está pronunciando desde el principio de nuestra condición humana (el hombre es desde el momento que instaura el sentido; desde el momento en que la significación surge, surge también lo humano: signo y humanidad son pareja inseparable). Es decir, para que alguien elabore un objeto verbal tiene que acatar o por lo menos tener presente las normas de los que lo precedieron. El discurso se pronuncia ininterrumpidamente: sistemas significativos que se suceden unos a otros. Encadenamiento, eslabonamiento imposible de evadir. Aun para negarlo es necesario conocerlo. (Se dice que la poesía es fundamentalmente transgresión: lingüística, cultural, política, etc. pero incluso esta concepción tiene que admitir que existe norma sino ¿qué es lo que se transgrede? ¿qué lo que se viola? El espacio del discurso es uno: lo significativo. Y lo significativo sólo aparece cuando se cumplen ciertas convenciones sociales, reglas de juego; que éstas varíen es ya otra cosa.)

Generalizando, el discurso artístico brota de la manipulación: voluntad que elabora con una materia prima determinada (palabras, sonidos, colores, imágenes) un sentido en obediencia a normas colectivas explícitas o implícitas, conscientes o inconscientes para el productor.

III

Los estudios literarios gracias a ciertas escuelas (formalismo ruso, los distintos estructuralismos y semióticas, los teóricos del texto) han replanteado el problema en torno a su objeto de estudio y la metodología: ¿qué se estudia? y ¿cuáles son las formas más adecuadas de hacerlo?

1. LOS FORMALISTAS RUSOS Y LA LITERARIEDAD

1.1. A principios del presente siglo se empieza a entender el término poética como un concepto que describe un objeto, tratando de entenderlo, hacerlo inteligible.

Anteriormente, mejor dicho por siempre antes, el término señalaba un corpus de normas, convenciones, "condiciones suficientes y necesarias" para la elaboración del objeto verbal poético. Desde Platón y Aristóteles (primer sistematizador del metalenguaje poético) pasando por los exordios declarativos de las obras medievales, llegando a las rigurosas leyes de Boileau (en los albores de la edad moderna) hasta los "programas" de los románticos siempre la poética se ha restringido al área de lo normativo: la ley que articula una estructura verbal. Dicho esquemáticamente:

	normas para un hacer (poiesis) —→	antes del XIX
poética	descripción de un saber	—→ s. XX

Una tiene que ver con la prescripción de la norma (la poética tradicional) y la otra tiene que ver con la descripción, el saber de la norma (la poética contemporánea).

1.2. Los formalistas rusos, en un afán de precisión teórica desearon especificar su objeto de estudio: la literatura. Pero ¿cuál es el elemento que hace que un discurso cualquiera pase a formar parte del universo literario? Lo que se buscaba, entonces, era el rasgo diferenciador, ya que en él estaría quintaesenciado lo puramente literario.

Ese elemento fue denominado *literariedad*. Uno de los más pertinaces y consecuentes indicadores de este rasgo fue Roman Jakobson. (Sklovski, Eikhenbaum, Tynianov, entre otros, igualmente merecen tal honor; uso la postulación de Jakobson por ser la de mayor irradiación en el mundo occidental). Este teórico del inicial Círculo lingüístico de Moscú (1915), formulador —junto a otros estudiosos— de las influyentes tesis del Círculo lingüístico de Praga (1929) fue el importante gestor de la tesis de la literariedad homologada a la función poética del lenguaje.⁸

8. Los propios formalistas rusos —por ejemplo Sklovski— hablaban de una función exclusiva de los discursos artísticos (y por ende del literario):

Basado en estudios sobre la poesía del británico Gerard Manley Hopkins (muerto en 1889) demuestra su hipótesis: la literariedad radica en la función poética. Es decir, en la función del lenguaje que pone el acento en el mensaje mismo. Si bien esta tesis se mantuvo por años, algunos teóricos posteriores le han hecho serias observaciones que la invalidan. Walter Mignolo⁹ señala una falla en la conceptualización de Jakobson: su teoría sirve para la tipificación de la poesía en un período histórico y para una clase de poesía: la fonológica. Su racionalización sobre el elemento dador de ser a la literatura (la literariedad) no tiene en consideración formas poéticas que se construyen privilegiando/obedeciendo por ejemplo normas visuales, espaciales. Mallarmé con su "Un coup de des", Apollinaire y sus caligramas son dos ejemplos que niegan la validez de la teoría de Jakobson. Para nuestra tradición habría que pensar en algunos productos verbales que si hiciéramos caso a la teoría jakobsiana simplemente no figurarían en el corpus de la literatura peruana: las crónicas de la colonia, la literatura oral, o más cercano a nuestros días: *Canto de sirena*, texto que reclama atención y validez por consideraciones extralingüísticas y extraliterarias (en el conservador sentido del término). *Canto de sirena* sin la inscripción en la estructura social, sin la pertinencia antropológica deja de poseer el sentido que ahora se le otorga: literatura que relata más allá de la pura frase, el puro sustantivo, verbo, adjetivo, metáfora, metonimia. Otros discursos —explícitos en ese caso— le otorgan presencia justificada en el corpus literario.

el poder de desautomatización de la percepción. La visión cotidiana de los objetos está atrofiada, obstruida por la rutina que impide la plena aprehensión. Gracias al arte se "recobra la sensación de vida" y se hace posible "sentir a los objetos, para advertir que la piedra es de piedra", para el asombro aristotélico. (Sklovski, V. "El arte como procedimiento". En: *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Comunicación, serie B, 1973; p. 96).

Cito esta otra teoría sobre el discurso literario para dejar en claro que no ha sido una sola la formulación en torno al elemento dador de ser particular a la literatura que ha habido entre los teóricos del formalismo; únicamente he reseñado la concepción jakobsiana a modo de ejemplo).

9. Mignolo, Walter. *Elementos para una teoría del texto literario*. Barcelona, Editorial crítica, 1978, 383 pp.

2. LA TEORIA DEL TEXTO LITERARIO

Esta teoría parte de la comprobación de la imposibilidad de elaborar un concepto poético válido universalmente, un concepto definido de una vez y para siempre, aplicable en cualquier espacio geográfico y en cualquier momento histórico. La razón: la poesía ha sido elaborada siempre con múltiples reglas que en su preciso momento tienen, han tenido su eficacia. El producto artístico verbal es el resultado de normas (explícitas o implícitas) que obtienen su ser en estructuras extralingüísticas: *valencias sociales*. En otras palabras, el discurso literario/poético se construye y deconstruye históricamente y no hay posibilidad de producir fuera del tiempo. Es imposible una norma transhistórica que regule este discurso ya que ninguno vive fuera de una situación espacial y temporal determinada. La creencia en ciertos rasgos eternos como componentes del discurso poético no es otra cosa que eso: creencia (actos de fe que nada tienen que ver con la elaboración de una teoría: proposición sistemática de hipótesis).¹⁰

Por ejemplo, si enfrentamos textos de distintas épocas aunque de una misma tradición poética nos damos con objetos disímiles: un soneto de Garcilaso al lado de un poema surrealista que tienen de común. Vistos dentro de sus pertinentes sistemas de significación son dos productos sin límite común. El primero, aparte de remitirse a las estructuras métricas, tiene un manejo lógico de su relato (sucesos que contiene), los símiles, las metáforas están basadas en sustituciones fáciles (por antonimia o por connotación obvia): "en el código existían relaciones de sustitución ya

10. Barthes en "¿Qué es la crítica?" (*Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1967, p. 306) y en su *Lección inaugural...* (Bogotá, Siglo XXI, 1984, p. 132 y ss.) sugiere dos elementos perpetuamente presentes en la edificación de lo literario (y por supuesto de lo poético).

- el sistema
- la de-cepción.

El ser de una obra literaria residiría no en su significado sino en la estructura que hace posible ese decir. Es decir, privilegia las relaciones y leyes de producción significativa en desmedro de lo proplamente semántico.

Y la de-cepción tiene que ver con la capacidad que tienen las obras literarias para significar sin significar completamente: "se [el texto] ofrece

fijas que de alguna manera unan las entidades sustituidas con las sustituyentes".¹¹ Mientras que el texto surrealista no está ligado a la métrica, lo ilógico gobierna su escritura: el discurso que elabora es o pretende ser el discurso del inconsciente, sus metáforas son atrevidas: unen dos términos donde lo semejante no surge a primera vista. Debe hacerse una serie de conexiones previas para descubrir por qué se pueden sustituir dos objetos procedentes de campos semánticos muy alejados.¹²

Los mecanismos de producción son abiertamente disímiles y el objetivo también. En Garcilaso funciona el deseo de construir

al lector como un sistema significante declarado, pero le rehúye como objeto significado". Si bien creo que estos elementos están siempre presentes en las escrituras literarias/poéticas, no estoy convencido de su exclusividad y por lo mismo que sirvan para otorgar identidad al ser de la literatura.

Los dos elementos en cuestión tienen que ver con cualquier producción discursiva humana, y no únicamente la que nos interesa aquí. Y esto por dos razones:

— Todo discurso debe ser siempre sistemático; lo cual no quiere decir que exista un sistema universal y atemporal que nos gobierna sino que hay la exigencia de sistematización en toda sociedad; y

— En cada emisión de significados siempre se dice algo para dejar de decir otra cosa. Por la censura: el *ello* está permanentemente tratando de manifestarse y las normas sociales internalizadas en el individuo hacen lo posible para callarlo. Parafraseando: hablo para que el *ello* (casi) no hable, pero una porción de significado huye, se escabulle, sugiere su presencia, insinúa su voz.

11. Eco, Umberto. *La estructura ausente*, Barcelona, Editorial Lumen, 1972; pp. 196-199.

Eco postula la existencia de dos clases de metáforas: las *fáciles* y las *atrevidas*. Ninguno de los dos términos es valorativo, es tan sólo una taxonomía en consideración a las relaciones comprendidas o no en el sistema comunicativo. Con este criterio se utiliza aquí esta nomenclatura.

12. Eco habla de la "función estética del lenguaje [que] tiende a crear conexiones no existentes aún, y por ello, a enriquecer las posibilidades del código" (*La estructura ausente*, p. 198). Para nosotros Garcilaso pertenece a la primera definición de metáfora: la inmediata por estar ya en la lengua. Sin embargo, ¿en su tiempo lo era? o son nuestros hábitos de lectura, nuestra concepción de poesía los que lo sitúan en esa zona. Lo dicho en el texto tiene la validez de ser una apreciación de lector contemporáneo, un ciudadano del siglo XX con esa visión e incapaz de tener otra que no sea la mía. Son marcas de mi temporalidad, de la inscripción en una tradición cultural.

un objeto hermoso, un decir que persuade por lo bello. En los surrealistas el objetivo era a-estético: producir, o mejor reproducir el habla del inconsciente, habla que no se interesa por lo bello o lo feo, lo bueno o lo malo. El texto surrealista reclamaba un lugar, un auditorio para un decir prohibido.

2.1. *La propuesta propiamente dicha*

La teoría del texto literario se sustenta en algunos conceptos fundamentales. Se parte de la idea de que existen básicamente dos sistemas de estructuras verbales:

— sistema primario: el cual puede ser identificado por las estructuras verbales que permiten "el orden de la comunicación cotidiana".¹³

— sistema secundario: los objetos verbales que no pertenecen al sistema primario, que se rigen por situaciones de comunicación asimétricas y que son una estructura verbal que se conserva en la memoria colectiva.¹⁴

— la existencia de un discurso (explícito o implícito, que funciona consciente o inconscientemente en el autor) que lo define. Metalenguaje, discurso sobre un discurso, que legisla y dota de una constitución. Este metalenguaje es un "concepto vacío"; es decir, una estructura que puede ser ocupada por cualquier orden de prescripciones, una estructura que funciona como las variables matemáticas: el término libre en el juego, en las relaciones.

13. Las estructuras verbales que pertenecen a este sistema tienen tres características:

- Tienen un sentido inteligible.
- Poseen elementos que dan información sobre su referente (lo que los dota de significación).
- Usan figuras discursivas: metáforas, metonimias, recurrencias fónicas, etc.
- y permiten un sistema de comunicación simétrico.

Es decir, los roles del Emisor y el Receptor son intercambiables: uno habla primero y otro escucha, y posteriormente el otro es el que escucha y el segundo el que habla.

14. En los sistemas secundarios se hallan los discursos artísticos, por ello qué otra cosa son las tradiciones artísticas, las historias artísticas sino el registro que salva del olvido, signos que se decodifican y actualizan en cada lectura.

Todo lo anterior lo podemos decir sucintamente, apoyados en la simbología de los algoritmos, de la siguiente manera:

$$TL = EVS + CONSERVACION EN LA CULTURA + Mg_x$$

donde:

TL	=	texto literario
EVS	=	estructura verbo-simbólica
Mg	=	metalenguaje
x	=	vacío, posible de aceptar múltiples interpretaciones

Lo cual significa que literatura es toda construcción verbal (escrita u oral) que cumpla con los siguientes requisitos:

1. Tenga sentido para una comunidad.
2. Proporcione los suficientes datos para su inteligibilidad.
3. Se elabore con figuras (metáforas, metonimias, paralelismos fónicos o semánticos, etc.).
4. Sea un discurso que a la colectividad le interese mantener en el recuerdo: conservar.
5. Su relación de comunicación sea unidireccional, uno habla, el otro escucha y no es posible el intercambio de roles: el emisor queda en emisor, lo mismo que el receptor queda en puro oyente.
6. Es un discurso que se autodefine; posee una metalengua que señala las normas, condiciones suficientes y necesarias para elaborarla.
7. Y por último una variante siempre libre que es cubierta con el sentido deseable en la situación pertinente.

Estas ideas recusan la eternidad de algunos elementos que conformen el corpus del discurso poético, haciendo evidente su esencia temporal y espacial, más exactamente: su contingencia histórica. Apostaría a extremar estas consideraciones y decir que en la poesía no existe misterio, portentos inefables sino nuestra seria deficiencia cognoscitiva que no tiene que ver con el objeto de estu-

dio cuanto con los métodos usados tradicionalmente, con las actitudes reflexivas en torno al hecho poético y con la imperfección gnoseológica inherente al hombre.¹⁵ Creo que la ciencia literaria está por hacerse; pocos son los estudios en nuestro país, escasez que nos dice a las claras de la no tradición de una teoría sobre ese discurso llamado literatura.¹⁶

-
15. La posibilidad de aprehensión del sujeto cognoscente es parcial. Nunca logra abarcar en su totalidad al objeto de conocimiento. Esto se debe a que lo real (objeto) es múltiple, sucesivo mientras que el lenguaje —instrumento que disponemos para la comunicación— es lineal, unívoco. Barthes habla de la función utópica del lenguaje: pretender aprehender con un instrumento limitado un objeto ilimitado.
 16. Hace un año apareció *Teoría literaria: una propuesta* de Susana Reisz de Rivarola; el primer estudio serio, coherente y sistemático sobre categorías, conceptos del discurso literario publicado en nuestro país. Anteriormente habían aparecido artículos dispersos en revistas (por ejemplo en la *Revista de crítica literaria latinoamericana*), pero nada orgánico.



Javier Silva



José Casals