

EL PROBLEMA CENTRAL DE LA CRÍTICA LITERARIA

§ 1 ¿No es, por ventura, paradójico y molesto para el crítico literario que el arte culinario sea mejor conocido que el arte literario? Sin embargo cualquiera puede comprobarlo, pues se sabe fácilmente lo que da a la sopa ese sabor particular; será el apio o el tomate. ¿Pero qué es, exactamente lo que da sabor a las *Nourritures terrestres* de Gide o a los sonetos de Miguel Ángel? Desde luego hay quien ha pretendido contestar, pero cuando esto se ha hecho se ha respondido fuera de lugar. Se dice, por ejemplo, que Molière hace reír extremando los caracteres. ¡Como si bastase extremar los caracteres para hacer reír! Muchos más son los que huyen de la dificultad, que fingen ignorarla o que se refugian en la biografía y en la Historia Literaria.

“No hay nada que no vayan a buscar para apartarme de lo divino, escribe Valéry (*Variété*, III, p. 47). Me enseñan fechas, biografías, me hablan de disputas doctrinales, que nada me importan, cuando se trata de canto y del arte sutil de la voz portadora de ideas.”

En crítica literaria, pues, y a pesar de los trabajos de Valéry, Hytier, Richards, Murray, Spitzer, etc. — o quizá alentados por esos autores, que han barrido con las primeras dificultades — no será inútil tratar de comenzar de nuevo y desde el principio. Sin desdeñar los trabajos, estimables en su mayoría, de la antigua escuela, es necesario provisionalmente dejarlos de lado hasta que se elabore otro método que permita utilizarlos haciéndolos servir para trabajos de carácter más decididamente estético, y tendiendo a poner de relieve lo esencial, es decir, lo poético en poesía, lo cómico en las comedias, etc.

A la elaboración de ese método quisiera contribuir según

mis medios, sin pretender más, de momento, que indicar direcciones a la investigación y aportar una o dos observaciones nuevas.

§ 2 Se me dirá: Por mucho que hagas, nunca llegarás a saber exactamente, por ejemplo, qué es la poesía. La poesía no es analizable.

Y de hecho, muchos críticos sostienen esa opinión. Th. Meaulnier, entre otros, escribe en su *Introduction à la poésie française* (p. 8): "Siendo precisamente la poesía esa otra cualidad del lenguaje que va más allá, por naturaleza, que el poder de explicación, no se ve cómo podría dejarse reducir a términos de explicación." Pero esa tesis se origina en la confusión de ideas del que se niega a distinguir entre lo que corresponde a la obra, al autor, y al lector.

Admito que sea difícil, acaso imposible, saber cómo *el autor* fabrica lo poético. Admito, por otra parte, que sea imposible saber en qué consiste, *en el espíritu del lector*, la impresión poética, pues siendo esa impresión de naturaleza afectiva, no hay que esperar reducirla a términos de conocimiento intelectual. Mas no es esto lo que estoy buscando. Lo que pretendo conocer es la composición de la *obra*, que produce en el lector esa impresión poética inanalizable. Si se me permite utilizar una vez más mi ejemplo anterior, diré que no trato de analizar el *sabor* de la sopa, sino la sopa misma, preparada con arreglo a ciertas proporciones y con ciertos ingredientes que se pueden descubrir.

Y ya sería mucho, en el estado actual de la crítica, poder decir: la impresión poética (en el espíritu del lector) se produce por obras que ofrecen tales caracteres; la obra percibida como clásica es percibida así a causa de tal o cual particularidad de su composición; el sabor especial de tal obra o de tal autor proviene... etc.

¿Cómo llegar a ello? Evidentemente bastaría con:

- 1) Analizar las obras en todos sus elementos constitutivos.
- 2) Determinar con arreglo a qué estructura se combinan esos elementos; y

- 3) Utilizar el método comparativo, investigando lo que diferencia un texto poético de uno no poético, un texto clásico de uno no clásico, etc., de tal manera que si el misterio de la

naturaleza de lo poético, etc., no se dilucida, quede al menos bien localizado.

I. — Los elementos de la obra

§ 3 Lo difícil en todo esto es, evidentemente, el análisis previo de los textos. ¿Es siquiera posible? La verdad es que nunca se intentó seriamente. Las obras literarias han sido estudiadas hasta el presente por gramáticos, críticos y estetas. Pero los gramáticos no se preocupan sino de la forma verbal, los estetas no se toman la molestia de descender hasta los casos particulares y los detalles técnicos, y los críticos, cuando no se han limitado a hacer historia literaria, es decir, historia, no se han ajustado nunca a un método riguroso. Pero de que el análisis no haya sido hecho no se puede inferir que sea imposible de efectuar. Y algunos autores, como los ya citados, lo han demostrado, como se demuestra el movimiento, andando, poniendo manos a la obra.

¿Cuáles son esos elementos constitutivos de la obra?

A) LA FORMA VERBAL

Es tradicional, cuando se analiza un texto, distinguir entre el fondo y la forma. Pero nadie es capaz de decir exactamente qué es la forma y el fondo.

Se ha dicho que la forma es:

a) La estructura de los acentos, pausas, metros y rimas. Pero, ¿por qué separar esto de la melodía de los sonidos y del valor afectivo de las palabras, elementos todos de la forma verbal?

b) La *expresión* por oposición a la concepción. Pero, en cuanto a los *sentimientos*, el lector no conoce la concepción sino por la expresión, de manera que "ser" y "expresarse" son una misma cosa.

c) Quedaría por decir que las *ideas* pueden expresarse exactamente, pero con más o menos elegancia, color, persuasión, etc. Entonces se llamaría fondo a la parte intelectual de

la obra, y forma a la expresión elegante, concreta, afectiva, etcétera, que adquiere aquélla. Pero nada es más arbitrario que tal división, que pone, por ejemplo, las imágenes (es decir, algo que existe en la mente del autor antes de tomar la pluma) en la misma categoría que el ritmo (es decir, algo que no existe fuera de la forma verbal).

Creo más lógico dividir los elementos de la obra en dos categorías según que puedan o no ser concebidos fuera del lenguaje. Así nos vemos conducidos a distinguir el signo y el significado, la forma verbal y el mensaje transmitido por el lenguaje.

La forma verbal, es decir, el lenguaje, prescindiendo del sentido que trasmite, ya ha sido analizada suficientemente por los gramáticos. Antes que hacer un nuevo análisis, superfluo y muy breve, prefiero mostrar cómo los elementos estéticos de la forma verbal pueden clasificarse en tres categorías: cualidades funcionales, cualidades formales y cualidades adquiridas por asociación de ideas.

§ 4 a) *Las cualidades funcionales* son todas las cualidades de los elementos del lenguaje que ayudan o estorban para su valor como instrumento de significación; es todo aquello que facilita o dificulta el funcionamiento del lenguaje en cuanto sistema de signos destinado a transmitir un significado.

Por ejemplo, las cualidades funcionales de los sonidos, tomados aisladamente o agrupados en el cuerpo de las palabras o frases, son:

Ser más o menos fáciles de pronunciar o agradables de oír (un francés objetará al ruso sus chicheantes, al inglés sus vocales indecisas, al alemán sus guturales).

Ser más o menos fáciles de distinguir (cf. francés: "*la hauteur de vue de l'auteur*"; "*je suis romaine hélas*", que se confunde con "*Ménélas*"; inglés: *bin* y *been*). De ese aspecto trata la recién creada Fonología.

Caben igualmente dentro de las cualidades funcionales:

La ausencia de barbarismos, la propiedad de los términos, la abundancia de vocabulario, la ausencia de solecismos, la claridad del giro sintáctico, la fluidez de la frase, etc.

Los clásicos tenían especial cuidado en realizarlas en sus obras. Se encuentran hasta en autores por otra parte insignifi-

cantes, como el padre Bouhours. Son ellas las que aún hoy hacen decir a los profesores que un trabajo de clase está "bien escrito". Por otra parte no son necesariamente deseables. No encontramos bien en el teatro que un criado se exprese con demasiada fluidez y difícilmente daríamos crédito a la timidez o a la profunda emoción de un personaje que se expresara en frases equilibradas con maestría. Vayamos más lejos: a veces cierta torpeza es expresiva y como tal cobra un valor estético. Los autores modernos han sido seguramente los primeros en utilizar sistemáticamente la torpeza de expresión, no sólo cuando hacen hablar a un personaje sino cuando hablan ellos mismos en nombre propio, como medio para emocionar al lector. Un poeta como F. Jammes, sacó resultados extraordinarios de esta torpeza, de una torpeza que poco tiene que ver con las "rupturas de construcción" y las frases cortas o interrumpidas de los líricos de la antigüedad.

Los detalles de la técnica del lenguaje nos interesan aun por los matices de sentido que involucran. Pero esto nos haría pasar de la forma verbal, tomada en sí misma, al mensaje que ella transmite. Lo cual veremos luego.

§ 5 b) *Las cualidades formales.*

Son, en cuanto a los *acentos* y las *pausas*, su agrupamiento o, mejor, su sucesión, bien desordenada, bien sometida a cierto orden (el ritmo). Los *sonidos* igualmente forman o no una melodía. Los *procedimientos sintácticos* o bien se jerarquizan en períodos, como en Bossuet, o se suceden ignorándose como en Stendhal o se mezclan confusamente como en Montaigne. Las *palabras*, en fin, repetidas o de una misma familia, pueden, como los ecos, responderse de período en período o afectar simetrías o arabescos diversos. Además una palabra puede hacerse esperar ("sur l'herbe, près des sources, nous nous assimes"), y si es una palabra esencial, si es una pieza necesaria para entender la frase, entonces el sentido global no será percibido sino con esa palabra, pero en cambio será intuído de pronto y no en fracciones sucesivas. Puede ocupar un lugar poco usual en relación con otras palabras, estar en un lugar importante (al principio de la frase o del verso, en la cesura, en la rima, "en rejet"). Toda esta cuestión es bien conocida.

§ 6 c) La forma verbal actúa igualmente sobre el lector gracias a *caracteres adquiridos por asociación de ideas*, o mejor dicho por una transferencia afectiva.

Por ejemplo, una palabra toma cierto carácter, cierto color para el lector que sabe qué autores han empleado esa palabra con predilección, o los ambientes sociales que la utilizan corrientemente. Es así como el adjetivo *fauve*, el sustantivo *gueux*, no son exactamente los mismos desde Víctor Hugo, en lo que respecta a su valor afectivo. Ni tampoco el nombre propio *Pasiphaé* desde la disputa sobre la poesía pura.

Pero los ambientes sociales y los autores no son los únicos que puedan conferir por transferencia caracteres a las palabras. En realidad todo rasgo de la historia de una palabra puede conferirle cierto color.

Y lo que acabamos de decir de la palabra, también es verdad de todos los demás elementos del lenguaje.

He aquí ejemplos concernientes a

1) Los morfemas:

Ratapolis était bloqué

(LA FONTAINE)

Ratapolis es una palabra caricaturesca a causa del carácter noble del sufijo *polis*, sufijo que recuerda la epopeya y se opone al radical de significación muy humilde *rata*.

2) La sonoridad, el ritmo, los procedimientos de estilo:

Dès que l'aurore, dis-je, en son char remontait

(LA FONTAINE)

Este verso imita el estilo épico, en parte gracias al carácter "noble" que se adjudica, por convención o tradición, a su ritmo muy acentuado 6/6, a la frecuencia de los sonidos *r* (*auror*e, *char*, *remontait*), de uso predilecto en los poetas épicos de la antigüedad, y al giro de carácter oratorio, *dis-je*.

3) El giro sintáctico:

...comme on voit le glaneur
cheminant pas a pas recueillir les reliques
de ce qui va tombant après le moissonneur

(DU BELLAY)

El giro *ce qui va tombant* tiene hoy en francés un carácter arcaico.

§ 7 Entre las propiedades que el lenguaje adquiere por asociación de ideas, es necesario destacar el *poder evocador*.

Sabido es que, normalmente, la palabra provoca en el lector un débil despertar de las tendencias de toda índole a las que despertaría la percepción directa de los objetos designados por ella. Es decir, que hay en particular una transferencia afectiva desde el objeto designado hacia la palabra que lo designa.

Pero esa transferencia está ora favorecida ora trabada por las circunstancias de la vida de la palabra ¹, de modo que no basta que un objeto tenga un carácter afectivo determinado para que el vocablo que lo designa presente el mismo carácter ².

§ 8 Esa distinción entre cualidades formales, funcionales y asociativas, será útil para definir y clasificar las diferentes formas del arte: prosa corriente, prosa literaria, prosa artística, poesía (en versos o en prosa).

La experiencia demostraría, creo, que si bien las cualidades formales y asociativas no *bastan* para dar a un texto carácter de poético, en cambio son uno de los elementos constitutivos de la poesía.

Por otra parte no hay prosa literaria, ni prosa artística sin perfección funcional, pero las cualidades formales y asociativas no le son esenciales.

En cuanto a la distinción entre prosa artística y prosa literaria, no depende de la forma verbal. Lo veremos más adelante (§ 29, nota).

¹ Veremos luego (§ 29) que el carácter afectivo del objeto (o del proceso) designado por la palabra, no es siempre percibido por el lector; queda inadvertido cada vez que no está evocado por otros elementos de la frase o por el sentido general.

En ese caso, que frecuentemente ocurre, el poder afectivo de la palabra se desgasta por estar ella asociada a un sentido muy carente de valor afectivo.

² Ciertos estilos deben en gran parte su originalidad y su valor sugestivo a la frecuencia de las palabras evocadoras. Es el caso, por ejemplo, de Rabelais.

B) LO SIGNIFICADO

§ 9 Si pasamos ahora del lenguaje tomado en sí mismo al significado que transmite, encontramos *comportamientos*, "*saberes*" y *datos* diversos.

Los comportamientos son, en principio, la materia misma de las obras teatrales. Son, por ejemplo, los esfuerzos de los héroes de la tragedia para salirse del dilema frente al que han sido colocados, las angustias de su lucha contra el destino. Es la resistencia que opone Fedra a su amor criminal, resistencia que irá debilitándose de un acto a otro, hasta la confesión, la denuncia y el suicidio. Es la violencia que se hace Rodrigo al ir a provocar al conde a pesar de su amor por Jimena. Es el esfuerzo generoso de Augusto que perdona a Cinna la traición.

Hay comportamiento cada vez que captamos desde el interior una actitud, un gesto, una acción, cada vez que discernimos la continuidad viva de una acción, que percibimos, al mismo tiempo que su realización externa, su surgir íntimo, su relación con las fuerzas psíquicas que la provocan. En suma, hay comportamiento cada vez que *vivimos* una acción (por simpatía) en lugar de observarla simplemente desde afuera.

En algunos casos se pueden distinguir *comportamientos-efusión*, *comportamientos-conocimiento* y *comportamientos-acción*. Está claro, en efecto, que al que presencia una acusación calumniosa puede llevarle su temperamento, sea a exhalar su indignación, sea a investigar lo que pudo mover al acusador, y reconstruir el encadenamiento de circunstancias, sea a actuar, es decir, a pronunciar palabras favorables para el acusado; pero ejemplos tan claros se encuentran raramente.

§ 10 Pasemos ahora a los *datos*.

He tomado esa palabra, un poco vaga, en primer lugar porque no encontré otra y luego porque lo que se trata de designar tiene analogía con los datos de un problema matemático. En arte los datos son todo lo que nos proporciona el universo, los elementos extraídos a éste por el artista, es decir, todos los objetos, paisajes, personajes, situaciones y acontecimientos mencionados en la obra, que sirven de pretexto, de móvil, de medio o de telón de fondo a los comportamientos.

Los ejemplos abundan. He aquí uno de Víctor Hugo:

Oh! regardez le ciel! *cent nuages mouvants*
amoncelés là-haut sous le souffle des vents
groupent leurs formes inconnues,
sous leurs flots, par moments, flamboie un pâle éclair

.....
Le soleil à travers leurs ombres, brille encor
 etc.

Cuando una acción es captada sólo desde el exterior, entonces se reduce a no ser más que un acontecimiento entre otros acontecimientos, se reduce a un *dato*. Por ejemplo, en los versos siguientes de La Fontaine hay un comportamiento (el del autor, que *desea que* tal cosa suceda), y un dato, la acción de correr y danzar sobre la hierba, vista desde el exterior.

O Paix...

.....
Fais qu'avecque le berger
on puisse voir la bergère
qui coure d'un pied léger
qui danse sur la fougère

Los datos contribuyen eficazmente al efecto de conjunto producido por un texto. Por ejemplo en los versos de Racine:

Ariane, ma soeur, de quelle amour blessée,
vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée?

piénsese si el efecto habría sido el mismo si se tratara de Sofía (en lugar de Phèdre) evocando la desgracia de su hermana Marta (en lugar de Ariane). Habría dos presencias menos.

Vemos aquí por diferencia la importancia de los personajes y de las asociaciones más o menos conscientes que traen aparejadas. ¿No se va a menudo al cine o al teatro, tanto por el actor como por la acción? Y no olvidemos que los héroes de la tragedia clásica debían ser reyes o príncipes. Corneille se felicita, en el "aviso al lector" de *Nicomède*, por haber introducido en su obra el nombre de Aníbal, el cual, dice, "no es pequeño ornato para mi obra". Y tampoco olvidemos que Boileau prohibía los temas cristianos. Es que los héroes cristianos y todos los datos necesarios para un drama cristiano no habían sido todavía poetizados por una tradición literaria como había sucedido con los accesorios griegos y romanos. Sabido es, en fin, el valor que te-

nían para los románticos las ruinas, los lagos, los claros de luna y las tumbas.

§ 11 Quedan por definir los saberes. Son *puntos de vista* sobre los *datos* definidos en el § 10.

He aquí un ejemplo de J. J. Rousseau:

En entrant sur le territoire de Berne, je fis arrêter, je je descendis, je me prosternai; j'embrassai, je baisai la terre, et m'écriai dans mon transport: "Ciel protecteur de la vertu, je te loue, je touche une terre de liberté!". *C'est ainsi qu'aveugle et confiant dans mes espérances je me suis toujours passionné pour ce qui devait faire mon malheur.*

(Confessions, livre XI).

Otro ejemplo, tomado de V. Hugo:

Je vous aime, ô sainte nature,
 mais dans ce siècle d'aventure,
 chacun ... se doit à tous.
 Toute pensée est une force.
 Dieu fit la sève pour l'écorce,
 pour l'oiseau les rameaux fleuris,
 le ruisseau pour l'herbe des plaines,
 et le penseur pour les esprits.
 ... (Les rêves du poète) ...
 Sont faits des ombres que lui jettent
 les choses qui seront un jour.

Se dirá que hay poca diferencia entre un comportamiento y un "saber" ya que se pueden considerar los versos precedentes como expresión del comportamiento del autor, que sabe que... Pero tengamos presente que aquí la importancia estriba en *lo que está en la mente del autor* y no en *el hecho de conocer*.

Lo que está en la mente del autor lo llamamos "saber"; el hecho de conocer es un comportamiento (cf. § 9, donde se habla de comportamientos-efusión, comportamientos-acción y comportamientos-conocimiento).

Se dirá también que "Dieu fit la sève..., etc." es un dato. Pero una vez más, fijémonos en que lo que es solicitado por el sentido general del poema no es la acción de Dios sino la *rela-*

ción de destino de la savia con la corteza, del arroyo con la hierba, etc., en suma, el "saber" ¹.

Cierto es que todo "saber" implica una acción de conocer (un comportamiento), y una realidad exterior (dato) que ha dado origen al mismo. Pero esto no quiere decir que los tres elementos desempeñen un papel en la obra. Solamente lo hacen los que tienen un valor expresivo. No olvidemos que en crítica literaria el gusto forma parte del método ².

§ 12 La distinción entre saberes, comportamientos y datos puede servir para caracterizar un texto según que predominen en él unos u otros.

¹ Las imágenes, metáforas y comparaciones, de las cuales se ha hablado tanto, por ser fáciles de notar y aislar, no son sino casos particulares de saberes y datos.

La imagen-explicación es un "saber", la imagen expresiva es un dato, la imagen expresiva y explicativa es a la vez dato y "saber".

Lo que diferencia una imagen de una comparación es el lazo que las une a la obra. La imagen está integrada directamente como elemento de la estructura global de la obra (como en el ejemplo de arriba "les rêves du poète son faits..."). La comparación forma una estructura de detalle con uno de los elementos de la estructura global.

En cuanto a la metáfora, se diferencia de la comparación en que el autor no expresa qué lazo estructural existe entre el objeto real y el objeto con el que se le compara (cf. § 16).

² La necesidad en que se encuentra el literato de usar del lenguaje como intermediario entre sus concepciones y el lector, es la causa de que haya en la obra gran número de juicios que no tienen otro papel, más que el de expresar un dato o un comportamiento, y que valen, estilísticamente, como dato o comportamiento. Escuchemos a Anatole France cuando describe el vestido de la pequeña hada que aparece ante Silvestre Bonnard:

Son costume, approprié à sa physionomie, était d'une extrême magnificence; il consistait en une robe de brocart, d'or et d'argent, et en un manteau de velours... etc.

Si nos atenemos a la letra, encontramos ahí una serie de juicios; es decir, saberes. Pero esos juicios no son más que instrumentos; no tienen valor estilístico por sí mismos. Se les olvida tan pronto como han cumplido con su misión, la que consiste en presentar un vestido ante el lector. Es éste quien produce una impresión, quien tiene valor estilístico, de manera que el pasaje no contiene saberes, sino datos.

El crítico deberá tener en cuenta esa dependencia del arte literario y no considerar como saberes a los juicios cuyo papel es únicamente transmitir un dato o un comportamiento.

Los versos siguientes que pronuncia Agripina en el *Británico* de Racine exponen solamente un comportamiento:

Cependant voulez-vous qu'avec moins de contrainte
L'un et l'autre une fois nous parlions sans feinte?

.....
Prétendez-vous longtemps me cacher l'empereur?
Ne le verrai-je plus qu'à titre d'importune?
Ai-je donc élevé si haut votre fortune
Pour mettre une barrière entre mon fils et moi?

.....
Vous l'ai-je confié pour en faire un ingrat
Pour être sous son nom les maîtres de l'état?
etc.

Hay saberes y datos pero ningún comportamiento en el soneto famoso de Baudelaire:

La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent,
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent
etc.

Las estrofas siguientes de Musset no contienen más que datos:

Oh! Sous le vert platane,
sous les frais coudriers,
Diane
et ses grands lévriers!

Le chevreau noir, qui doute,
pendu sur un rocher,
l'écoute,
l'écoute s'approcher

Et suivant leurs curées,
par les vaux, par les blés,
les prées,
ses chiens s'en sont allés.

(Ballade à la Lune)

lo mismo que en este pasaje de André Gide, tomado de sus "Nourritures":

Promenades — landes, mais sans âpreté — falaises — forêts — ruisseau remonté. Repos à l'ombre; causeries. — Fougères rousses.

(*Le voyage en diligence*)

Por el contrario, hay a la vez datos, saberes y comportamientos en la canción siguiente:

CHANSON DE BARBERINE

Beau chevalier qui partez pour la guerre,
qu'allez-vous faire
si loin d'ici?

Voyez-vous pas que la nuit est profonde
et que le monde
n'est que souci?

Vous qui croyez qu'une amour délaissée
de la pensée
s'enfuit ainsi.

Hélas, hélas, chercheurs de renommée,
votre fumée
s'envole aussi!

Beau chevalier qui partez pour la guerre,
qu'allez-vous faire
si loin de nous?

J'en vais pleurer, moi qui me laissais dire
que mon sourire
était si doux.

(A. DE MUSSET)

Si se intenta analizar esta poesía se podrán aislar algunos datos ("Beau chevalier qui partez pour la guerre", "chercheurs de renommée") y algunos comportamientos ("hélas, hélas", "qu'allez vous faire si loin d'ici"). Pero se verá también, que a veces, comportamientos, saberes y datos constituyen conjuntos indivisibles. Por ejemplo en los versos 7 a 9 la presencia de una "amour délaissée" no es indiferente. Hay aquí, pues, un *dato* expresivo. Por otra parte que este amor huya del pensamiento, "de la pensée s'enfuit ainsi", tampoco es indiferente. Hay aquí, un "saber" expresivo. Finalmente asistimos al comportamiento de Barberine que reprocha al caballero su creencia.

En esos versos hay, pues, un comportamiento, un saber y un dato que forman un todo indivisible.

§ 13 Quisiera indicar ahora algo que de momento es sólo una hipótesis.

Si se quisiera considerar en cada género lo que es pura esencia, prescindir de los elementos accidentales o añadidos, si se quisiera considerar lo dramático puro, la literatura narrativa pura, y lo poético en sí (de una poesía que no fuese dramática, ni épica ni lírica) se podría pensar que a cada género corresponde uno de los elementos que he distinguido.

Los comportamientos dominarían en la literatura de carácter *dramático* (que sea obra teatral o novela) y *lírico*.

Los saberes, en la literatura narrativa.

Los datos, en la literatura poética.

Cierto es que hay aquí una cuestión que requeriría una averiguación minuciosa. Esa averiguación me propongo llevarla a cabo más adelante, pero he querido, desde ahora, plantear la hipótesis, con el sólo fin de demostrar que la distinción entre datos, saberes y comportamientos puede ser útil.

§ 14 Un caso particular de comportamiento es el *comportamiento del autor mismo*¹. Debe entenderse por esto:

1) *Las intenciones del autor*, cuando más o menos voluntariamente las deja traslucir en su obra. (Es así como en pintura, en los pequeños maestros holandeses, el deseo de respetar el detalle, de reproducirlo fielmente, impresiona tanto como la reproducción misma). La hostilidad hacia la Iglesia, por ejemplo, es un elemento de gran parte de la obra de Michelet, de casi toda la obra de Voltaire; la mala intención de Racine hacia Corneille es elemento de algunos de sus prefacios; la intención de ser agradable a su héroe Nathanael constituye como el telón de fondo de las *Nourritures* de Gide, y la búsqueda de lo trivial desempeña el mismo papel en más de un libro de Zola. ¿Y no sucede a menudo que en las malas obras una frase, aunque bien lograda, moleste al lector, precisamente porque uno nota que se ha deseado hacerla bien?

¹ Comportamiento, o *dato* según que el lector simpatice o no con él. (Véase § 10, apartado 3º, con el ejemplo de LA FONTAINE).

§ 15 2) *Actitud del autor frente a su creación y su público.*

El creador que concibe, por ejemplo, un héroe de novela, no es el mismo hombre, que el autor que firma la novela, y aun con mayor razón cuando la novela es autobiográfica. Siempre algún pudor, alguna afectación o desprecio, o simplemente el deseo de no chocar con el público, se interpone entre lo que ha sido concebido y lo que se escribe; a veces también el deseo de desligarse del héroe, de diferenciarse de él, de sentirse más complejo que él, o de destacarlo más, etc.

He aquí algunos tipos de comportamientos del autor ante su público:

—La afirmación que se impone, la interrogación que deja al lector en aparente libertad de sacar la conclusión que le convenga de lo que se le insinúa, la lítote, afirmación atenuada que ofrece un margen de indeterminación.

—La preocupación de escudarse tras autoridades reconocidas o admitidas por el lector.

—Las concesiones al lector, las reticencias, los circunloquios, los términos alusivos o simbólicos.

—Planteamiento de la tesis desde el comienzo, ex abrupto, o insinuación de la misma luego de ciertos rodeos. (La terminología de los antiguos tratados de retórica sería en estas ocasiones de suma utilidad).

Los psicoanalistas nos proporcionarán dos términos para designar casos particulares de la actitud del autor: desplazamiento y elaboración secundaria.

El desplazamiento se observa, por ejemplo, en Voltaire, cuando escribe una tragedia de "Mahomet", pensando en realidad en el cristianismo.

La elaboración secundaria es un homenaje a la lógica del lector o del auditor. Un enfermo, escribe el doctor Garma, narra su sueño: "Había ido a su casa, y Vd. abría mi biblioteca, — o mejor dicho: Vd. había venido a mi casa". El enfermo ha modificado su expresión para tornarla lógica; es la elaboración secundaria del sueño.

En literatura, el autor, que ha concebido episodios distintos e independientes, querrá relacionarlos en una intriga única: es lo que sucede en la "Princesse de Babylone", de Voltaire; es también el caso de casi todas las poesías de Chénier. Las correc-

ciones que los autores introducen en sus obras de edición en edición y que a menudo tienden a suprimir contradicciones, son igualmente casos de elaboración secundaria.

Una de las actitudes adoptadas por el autor ante su *concepción*, es la ironía. Los ejemplos abundan; he aquí uno de La Fontaine: *Ratapolis était bloquée*. El verso significa por una parte: "la ciudad de los ratones estaba bloqueada", y por otra parte: "ved como no tomo en serio el tema".

Es también conocido el procedimiento del discurso indirecto, por el cual un autor cita las palabras o pensamientos de su héroe, sin asumir la responsabilidad de ellos. Ejemplo:

Si quelque chat faisait du bruit, le chat prenait l'argent

(LA FONTAINE)

§ 16 3) *Cómo expone el autor lo que ha concebido.*

Se trata ahora, por el literato, de formular con el lenguaje el conjunto de los datos que ha utilizado, los comportamientos y los saberes que ha concebido u observado, y sus propias reacciones ante sus héroes y el público. (Sería quizá cómodo distinguir en el literato tres personajes: el *creador*, aquel que ha concebido una acción dramática, un personaje de novela, etc.; el *autor*, aquel que toma la responsabilidad de estas concepciones ante un público determinado, y el *escritor*, el que expresa y formula las concepciones del primero y las reacciones del segundo, por intermedio del lenguaje, de un método de exposición, y teniendo en cuenta necesidades técnicas diversas, como por ejemplo: no rebasar la extensión de un artículo de diario, el número de páginas más allá del cual el editor tendría que aumentar el precio de venta, etc.) ¹.

¹ Sucede a veces, sin embargo, que escritor y creador (o autor) se confunden.

Por ejemplo hay comportamientos que consisten en lenguaje, que *son* lenguaje: expresiones de amenaza, de seducción, etc. Claro está que la concepción de semejante comportamiento se confunde con su expresión. Esto es seguramente lo que llevó a Leonardo de VINCI a decir que la única materia realmente propia de la literatura eran las palabras. Del mismo modo, si el poeta elabora, no imágenes o pensamientos, sino palabras (con su sonoridad, su historia, su valor mágico) la invención y la expresión se confunden.

Ahora bien, esa formulación no es fácil. Requiere cualidades muy distintas de las que son necesarias al "creador" y al "autor". Requiere paciencia (yo conozco personalmente estudiantes que a pesar de saber todo el programa de una materia determinada, no aprobaron sus pruebas escritas por haber sido demasiado concisos en su exposición, por falta de la paciencia necesaria para explicar, con detalle, algunos de los temas.) Requiere el conocimiento *objetivo* del poder de las palabras, requiere que el escritor sepa qué valor tiene una palabra *para el lector*. Y aun antes de recurrir a las palabras, requiere el fraccionamiento de lo concebido en pequeñas unidades que se puedan traducir sucesivamente en distintas frases. En suma, el creador se da cuenta en el momento de tomar la pluma de que lo que ha concebido, aun lo más íntimo, corre el riesgo de perderse en el camino, de deformarse en el curso de todas las transposiciones que debe sufrir antes de llegar al público.

Puede ocurrir que el escritor no consiga comunicar lo que ha concebido, y quizá varias obras maestras se hayan perdido de este modo. Pero sin detenernos en casos extremos (y por lo demás imposibles de reconocer), es necesario notar que a menudo el autor, conscientemente o no, se niega a confiar al lector la totalidad de su concepción. He aquí un ejemplo de Mallarmé:

Surgi de la croupe et du bond
d'une verrerie éphémère,
sans fleurir la veillée amère
le col ignoré s'interrompt

Es absolutamente cierto y evidente que, en el espíritu del autor, se registraba empíricamente este hecho: "no se han cuidado de poner una flor en el florero de largo cuello". El fragmento, puede decirse, no está constituido (aparte de la forma verbal) sino por la percepción del florero vacío. Pero de esta percepción Mallarmé no comunica sino el último momento. Comunica un percepto elaborado y se abstiene voluntariamente de comunicar el punto de partida de esa elaboración, es decir el percepto empírico de florero sin flor (por juzgarlo sin interés). Otros autores, por el contrario, se explican largamente, insisten, se repiten. Es el caso de Diderot, también el de Montaigne y generalmente de los autores del siglo XVI, mientras que los del

siglo XIX y sobre todo de la época simbolista suelen no expresarse enteramente.

Por otra parte sería preciso estudiar las transposiciones a que el autor ha recurrido; cómo expresa por toques sucesivos lo que concibió en un mismo acto de espíritu, el orden que observa en esa sucesión, si va del todo a las partes o viceversa, cómo maneja sus transiciones, etc., y si todo eso se hace con fluidez o no. (Se ha comprobado que F. Jammes lograba efectos poéticos de su misma torpeza, ya en el manejo de las palabras, ya en la presentación de sus concepciones.) Mucho queda por hacer en este terreno.

En fin, cuando el escritor maneja el lenguaje como instrumento de significación, no es posible que no se dé cuenta de que maneja ipso facto cierta materia susceptible de cobrar cualidades formales y asociativas (§ 5 y 6) ni que no se sienta impulsado a cuidar ese aspecto tanto como el primero. Pero el manejo de la forma verbal desde este punto de vista no coincide necesariamente con lo que exige la transmisión del sentido. A veces puede ayudar a la transmisión del sentido, ya lo hemos visto a propósito del verso de La Fontaine: "Ratapolis était bloqué". Más frecuente es que la estorbe, y el autor se ve solicitado desde direcciones opuestas, dando la prioridad ora a una ora a otra. De ahí los ripios poéticos, o sea las palabras inútiles para la transmisión del sentido, y de ahí ciertas oscuridades originadas por la falta de palabras útiles ¹.

* * *

¹ Se dirá que todo eso poco tiene que ver con el autor; que un ripio, una frase armoniosa, un percepto insuficientemente comunicado, etc., agradan o desagradan por sí mismos; aun resultando de la acción creadora son independientes de la misma.

Pero fijémonos en que, según decíamos en el § 11, todo *saber* representa a la vez la *acción de saber* y el *objeto del saber*, y que de entre esos tres elementos se pueden pasar por alto sólo los que no ofrecen valor expresivo, y no afectan al lector.

Lo mismo aquí: no debemos olvidar que todo fragmento de obra corresponde a una acción creadora. Que esa acción creadora sea o no perceptible en la creación (ya sea como *comportamiento* ya sea como *dato*, cf. § 14, n. 1) es lo que no podemos saber a priori, es lo que solamente puede decidir el gusto del lector y del crítico. Pero en un cuadro teórico como éste, hay que reservar un lugar a todo elemento eventual de la obra.

§ 17 Salvo algunos casos, los comportamientos de autor permanecen en la sombra y actúan sobre el ánimo del lector sin ser advertidos. El mismo autor no siempre tiene conciencia de ellos. Toca al crítico buscarlos donde se esconden, entre líneas, y señalarlos al lector y al autor.

De ahí — del hecho de que se inscriban en la obra sin que muchas veces lo haya querido el autor —, surge tal vez el que sean particularmente ricos en resonancia humana. Son ellos, con frecuencia, los que encuentran eco más profundo en el lector.

En todo caso, vengan o no de las profundidades de lo inconsciente, son seguramente los comportamientos de autor los que contribuyen con mayor eficacia a la creación del “tono” particular de un escritor, a lo que permanece constante en el curso de varias páginas y aun en varias obras, pese al cambio de tema.

* * *

§ 18 ¿He sido completo? No, desde luego ¹. Pero ello no tiene grande importancia. Los químicos no esperaron, para constituir su ciencia, hasta conocer todos los cuerpos simples, y fué una suerte, pues en este caso hubieran esperado infinitamente... Los críticos hacen como ellos. Otros elementos se descubrirán poco a poco, veremos con qué método (§ 30).

Pero, cualesquiera que sean, quisiera mostrar ahora que los elementos transmitidos por el lenguaje actúan sobre el espectador de tres maneras distintas, igual que los elementos de la forma verbal: por sus caracteres intrínsecos, por sus caracteres adquiridos y por sus caracteres formales.

¹ Han transcurrido varios meses entre la redacción y la impresión de este trabajo y descubro en él dos lagunas, que por falta de espacio no llenaré en esta ocasión, pero que deseo señalar, al menos. *La primera*: sería preciso indicar que los elementos, como no existen en la obra sino a través del creador, son tomados del mundo de su experiencia, y por otra parte seleccionados conforme a su temperamento, y en fin, conocidos en la forma misma como fueron concebidos, vecinos de la sensación inmediata o elaborados y abstractos. Por otra parte hay varias maneras de orientar el proceso de abstracción, y en cuanto a las sensaciones e imágenes, sabido es que es preciso distinguir, no cinco categorías, sino unas diez. *La segunda*: que cada elemento reclama del lector que asuma una de las posibles actitudes frente a la vida: práctica, moral, religiosa, sentimental, intelectual. (Cf. V. Basch: *Le maître problème de l'Esthétique*).

I. Caracteres intrínsecos:

En la mayoría de los casos los elementos actúan directamente por sus caracteres intrínsecos. Bastará con retomar como ejemplo el texto ya citado de Gide:

Promenades — landes, mais sans âpreté — falaises — forêts
— ruisseau remonté. Repos à l'ombre, causeries. — Fougères
rousses.

II. Caracteres adquiridos:

A veces los elementos impresionan por sus caracteres adquiridos. Cuando en "À quoi rêvent les jeunes filles", Laerte comunica a su futuro yerno la pequeña conspiración que ha tramado, y cuando agrega

Vous caressez le chien, vous séduisez la fille,
.....
..... C'est alors que le père,
Semblable au Commandeur dans le *festin de pierre*,
Dans sa robe de chambre apparaîtra soudain:
Il vous provoquera, sa chandelle à la main

la aparición del padre y la provocación no podrán conmovernos ya que sabemos que todo ha sido convenido de antemano (el factor intrínseco no actúa). Valen por su color novelesco, sobre el cual, por otra parte, insiste Laerte: esto ocurrirá, como en una pieza de teatro —una pieza cuyo héroe es don Juan—. En cuanto a *robe de chambre* y *chandelle*, esos objetos no valen, estilísticamente, sino por el carácter que les atribuimos: burgués y prosaico. En esto y sólo en esto se oponen a la provocación y hacen reír.

Otro ejemplo: En *Don Juan*, Sganarelle trata de convencer a su amo de la existencia de Dios:

Pouvez-vous voir toutes les inventions dont la machine de l'homme est composée sans admirer de quelle façon cela est agencé l'un dans l'autre: ces nerfs, ces os, ces veines, ces artères... ce poumon, ce cœur, ce foie et tous ces autres ingrédients qui sont là et qui...

El pobre Sganarelle malgasta todo el efecto. Le era preciso limitarse, como Pascal, a enumerar órganos nobles. Pero

se desvía hacia el hígado y los otros *ingredientes*... y he aquí que hemos descendido de la Metafísica a una enumeración de las "entrañas", de cuestiones consideradas como distinguidas a órganos considerados innobles, y la risa surge.

III. *Elementos que deben su poder expresivo a caracteres formales:*

El efecto global producido por una obra está compuesto sin duda por el efecto de cada uno de sus elementos. Pero no es menos cierto que el efecto de cada uno de sus elementos depende íntimamente del total.

Tomemos otra vez los dos versos de Racine:

Ariane, ma soeur, de quelle amour blessée
vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée?

Su encanto proviene, en parte, de la dulzura del sonido. Pero nadie dudará de que el efecto de esas sonoridades se ha enriquecido con mil matices sugeridos por el sentido. Recíprocamente, el sentido de *blessée* no tendría el mismo valor si el vocablo no estuviera colocado en un lugar importante — al final del verso —, si el lector no se viera obligado por el ritmo a detenerse un momento como para recogerse.

Por otra parte, ¿no toman los versos un valor nuevo al ser pronunciados por una mujer que también se muere de amor? Y el dolor de este abandono, ¿no es más sereno y más poético, por su alejamiento en el tiempo, por su proximidad a otras leyendas, en suma, por ser Ariadna y no otra la que es abandonada?

En fin, ese sufrimiento común a Fedra y a Ariadna su hermana, ¿nos daría la impresión de que una fatalidad pesa sobre esa familia, si no contribuyera a sugerirnoslo el desarrollo de la obra? La palabra *soeur*, ¿produciría el mismo efecto si no integrase esa tragedia, que ha sido llamada jansenista?

Y he aquí, como segundo y último ejemplo, el final del *Enfant prodigue* de Gide. Nótese hasta qué punto el simple consejo "prends garde aux marches du perron", cobra valor cuando se encuentra sobre el fondo del párrafo precedente (y sin duda no lo cobra enteramente sino colocándolo en la obra completa). Ya no es un consejo práctico, es la expresión deliciosamente inhábil de una profunda ternura fraterna.

Laisse-moi! laisse-moi! Je reste à consoler notre mère.
 Sans moi tu seras plus vaillant. Il est temps à présent. Le
 ciel pâlit. Pars sans bruit. Allons, embrasse-moi, mon jeune
 frère: tu emportes tous mes espoirs. Sois fort, oublie-nous;
 oublie-moi. Puisses-tu ne pas revenir. Descends doucement.
 Je tiens la lampe.

—Ah, donne moi la main jusqu'à la porte.

—Prends garde aux marches du perron.

Cada uno de los elementos que hemos separado, pues, no conserva plenamente sus cualidades, sino al reponerlo en el conjunto de que forma parte — y esto debe incitarnos a buscar según qué proceso los elementos se agrupan en la obra.

II. -- La Agrupación de los Elementos

§ 19 Los filósofos de la "Gestalttheorie" han llamado la atención sobre el hecho de que existen dos clases de agrupamientos: los agrupamientos "aditivos" o amorfos, compuestos de elementos simplemente yuxtapuestos, sin relación bien definida entre sí (fig. a) y agrupamientos estructurados o "formas" cuyos elementos mantienen entre sí, exclusivamente entre sí, relaciones bien claras (fig. b).

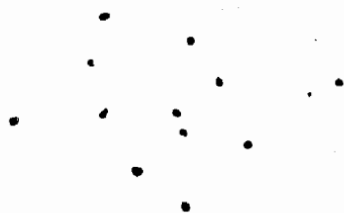


fig. a

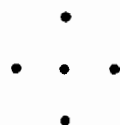


fig. b

Han demostrado fácilmente que un elemento de una forma determinada no permanece igual cuando pasa a integrar otra forma. Así, en la figura c, el segmento Y se percibe como la continuación del segmento X, mientras que en la figura d, se convierte en la prolongación del segmento Z.

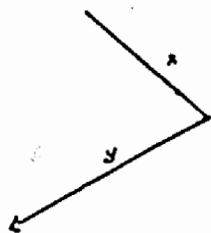


fig. c

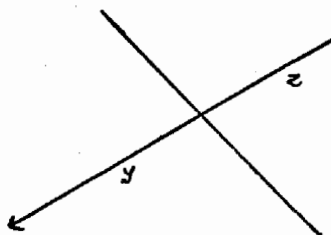


fig. d

Los componentes de una forma dependen, pues, unos de otros.

§ 20 Bastaría, para demostrar que existen tales formas en literatura, con los ejemplos citados anteriormente, de Gide y Racine. He aquí un tercer ejemplo, quizás aun más claro. En el *Bayaceto* de Racine, en cierto momento, Roxana ordena a Bayaceto que salga. Acción adocenada entre todas las de la vida corriente. Sin embargo los espectadores experimentan una fuerte emoción. Es que han sabido en una escena anterior, que esa orden significaba la condenación a muerte del héroe.

Paul Valéry nunca escribirá novela, dice, porque nunca podrá resignarse a escribir algo como "La señora marquesa dijo: que pase". Sin embargo es de suponer que no renegaría el "salga" de Racine... Es que un elemento estético no se conserva igual cuando pasa a integrar un conjunto estructurado, una forma.

Pero sería tal vez simplificar demasiado la cuestión decir: la obra de arte es una forma. En realidad en toda obra se pueden descubrir varios tipos de forma, ya sea por los elementos que se estructuran, ya sea por los principios de las estructuraciones.

§ 21 Indicaremos, en primer lugar, que *todos* los elementos de la obra pueden integrar formas.

A) *Estructuración de acentos y pausas: el ritmo*

En la prosa corriente los acentos y pausas no desempeñan otro papel que contribuir a la significación, a la transmisión del sentido. Son intermediarios necesarios. Nada más. Al estudiar su distribución en la trama del lenguaje se ve que constituyen agrupamientos aditivos.

Pero puede ocurrir que, por voluntad del literato, acentos y pausas constituyan formas estructuradas, se sucedan con arreglo a cierto orden, en suma, que el lenguaje tenga un ritmo. He aquí lo que ocurre entonces: por una parte el ritmo en sí mismo proporciona un placer sensual (que en la danza puede llegar hasta una especie de embriaguez). Por otra parte convierte en necesaria cada una de las palabras del verso (o de la frase rítmica). Cada palabra se hace preciosa, pues la ausencia de una sola de ellas destruye el conjunto, se hace digna de detener sobre sí la atención, de darle su máximo valor (sonoridad, asociaciones, significado). Como alguien que ingresa a la Academia, la palabra que integra un verso, llama la atención. Su valor o su insuficiencia aparecen a plena luz.

§ 22 B) *Estructuración del ritmo con el significado.*

Sabido es que los ritmos producen efecto distinto, según sean más o menos rápidos, más o menos marcados, pares o impares, etc., y también según los caracteres que les sean conferidos por la asociación de ideas. Pero por otra parte, esas particularidades pueden encontrarse, ya sea sin relación directa (es decir de concordancia u oposición) con los demás elementos de la obra y especialmente con el significado y en este caso el agrupamiento *significado-ritmo* es un simple agrupamiento aditivo, ya sea en íntima relación con los demás elementos, y en este caso el agrupamiento constituido es una forma.

Entonces el ritmo se beneficia con el valor de los elementos a que está asociado y recíprocamente, como se ve en este pasaje de La Fontaine:

Dès que Téthys chassait Phébus aux crins dorés,
tourets entraient en jeu, fuseaux étaient tirés,
deçà, delà, vous en aurez,
point de cesse, point de relâche.
Dès que l'aurore, dis-je, en son char remontait...

El ritmo del pasaje se puede esquematizar así:

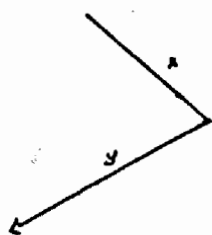


fig. c

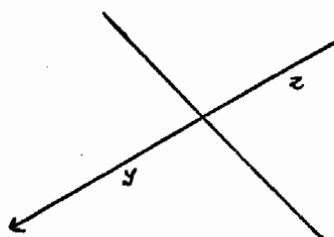


fig. d

Los componentes de una forma dependen, pues, unos de otros.

§ 20 Bastaría, para demostrar que existen tales formas en literatura, con los ejemplos citados anteriormente, de Gide y Racine. He aquí un tercer ejemplo, quizás aun más claro. En el *Bayaceto* de Racine, en cierto momento, Roxana ordena a Bayaceto que salga. Acción adocenada entre todas las de la vida corriente. Sin embargo los espectadores experimentan una fuerte emoción. Es que han sabido en una escena anterior, que esa orden significaba la condenación a muerte del héroe.

Paul Valéry nunca escribirá novela, dice, porque nunca podrá resignarse a escribir algo como "La señora marquesa dijo: que pase". Sin embargo es de suponer que no renegaría el "salga" de Racine... Es que un elemento estético no se conserva igual cuando pasa a integrar un conjunto estructurado, una forma.

Pero sería tal vez simplificar demasiado la cuestión decir: la obra de arte es una forma. En realidad en toda obra se pueden descubrir varios tipos de forma, ya sea por los elementos que se estructuran, ya sea por los principios de las estructuraciones.

§ 21 Indicaremos, en primer lugar, que *todos* los elementos de la obra pueden integrar formas.

A) *Estructuración de acentos y pausas: el ritmo*

En la prosa corriente los acentos y pausas no desempeñan otro papel que contribuir a la significación, a la transmisión del sentido. Son intermediarios necesarios. Nada más. Al estudiar su distribución en la trama del lenguaje se ve que constituyen agrupamientos aditivos.

Pero puede ocurrir que, por voluntad del literato, acentos y pausas constituyan formas estructuradas, se sucedan con arreglo a cierto orden, en suma, que el lenguaje tenga un ritmo. He aquí lo que ocurre entonces: por una parte el ritmo en sí mismo proporciona un placer sensual (que en la danza puede llegar hasta una especie de embriaguez). Por otra parte convierte en necesaria cada una de las palabras del verso (o de la frase rítmica). Cada palabra se hace preciosa, pues la ausencia de una sola de ellas destruye el conjunto, se hace digna de detener sobre sí la atención, de darle su máximo valor (sonoridad, asociaciones, significado). Como alguien que ingresa a la Academia, la palabra que integra un verso, llama la atención. Su valor o su insuficiencia aparecen a plena luz.

§ 22 B) *Estructuración del ritmo con el significado.*

Sabido es que los ritmos producen efecto distinto, según sean más o menos rápidos, más o menos marcados, pares o impares, etc., y también según los caracteres que les sean conferidos por la asociación de ideas. Pero por otra parte, esas particularidades pueden encontrarse, ya sea sin relación directa (es decir de concordancia u oposición) con los demás elementos de la obra y especialmente con el significado y en este caso el agrupamiento *significado-ritmo* es un simple agrupamiento aditivo, ya sea en íntima relación con los demás elementos, y en este caso el agrupamiento constituido es una forma.

Entonces el ritmo se beneficia con el valor de los elementos a que está asociado y recíprocamente, como se ve en este pasaje de La Fontaine:

Dès que Téthys chassait Phébus aux crins dorés,
tourets entraient en jeu, fuseaux étaient tirés,
deçà, delà, vous en aurez,
point de cesse, point de relâche.
Dès que l'aurore, dis-je, en son char remontait...

El ritmo del pasaje se puede esquematizar así:

ACCIONES NOBLES				
24 síl., 6 acentos y 2 pausas				
ACCIONES FAMILIARES				
28 síl., 11 acentos y 7 pausas				
1er. verso	2do. verso	3er. verso	4º verso	5º verso
12 síl.	12 síl.	8 síl.	8 síl.	12 síl.
3 acentos	4 acentos	3 acentos	4 acentos	3 acentos
1 sola pausa (al final)	2 pausas	3 pausas	2 pausas	1 sola pausa (al final)

§ 23 C) Estructuración de las sonoridades

Lo mismo que los acentos y las pausas, los sonidos no sirven ordinariamente sino como instrumentos de significación y sólo forman agrupamientos aditivos. Pero pueden constituir asimismo estructuras, más o menos fuertes según los casos. Entonces, en lugar de pasar inadvertidos, llaman la atención por su estructura misma. (Pues lo que llama la atención es, en una representación dada, la figura y no el fondo, y los filósofos de la "Gestalttheorie" han demostrado que la figura era siempre más organizada que el fondo).

Ahora bien, las sonoridades tienen, por sí mismas, ciertas cualidades para el oído y el aparato fonador. Son agradables o desagradables de pronunciar o de oír. Por otra parte implican un significado, que se beneficia por estar involucrado en una forma estructurada. En fin, puede ocurrir, como lo hemos visto en cuanto al ritmo, que la forma sonora se encuentre en una relación simple con el significado. En este caso los dos elementos integrantes de una misma forma participan cada uno del valor del otro. Sea, por ejemplo, el verso siguiente de Mallarmé:

aboli bibelot d'inanité sonore

El grupo *bl* está repetido: "bolibibelo"

Las vocales constituyen estructuras:

a-o-i-i-e-o (esquema: O O o o O O)

i-a-i (" o O o)

Esas estructuraciones llaman la atención sobre los sonidos. Y como sus caracteres (todos breves, claros, repetidos en sime-

trías curiosas) concuerdan con el sentido (*bibelot*, objeto de pequeño volumen, a menudo de porcelana o de metal, trabajado o raro) resulta que el sonido se encuentra como penetrado por el sentido, que las distintas sílabas parece, por decirlo así, como que participen de la naturaleza de los *bibelots* sonoros, lo cual se agrega a su valor intrínseco, la orienta, la matiza con todas las asociaciones que entraña la palabra *bibelot*.

Examinemos ahora otro verso, en el cual el efecto producido va contra las intenciones del autor, traba la comunicación de sus concepciones.

Mais il n'est rien que Nanine n'honore
(VOLTAIRE)

Hay repetición del sonido *n*: *naninenono*, lo que llama sobre él la atención. Pero, por una parte, el sonido *n* no es de los de pronunciación o audición más agradable, y por otra parte, el grupo fonético final, *nonor* presenta un parecido con grupos como *Totor*, *Bebert*, *sessoeur*, *bébête*, que forman parte de la jerga cariñosa y un poco ridícula que los adultos enseñan a los niños. Y ese carácter se opone al resto del verso, especialmente al sentido. De ahí surge un efecto cómico que por cierto no había buscado Voltaire.

§ 24 D) *Los caracteres asociativos*

Cuando las asociaciones que se adhieren, por ejemplo, a una palabra, se encuentran aisladas, sin relación fuerte (es decir de concordancia o discordancia neta) con otros elementos (como el sentido, la sonoridad, el ritmo u otras cualidades asociadas), no son percibidas; la atención del lector se dirige enteramente hacia los elementos agrupados en estructuras orgánicas. En el caso contrario su papel puede ser importante.

Los ejemplos son numerosos en La Fontaine. Tomemos otra vez, para más comodidad, el mismo pasaje:

Dès que Téthys chassait Phébus aux crins dorés,
Tourets entraient en jeu, fuseaux étaient tirés

.....
Dès que l'aurore, dis-je, en son char remontait,
un misérable coq à point nommé chantait

Consideremos en primer lugar el primero y el tercer versos. Todos sus elementos ofrecen un carácter noble: no hay más que figuras mitológicas (Thétys, Phébus) palabras arcaicas (*crins*, en lugar de *cheveux*, cabellos), imágenes nobles (el carro de la aurora), giros oratorios (dis-je), y el desarrollo del conjunto al ritmo majestuoso del alejandrino clásico.

Y ese grupo, ya coherente de por sí, se encuentra aún reforzado por oposición al grupo de los versos 2º y 4º. En efecto, estos versos no presentan sino elementos de carácter familiar o técnico (esquema de la fig. e).

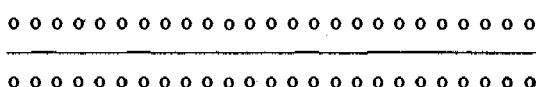


fig. e

La sucesión de los dos grupos contrastantes produce un efecto ligeramente cómico, evidentemente buscado por La Fontaine y prolongado en el curso de la fábula.

E) *Comportamientos, saberes y datos de la ficción.*

Creemos evidente, por los tres ejemplos que hemos citado (de Racine, de Gide y otro de Racine), que los elementos concebidos por el creador y expresados en el lenguaje son susceptibles de estructuración. Sería ocioso insistir en ello.

* * *

§ 25 Pasemos ahora a los principios de estructuración.

I) El principio de estructuración más simple es la *proximidad* (a menudo acompañada de cierta simetría) de elementos semejantes o idénticos.

Ejemplos:

*Pleurez doux aleyons, ô vous, oiseaux sacrés,
oiseaux chers à Thétis, doux aleyons pleurez*

(CHÉNIER)

*joies de la chair et joies des sens,
qu'un autre s'il lui plaît vous condamne;
amères joies de la chair et des sens,
qu'il vous condamne, moi je n'ose*

(GIDE)

He aquí otro ejemplo concerniente en especial a los sonidos:

L'insecte net gratte la sécheresse

(VALÉRY)

La simple proximidad es aquí el principio de la forma: tenemos una sucesión de tres grupos de consonantes: *insecte*, *net* *GRATTE*, que originan tres sílabas cerradas vecinas o consecutivas: *insecte* *NET* *GRATTE*. (Es sabido que en francés las sílabas cerradas son raras).

En cambio había una simetría en el ejemplo de Mallarmé más arriba citado: *Aboli bibelot* (*a-o-i-i-e-o*, esquema O O o o O O)

II) En lugar de la semejanza de elementos aproximados, la semejanza de las relaciones entre elementos correspondientes es lo que liga los versos siguientes de Rimbaud:

L'étoile a pleuré rose au cœur de tes oreilles,
l'infini roulé blanc de ta nuque à tes reins,
la mer a perlé rousse à tes mammes vermeilles
et l'homme saigné noir à ton flanc souverain

...y de éstos, de Chénier:

Tu n'as point revêtu ta robe d'hyménée,
l'or autour de tes bras n'a point serré de noeuds,
les doux parfums n'ont point coulé sur tes cheveux

III) Más delicadas son las formas en las que los elementos semejantes o idénticos se repiten solamente como "leit-motiv". Ejemplos: Las baladas; la "Harmonie du soir" o la "Invitation au voyage" de Baudelaire, etc.

IV) En los textos cómicos se observa una estructuración con lazo simultáneo de oposición y unión. He aquí un ejemplo tomado de Musset:

C'était dans la nuit brune,
Sur le clocher jauni,
la Lune,
Comme un point sur un i

Encontramos aquí dos elementos. Se oponen en que mientras uno es un paisaje de tipo romántico, el otro es una imagen

de tipo escolar y familiar; y se unen por la semejanza que el autor ha percibido entre ellos.

Del mismo modo, cuando uno de los personajes de Fantasio declara: "el bufón del rey ha muerto, ¿quién lo ha reemplazado? ¿El ministro de Justicia?", los dos elementos, es decir, el ministro de Justicia y el bufón, están a la vez opuestos (intrínsecamente) y unidos, pues el personaje deja entender que la justicia real no es sino una bufonada.

Todos los textos cómicos presentan esa estructura con dos elementos unidos y opuestos.

§ 26 Los tipos precedentes caben dentro de lo que Étienne Souriau llama formas *pitagóricas* (en *L'avenir de l'esthétique*), es decir, geométricas. En estas formas, en efecto, las relaciones entre los elementos son relaciones de número y tamaño, aproximación o alejamiento en la obra, oposición o semejanza, etc.

Viene luego un tipo de forma que Souriau llama *dinámico*. Su principio es la variación en el tiempo (acrecentamiento y decrecimiento).

En la elegía contra los leñadores de la floresta de Gastine, de Ronsard, el comportamiento de Ronsard presenta una estructura de ese tipo: Ronsard empieza, impulsado por una emoción fuerte, real o fingida, con palabras de amenaza:

Sacrilège meurtrier, si on pend un voleur
pour piller un butin de bien peu de valeur,
combien de feux, de fers, de morts et de détresses
mérites-tu méchant, pour tuer nos déesses?

Luego, dirigiéndose a la floresta, evoca escenas del pasado y del futuro. El tono ya ha variado. Aún conmovido, el poeta va calmándose progresivamente. Y al final ha encontrado bastante tranquilidad de ánimo para dedicarse a reflexiones filosóficas:

(Tu deviendras campagne)

.....
ô dieux, que véritable est la philosophie,
qui dit que toute chose à la fin périra
et qu'en changeant de forme une autre vêtira
.....
la matière demeure et la forme se perd.

Forma dinámica igualmente la de la evolución de las situaciones en la tragedia clásica, tal como la define Boileau:

que le trouble, toujours croissant de scène en scène,
a son comble arrivé, se débrouille sans peine

...y tal como Corneille ya se empeñaba en construirla. Escribe en cierto lugar que *Rodogune* es acaso su mejor obra porque además de estar provista de buenas cualidades sucede que, dice, "este feliz conjunto se presenta de modo que ella (su obra) se eleva de acto en acto. El segundo supera al primero, el tercero al segundo y el último a todos los demás".

§ 27 *Las formas psicológicas.* Son agrupamientos estructurados según los mismos principios (no siempre bien conocidos) que rigen nuestros estados psíquicos. Por ejemplo, relatos que son incoherentes desde el punto de vista lógico, podrán estar fuertemente concatenados desde el punto de vista emotivo.

Los comportamientos y los elementos en general, manejados en una poesía lírica, cuando no adquieren una estructura pitagórica o dinámica, suelen constituir formas psicológicas. Ello explica por qué Boileau, que no podía comprender que tales formas existieran, deducía la ausencia total de forma en la oda y escribía:

Chez elle un beau désordre est un effet de l'art

El lector distinguirá fácilmente en la canción de Musset que damos a continuación, junto a la forma pitagórica de las palabras repetidas, el lazo psicológico que une las distintas frases:

A Saint Blaise à la Zuecca
vous étiez, vous étiez bien aise

A Saint Blaise
A Saint Blaise à la Zuecca
Nous étions bien là

Mais de vous en souvenir
prendrez-vous la peine?

Mais de vous en souvenir,
et d'y revenir?

A Saint-Blaise à la Zuecca
dans les prés fleuris cueillir la verveine.

A Saint-Blaise à la Zuecca
vivre et mourir là!

Gracias a que esos lazos psicológicos son fácilmente reconocibles por el lector (aunque inconscientemente) y a que corresponden a un estado psíquico que éste ha conocido ya en cierto grado, tienen ellas un valor expresivo y le interesa la poesía.

Pero se concibe cuál debe ser la intuición del poeta para que pueda discernir qué elementos constituyen verdaderamente una estructura psíquica, cuando las relaciones entre elementos están en la mayoría de los casos, disimuladas en el inconsciente¹. Y si se equivoca, si yuxtapone elementos heterogéneos, ninguna actitud mental podrá ser sugerida (puesto que los elementos de la obra no corresponderán a ninguna estructura psíquica). Los elementos empleados se verán reducidos a sí mismos, es decir, a casi nada, pues no importa nada al lector que la señora X o Y se acuerde de haber ido a la Zuecca...

Existiendo infinito número de formas psíquicas no es de esperar que la Psicología pueda catalogarlas. Pero se las puede relacionar cada una con una o más tendencias — las cuales están clasificadas — y sobre todo, los psicólogos han indicado algunos de los caracteres que pueden ofrecer. Por ejemplo, el conocimiento puede ser autístico, egocéntrico, o estar adaptado a la realidad; toda estructura de comportamiento puede involucrar una dosis más o menos fuerte de automatismo, etc.

§ 28 *Las formas escevológicas.*

Souriau llama así ("skeuologiques") los conjuntos ya constituidos que nos ofrece el universo. Por ejemplo, un paisaje típicamente mediterráneo o andino, una ceremonia de casamiento, una batalla, son formas bien determinadas, reconocibles, con rasgos fijados por la naturaleza misma o por tradiciones diversas.

Huelga decir que las formas escevológicas son particularmente frecuentes en literatura. Esto es lo que hizo decir a Taine que la literatura es un arte de imitación (por oposición a la

¹ El crítico, justamente, tiene por misión explicar, como dos y dos son cuatro, los resultados que ha logrado el poeta directamente por intuición. Es decir, que en lo que concierne a las formas psíquicas cuyo principio de estructura es inconsciente, se encuentra casi desarmado. Espera que la Psicología haya progresado y proyecte alguna luz sobre el inconsciente. Los trabajos de FREUD, por este motivo, no pueden encontrarle indiferente.

arquitectura y a la música, que serían artes de invención). Pero Taine estaba equivocado cuando pensaba que la literatura era únicamente un arte de imitación, puesto que una parte solamente de las estructuras literarias son imitadas.

No es posible, naturalmente, clasificar las formas escevológicas, pero se pueden distinguir algunos de los puntos de vista desde los cuales es posible caracterizarlas. Seguiremos aquí el vocabulario de R. Caillois *Clasificación de la novela* ("La Nación", 26-I-41).

La amplitud: es el número de personajes, o mejor dicho de centros de interés (véase la diferencia entre una tragedia clásica o la *Princesse de Clèves*, y la *Comedia Humana*, de Balzac).

La densidad: es aquí, igual que para las formas psicológicas, la riqueza en matices, en detalles, en determinaciones diversas.

La extensión espacial: piénsese en la diferencia entre una tragedia clásica, cuya acción se desarrolla enteramente en una sola ciudad o en un solo palacio, y una novela como *Jean Christophe* o *Los hombres de buena voluntad*.

La extensión temporal: también ahí, diferencia entre una tragedia clásica, que dura veinticuatro horas, y una novela como las arriba citadas.

La extensión social: varía según que la obra nos introduzca en medios sociales diversos o por el contrario prescinda en lo posible de ese elemento social. (En esto también los clásicos se caracterizan por la poca extensión).

§ 29 Tales son, según mi concepto, los varios tipos de forma. Quisiera ahora destacar un hecho que creo de importancia capital para el porvenir de la crítica literaria. Es el siguiente: un elemento que no forma parte de una estructura es prácticamente inexistente.

Sea la palabra *noche*, o mejor, ese conjunto de fenómenos que designa la palabra *noche*: la oscuridad, el sueño, la interrupción de las relaciones sociales, el replegarse sobre sí mismo. Esos fenómenos son percibidos, retenidos por el lector y por consiguiente expresivos, eficaces, en el verso siguiente de Corneille:

Je cherche le silence et la nuit pour pleurer

Por el contrario no son retenidos en las frases siguientes:

Los nobles renunciaron a sus privilegios en la noche del 4
de agosto...

En invierno las noches son más largas que en verano

Es evidente que en el verso de Corneille los caracteres de la noche forman parte de una estructura: la estructura *deseo-objeto deseado*. Por el contrario en las dos frases que le siguen los caracteres distintivos de la noche nada tienen que ver con el sentido general, por lo tanto no son percibidos. La noche no interesa sino por su carácter de unidad de tiempo.

Otro ejemplo: En los versos siguientes, donde se trata de soledad, experimentamos realmente una impresión de soledad. No se trata simplemente de un *concepto* apto para integrar un razonamiento, sino verdaderamente de la soledad con todos sus caracteres afectivos:

Certain rat, las des soins d'ici-bas,
dans un fromage de Hollande
se retira, loin du tracas.
La solitude était profonde,
s'étendant partout à la ronde.

(LA FONTAINE)

Por el contrario en la frase "hay personas a quienes la soledad pone enfermas", no nos detenemos sobre la impresión de soledad, nos interesamos en la relación que puede existir entre la soledad y la enfermedad.

Quizá comprendamos aquí una de las diferencias fundamentales entre lo prosaico y lo poético (términos que no debemos confundir con prosa y verso). Un texto poético ofrece estructuras de palabras concretas o no, pero dotadas de poder afectivo, mientras que un texto que no lo es, ofrece términos sin valor afectivo ¹.

¹ En realidad el poder afectivo de las palabras o de los objetos o procesos designados por ellas, no basta para definir la poesía. Me propongo mostrar en otro trabajo que es preciso distinguir entre:

1º) La prosa literaria, caracterizada por su perfección funcional (véanse § 4 y 8), pero en la cual los caracteres asociados y formales de la forma verbal no son esenciales como tampoco el valor afectivo del sentido.

2º) La prosa artística se distingue de la precedente por el gran nú-

Pero no anticipemos. De momento se trata sólo de demostrar que un elemento no integrado en una estructura es estéticamente inexistente.

He aquí una última prueba: la sacamos de la fábula de La Fontaine intitulada "La muerte y el leñador":

Un pauvre bûcheron tout couvert de ramée,
sous le faix du fardeau aussi bien que des ans
gémissant et courbé, marchait à pas pesants
et tâchait de gagner sa chaumine enfumée.
Enfin, n'en pouvant plus d'effort et de douleur,
il met bas son fardeau, et songe à son malheur.
Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde?
En est-il un plus pauvre en la machine ronde?
Point de pain quelquefois, et jamais de repos:
sa femme, ses enfants, les soldats, les impôts,
le créancier et la corvée
lui font d'un malheureux la peinture achevée.
Il appelle la mort. Elle vient sans tarder,
lui demande ce qu'il faut faire.
C'est, dit-il, afin de m'aider
à recharger ce bois; tu ne tarderas guère.

Le trépas vient tout guérir;
mais ne bougeons d'où nous sommes:
plutôt souffrir que mourir
c'est la devise des hommes.

La muerte, que tiene un papel en esta fábula, ¿es realmente percibida? Experimentamos al leer la fábula esos terrores que inspiraba a Villon, a Bossuet? De ningún modo. Al menos, ¿nos llama la atención, nos invita a meditar sobre nuestro destino, en suma, es ella esa cosa grave e importante que todos tememos? De ninguna manera. Es que esos caracteres no forman parte de una estructura; nada en el resto de la fábula los solicita. La Fontaine no ha querido hablar de la muerte, sino de los hombres.

mero de sentidos de valor afectivo (véase PASCAL) pero notemos que las imágenes no le son esenciales, como lo cree erróneamente LANSON.

39) La poesía (en verso o en prosa) se distingue de la prosa artística por el trabajo de la forma verbal (cualidades asociativas y formales).

No hay, pues, poesía sin proporción notable de términos de valor afectivo, pero hay textos que no son poesía y poseen sin embargo ese carácter. Cf. también §§ 8 y 32.

La muerte no tiene aquí otro fin que el de formular una pregunta y sobre todo, suscitar una respuesta por parte del leñador. Es lo que se llama en el lenguaje teatral francés una "utilité".

Sería inútil, sin duda, insistir más. El lector admitirá que un elemento no integrado en ninguna estructura es estéticamente inexistente. Pero debemos destacar las importantes consecuencias que fluyen de ello. En primer lugar consecuencias negativas: la mayoría de las estadísticas intentadas hasta la fecha sobre materiales literarios fallan por su base. Se han confeccionado, por ejemplo, listas de imágenes empleadas por los poetas; estos trabajos, a pesar de su aspecto experimental, son inutilizables porque colocan en un mismo plano elementos que tienen valor pleno y elementos que, estéticamente hablando, son inexistentes.

En segundo término consecuencias positivas: Como en adelante será posible evitar los errores que acabamos de señalar, se podrá intentar, sin riesgos excesivos, analizar una obra en sus elementos estéticos constituyentes. Y de ahí surgirá sin duda la crítica del porvenir.

III. — Empleo del Método Comparativo

§ 30 Es evidente, en efecto, que todas las cualidades estéticas de una obra, lo que se llama bello, sublime, cómico, frío, apasionante, clásico, poético, pretencioso, pesado, etc. (damos esos calificativos sin orden, pues como no sabemos todavía a qué caracteres de la obra corresponden, no podemos clasificarlos), no pueden provenir sino de las formas y de los elementos estructurados que constituyen la obra.

Y entonces, para saber qué elementos o qué formas engendran una cualidad dada, el crítico empleará el método experimental o, más exactamente, el comparativo. Elegirá, por ejemplo, una docena de textos que produzcan un efecto semejante e investigará, analizándolos, qué elementos o qué formas son comunes a los doce textos; o bien procederá a la inversa, es decir, por diferenciación, comparando doce textos poéticos con doce que no lo son y buscará qué elementos están siempre presentes en los primeros y ausentes en los segundos. O bien com-

parará varios textos desigualmente poéticos, etc. (El lector habrá reconocido de paso, los métodos clásicos por concordancia, diferencia y variaciones concomitantes).

En cuanto al método de los residuos, se utilizará, aquí como en las ciencias experimentales, para descubrir elementos nuevos, cuando ocurra que dos textos, aparentemente compuestos por elementos idénticos, producen efectos diferentes.

§ 31 Naturalmente estas comparaciones podrán servir para verificar varias hipótesis. Ya he formulado algunas en los párrafos precedentes. He aquí otra: lo que da a una obra un sabor clásico, ¿no será el que sus estructuras son *fuertes* (según la terminología de la "Gestalttheorie"), es decir, las situaciones claras, los conflictos llevados a su máximo de intensidad, las proporciones de la obra bien definidas (los cinco actos de la tragedia), en suma, todas las formas llevadas a su máximo de estilización? Corneille se felicita en el examen de *Rodogune* de que la acción de esa obra sea "una, grande, completa". Sería preciso comparar, justamente, la acción de una tragedia con la de una novela de Proust; las vacilaciones de un héroe trágico — en quien pocos motivos muy fuertes se equilibran — con las de un héroe de novela contemporánea, en quien mil pequeñeces influyen.

§ 32 Otras hipótesis:

Un texto poético, ¿puede involucrar elementos desprovistos de interés, quiero decir que no aporten sino una simple información sin valor afectivo? Me parece que no¹; pero ésta es una pregunta que debemos hacer a la experiencia. Quizá ésta

¹ Así la poesía sería la manifestación más pura del arte literario; la menos recargada de elementos sin valor afectivo.

Este concepto de pureza en la poesía es, por lo demás, *formal*. Implica que los elementos tienen un valor afectivo, es decir, una relación con las tendencias del lector, pero no implica que tengan esa relación con las tendencias más *elevadas* del lector (un texto pornográfico puede ser poesía pura: sabemos que las *Chansons de Bilitis* de Pierre LOUYS, sin llegar a ser pornográficas, por cierto, no tienen altura moral no obstante su pureza poética), ni más *esenciales* (una charla artificiosa puede, al menos durante algunos años, ofrecer un interés afectivo para el lector), ni más *originales* (Victor HUGO es muy a menudo un poeta puro, pero los valores afectivos por él creados rara vez son originales o refinados).

respondiera que no sólo todas las frases de una poesía deben ser interesantes sino que deben serlo, además, todas las palabras y todos los elementos en general (sonidos, asociaciones, ritmo, etcétera) ¹.

Y como para tener un valor un elemento debe previamente *existir*, es decir, integrar una estructura, ¿la poesía no será, de todos los géneros literarios, el que involucre el número más grande y diverso de estructuras? ¿Cada elemento no formará parte de varias estructuras? (por ejemplo una misma palabra al participar a la vez en una estructura de sonidos, de ritmos, de saberes, datos, comportamientos). ¿Lo poético no requerirá acaso ese tejido de estructuras, de las cuales cada una contribuye a enriquecer el elemento común solicitando la atención del lector? ¿El éxtasis poético no provendrá de esa abundancia y del titubeo del lector atraído a la vez por diversas estructuras? “La poesía, escribía Paul Valéry a uno de sus amigos, es una prolongada vacilación entre el sonido y el sentido” ².

En realidad es infinito el número de preguntas que se pueden plantear a la experiencia, y que la experiencia responda sí o no, poco importa; de todos modos nuestro saber positivo se verá acrecentado. Además, por el mismo trabajo de experimentación el investigador concebirá otras preguntas, descubrirá otros elementos. El campo que así se abre es ilimitado.

Y no es una actividad vana ésta, pues, aparte de contribuir al mejor conocimiento de las obras, es evidente que permitirá, indirectamente, profundizar la psicología del creador, y también la del lector, según el bien conocido aforismo: “dime lo que lees y te diré quién eres”.

En todo caso, le permitirá afinar su gusto, apreciar mejor las obras, saborearlas en toda su compleja riqueza, gozar de ellas con conocimiento de causa.

¹ La poesía sería entonces el género literario, no solamente más puro, sino también el más rico y complejo, el que dispondría de más recursos.

² Se podría comparar el estado poético, con ciertos estados de euforia logrados en circunstancias privilegiadas. Por ejemplo: en un día de Navidad, cuando nos encontramos en familia, al calor de la lumbre, tranquilamente sentados en un buen sillón, contemplando la alegría de los niños, cuando hemos recibido buenas noticias, y no sabemos si el placer que experimentamos proviene de los bombones que se saborean, del ambiente de benevolencia recíproca, de los éxitos logrados en el día, o de otras cosas.

BIBLIOGRAFÍA SUMARIA

- ALONSO, Amado: *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires, edit. Losada, 1940.
- BALLY, Charles: *Traité de stylistique française*, 2 vol. en 8º. Heidelberg, 1921.
- BASCH, Victor: *Essais d'esthétique, de philosophie et de littérature*. París, Alcan, 1934.
- BATESON, F. W.: *English poetry and english language*. Oxford, 1934.
- BOREL, Adrien: *La pensée magique dans l'art*. "Revue française de psychanalyse", 1934.
- BRADLEY, A. C.: *Oxford lectures on poetry*, Macmillan, 1934.
- BREMOND, L'Abbé: *La poésie pure*. París, Grasset, 1926.
- DELACROIX, Henri: *Psychologie de l'art*, en 8º. París, 1927.
—*Les grandes formes de la vie mentale*. París, Alcan, 1937.
—*Langage et pensée*, en 8º. París, 1930.
- DUHAMEL, G.: *Essai sur le roman*. París, Marcelle Lesage edit., 1927.
- EASTMAN, Max: *The enjoyment of poetry*, 1922.
- FERNÁNDEZ, Ramón: *Messages*, I.ª série. París, N. R. F., 1926.
- GARMA, Dr. Angel: *Psicoanálisis de los sueños*. Buenos Aires, Ateneo, 1940.
- GIDE, André: *Journal des Faux Monnayeurs, Prétextes y Nouveaux prétextes*. París, éditions de la N. R. F.
- GOURMONT, Rémy de: *Le problème du style*. París, Mercure de France, 1902.
- GUILLAUME, Paul: *La Psychologie de la Forme*. París, Flammarion, 1937.
- HYTIER, Jean: *Le plaisir poétique*. París, Presses universitaires, 1923.
—*Les romans de l'individu*. París, édition "Les arts et les livres", coll. XIX.º siècle, 1928.
—*André Gide*. Argel, E. Charlot, édit., 1938.
- JALOUX, Edmond: *L'esprit des livres*. París, Plon edit.
—*Au pays du roman*. París, Plon edit.
- LAMY, Le Père Bernard: *La rhétorique où l'art de parler*, en 12º. París, 1688.
- LANSON, Gustave: *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*. París, Champion, 1927.
—*L'art de la prose*. París, Fayard, 1928.
- LASCELLES ABERCROMBIE: *Principles of literary criticism* en "An outline of modern knowledge", por varios profesores. London, Victor Gollancz Ltd.
- MAROUZEAU, Jules: *Traité de stylistique appliqué au latin*. París, Belles-Lettres, 1935.
—*Quelques réflexions sur un fait de langue: l'expression indirecte "L'étudiant Humaniste aux Armées"*, Bulletin publié par l'Association Guillaume Budé, Febrero 1940.
- MASSIS, H.: *Réflexions sur l'art du roman*. París, Plon, 1926.

- MEAULNIER, Thierry: *Introduction à la poésie française*. Paris, Gallimard, 1939.
- MURRY, J. M.: *Problem of style*, en 16^o. London, 1922.
- SOURIAU, Étienne: *Philosophie des procédés artistiques*, en: "Revue des Cours et Conférences", années 1928 & 1929.
- Algorithme musical*, en la "Revue philosophique", Octobre de 1927.
- L'Avenir de l'Esthétique*. Paris, Alcan, 1929.
- THIBAUDET, Albert: *Réflexions sur la critique*. Paris, édition de la N. R. F.
- Réflexions sur le roman*. Paris, édition de la N. R. F.
- TRAHARD, P.: *Le mystère poétique*, en la "Revue des Cours et Conférences", 36^o año, 1938.
- VALÉRY, Paul: *Pièces sur l'art*. Paris, Gallimard, 1934.

ROBERT SALMON

Universidad Nacional de Cuyo.