

## DOCUMENTO

### HOMENAJE AL PRIMER NÚMERO DE LA *REVISTA DE LITERATURAS MODERNAS*

El artículo que se transcribe a continuación apareció en el primer número de la *Revista de Literaturas Modernas* [1956: 193-206]. El autor, Dr. Adolfo Ruiz Díaz (1920-1988), fue su director hasta el número 20; pero, sobre todo, fue un eximio filósofo, escritor y artista, profesor de Estética y de Introducción a la Literatura, entre otras asignaturas, de la Facultad de Filosofía y Letras (Universidad Nacional de Cuyo). Educador con mayúsculas, hizo del diálogo la herramienta más eficaz para incentivar en los alumnos la reflexión lúcida, el espíritu crítico, la sensibilidad estética y las relaciones interdisciplinarias. Muestra de ello es el ensayo que publicamos en este número homenaje. Su divagar sobre el hecho literario tiene la sencillez expresiva y la profundidad del sabio; responde por anticipado graves dudas de muchos teorizadores de la literatura más contemporáneos. Sembró sin esperar cosecha. La cosecha llega hoy en estos sesenta años de *su* revista.

La Dirección de *ReliMo*

La transcripción ha estado a cargo de Pablo Colombi (U. Nacional de Cuyo). Se respeta la grafía original y solo se señalan los cortes de página mediante la barra inclinada (/).

## EN TORNO AL HECHO LITERARIO (FRAGMENTO PARA UNA INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA)

Adolfo F. RUIZ DÍAZ

En el momento de ponerme a escribir estas páginas tengo sobre mi mesa unos cuantos libros: La *Iliada*, las *Soledades*, *Eugenia Grandet*, un diccionario y, vaya a saberse por qué azar, un manual de química inorgánica. Si se preguntara a cualquiera cuáles de esas obras pertenecen a la literatura, probablemente se obtuviese una pregunta categórica. Las tres primeras son obras literarias; no así el diccionario ni el manual de química. La rapidez de la respuesta y su evidencia aparente inducen a suponer que la literatura constituye un campo cercado de objetos que excluyen cualquier nebulosidad en su naturaleza. Bastaría calar con método en las obras reputadas literarias para llegar de una vez para siempre a un concepto claro y unívoco de la literatura.

La realidad es muy otra; tomemos, por vía de aclaración, la *Iliada* y el manual de química.

Tengo, por una parte, un poema. Su argumento es la cólera de Aquiles en el remoto asedio a la sagrada fortaleza de Troya. Se entretejen forzudas hazañas, los dioses se mezclan en la contienda, se dibujan en calculado contraste algunos caracteres inolvidables. No interesa en principio que las personas y eventos sean verdaderos. La consistencia histórica del sitio de Troya no es una cuestión que ataña directamente al poema, aunque yo sepa que ha motivado arduas discusiones eruditas y excavaciones asombrosas.

En una palabra: no busco primariamente un *saber* en mi lectura de la *Ilíada* o, al menos, no juzgo los méritos de la obra por la validez del saber que transmite. Es, digo, obra de imaginación que vale por su belleza, no por su verdad.

El contenido de saber verdadero, comprobable y comprobado, es capital en el manual de química. Al abrirlo me apoyo en la convicción de que la fantasía queda excluida del texto. Es este la decantación de / un saber científico. Mientras creo en lo que dice el manual, esta creencia es ajena al caso de la *Ilíada*. Se infiere que puesto a elegir según un criterio de seriedad real, la ciencia es seria y el poema no lo es. Puedo orientar ciertos aspectos de mi vida por las aseveraciones acerca de las propiedades de los nitratos y los bencenos. La ficción, en cambio, no presenta ni aspira a estos servicios.

Habría entonces un rasgo específicamente literario postulable desde ahora. La literatura, en acepción examinada, se desentiende de la verdad. Sin prejuizar en absoluto cuales sean sus valores, no exigen una referencia *comprobatoria* a la realidad que aluden o representan. La novela más realista se revelará siempre entrañablemente ficticia al ser cotejada con la aseveración científica del psicólogo, del físico, del sociólogo, del geógrafo, del economista...

El deslinde esbozado encuentra bastante corroboración en la *forma* de las obras escogidas como ejemplo.

El lenguaje de la *Ilíada* toma el cauce del verso. Los hexámetros denotan un afán de subrayar la índole ficticia sometiendo las palabras a pautas rítmicas. El artificio métrico comunica a la epopeya una declarada fisonomía poética, una declarada vocación de "irrealidad". Este ordenamiento de los vocablos suscita en el lector un peculiar deleite. La índole literaria por caracterizar acopia otra nota explícita: un particular tono placentero que el autor acaso busque despertar en el lector –o en el oyente– y de cuya plenitud depende en

buena medida la justificación de la obra. Irrealidad, forma y placer estético quedarían así articulados con nítida justeza.

Sobra insistir sobre la ausencia de tales virtualidades en la obra científica. Más aún, la búsqueda más o menos premeditada de ellas menoscaba la forma propia de la ciencia que exige, por el contrario, una insobornable sequedad elocutiva. Los méritos que ponderamos son la claridad lógica, la exhibición de pruebas, la economía en los desarrollos. La fisonomía científica se reconoce también en el vocabulario. Ásperas, difíciles palabras que aspiran a rigurosos significados. Verdad, forma y propósito intelectual componen otra tríada que cabe situar en las antípodas de la asignada a la literatura.

Estas llanas y casi obvias reflexiones se vuelven parcialmente cuestionables cuando se las cala más a fondo. Sin negar aciertos aprovechables, las distinciones recién establecidas se tiñen de problematicidad al interrogar a los hechos mismos.

La *Ilíada* y el manual de química pertenecen a épocas ampliamente separadas en el tiempo. Aunque no se le asigne fecha segura, es incuestionable que atribuyo al poema homérico una gran antigüedad. El manual de química forma parte de mi mundo actual. Y esta cronología no es baladí. Nada ni nadie garantiza a priori que los atributos adjudicados a la *Ilíada* no sean otra cosa que mera arbitrariedad subjetiva. Mi información de una intención estética, de una esencial irrealidad que envuelve al poeta y sus relaciones con quienes fueron destinatarios del poema, sólo podrá probarse con una previa referencia al contexto histórico en que la *Ilíada* fue compuesta. La historicidad no es rasgo ocasional. Es taxativamente sustantiva.

Un somero conocimiento de la historia griega enseña que los poemas homéricos no funcionaron en ella según los módulos de lo que para nosotros es literatura. Homero representó durante centurias uno de los prototipos de saber serio. Los griegos se rigieron por los poemas en una medida más intensa y

exclusiva que nosotros por la ciencia. Las concepciones básicas que tuvieron de la realidad –el saber fundamental de la existencia– arraigan casi sin excepción en esos relatos versificados que para nosotros se agotan en una resonancia de admirable literatura. Las expresiones para nosotros más “poéticas” –menos reales– fueron vividas con seriedad análoga a la que ata a los hombres del siglo XX al forzoso encadenamiento de unas ecuaciones. Con todas las salvedades por hacer: Para un griego, Homero era “ciencia”. Más aún: era la ciencia.

Homero encarnaba el compendio básico del saber acerca de los dioses y de los griegos. Con un pensamiento plástico, de espléndida riqueza intuitiva, los poemas representan en ágil acción el mundo de los dioses. No es una teología. El saber homérico queda acuñado en acciones e imágenes, en epítetos reiterados, en fórmulas que se imponen a la memoria y quedan grabadas como caracterización obvia de los inmortales. Sólo la especulación posterior destacó una concepción conceptual de la realidad divina. Respecto a los hombres, Homero sigue el derrotero de una ética aristocrática y guerrera, indispensable punto de referencia en la educación helénica madura. Homero y los amigos poetas componen –en estrecha vinculación con el arte figurativo– la interpretación inmediata de la realidad en que se vive. Es la autoridad a que fundamentalmente se recurre en los problemas menudos o arduos que la existencia plantea. Saber de tradición, es vivido como el núcleo en que reposa y que mantiene unida la comunidad. Para el griego, durante largo lapso, el saber y la imaginación poética estuvieron indisolublemente ligados. Saber era saber lo que decían los poetas.

La inicial intención de inquirir intemporalmente la esencia de la / literatura se manifestó así incompleta. Cuando un griego se refería a la literatura mentaba una realidad distinta a la que ese nombre significaba en nuestros días. Distinta, sobre todo, en el

cimiento que dota de sentido a cualquier realidad humana; su función vital, el papel que juega en el conjunto de funciones que llamamos vida humana.

No es que no se pueda filiar un sistema de rasgos caracterizadores del hecho literario válido en su abstracta generalidad para obras de distintos tiempos. La cuestión es otra. Se trata de que tales rasgos callan lo esencial si en cada caso no se los hace funcionar en la concreta circunstancia histórica de que proceden. Llenar de contenido histórico cualquier nota de rigidez intemporal es imperativo ineludible a quien no quiera quedarse en el cómodo limbo del intelecto puro.

La flexión histórica de los conceptos viene exigida en suma por los objetos mismos. No es posible saber qué sea literatura interrogando solamente los volúmenes que pueblan las bibliotecas. La tarea consiste en recrear el contexto viviente en que brotaron, el suelo y el aire en que adquieren plenitud real de sentido.

Se hace aquí indispensable un párrafo aclaratorio. Podría argüirse que esta indicación histórica no es necesaria por cuanto, si bien los griegos tuvieron la estimación señalada de la *Ilíada*, sólo hoy se ha hecho patente su legítima esencia literaria. Nosotros percibimos con claridad lo que la *Ilíada* efectivamente es, efectividad que quedó oculta a los griegos bajo un montón de adventicias determinaciones.

La objeción merece ser tenida en cuenta. Su refutación cuidadosa pide largos prenotados filosóficos que me están velados aquí.

Juzgar desde nuestra actualidad equivale a que nos declaremos situados en un momento de la historia, no fuera de ella. Este momento –1956– sólo adquiere su realidad articulándose con todo el pasado. El pasado no es pretérito perfecto, puntual, inmóvil, desligado. En tanto que pasado es ingrediente de la actualidad. Dicho de otra manera: La *Ilíada* se

nos manifiesta hoy así porque antes –un antes que involucra la tradición entera– pareció cosa distinta. Es nuestra propia interpretación la que exige remontar el hilo de la historia. Sólo después de cumplida esta tarea de retorno a las fuentes será lícito afirmar que estamos en la verdad. De lo contrario nos expondremos a referirnos a un objeto ideal, no a la vibrante *Ilíada*.

La condición histórica de la obra literaria resulta de nuestra condición histórica. Somos hombres tan pasajeros como los griegos que tuvieron a Homero por maestro acerca de lo humano y de los dioses. /

#### LENGUAJE Y LITERATURA

“Pero, además, una reflexión también muy sencilla nos conduce a pensar que la Literatura es, y no puede ser otra cosa, que una suerte de extensión y de aplicación de ciertas propiedades del Lenguaje”. Esta era la convicción que Paul Valéry se complació en repetir con finas variaciones en muchos de sus ensayos.

Es innegable que en principio afirma una verdad indiscutible. No lo es menos que –como de sbito ocurre en Valéry– la límpida trayectoria de la fórmula o deja por resolver lo más importante o, displicentemente, lo da por resuelto. En efecto, ¿cuál es el sentido en que se cumplen la extensión y la aplicación del lenguaje para que éste se cristalice en literatura? Las posibilidades lingüísticas que son la literatura dependerán de la previa dirección que a esta materia expresiva se imprima. Y ello depende de un *proyecto*, de la previa decisión que alguien respecto del lenguaje haya adoptado.

Valéry añade: “La literatura utiliza, por ejemplo, para sus fines propios, las propiedades fónicas y las posibilidades rítmicas del habla, que el discurso ordinario descuida. Hasta las organiza y hace de ellas un ejemplo sistemático, estrictamente definido. Le ocurre también a la literatura desarrollar los

efectos que pueden producir las aproximaciones en términos, sus contrastes, y crear contracciones y usar sustituciones que excitan el espíritu a producir representaciones más vivas que aquellas que le bastan para entender el lenguaje cotidiano” (Introducción à Poétique).

En suma: utilizar el lenguaje con fines de literatura supone precisamente la posesión de ese fin a que se orienta la labor del escritor. Cuál sea este fin, en qué consiste, es la cuestión que investigamos. Quede destacado en la opinión de Valéry una nota. Su alejamiento del diario lenguaje, la función distinta que la literatura exige respecto de las aplicaciones cotidianas. Nos referimos, como es natural, al lenguaje de palabras, al sistema verbal que puede transcribirse en un sistema de escritura.

Esto es, por lo pronto, una abstracción. El lenguaje no se compone de palabras a las que atribuimos su equivalente en signos gráficos. Al hablar interviene la personalidad entera del hablante. No sólo sus gestos y ademanes, sino también un conjunto delicado de elementos que componen el fondo vivo de que la expresión emerge: la inflexión de la voz, el brillo de la mirada, la tensión del cuerpo, el ritmo respiratorio. En la página escrita estos elementos se borran o actúan por sugerencia. /

Tenemos delante un sistema gráfico que, mediante un esfuerzo en gran medida imaginativo, trato de dotar de vida. Leer no es meramente descifrar un valor fonético y significativo. Es, ante todo, recrear por una operación casi mágica aquellos rasgos inasibles y fugaces. Uno de los atributos cardinales de la literatura consiste en el esfuerzo por mantener en el lenguaje escrito ese fondo vital en una medida mayor, más compleja e intensa, que en cualquier otro empleo de la escritura.

Dos factores definen este primer vistazo al lenguaje: el hablado y el escrito. El lenguaje hablado se agota en cuanto tal en la circunstancia en que es pronunciado. Rigurosamente, es efímero y por ello (a su turno daremos razón de la



consecuencia) de escaso alcance en el espacio. Mi voz llega a distancias modestas. El hablar está configurado con vistas a la proximidad. Apenas el interlocutor se aleja, el hablar se distorsiona y empobrece. Al cabo, cae en la rudeza zoológica del grito.

Hablar es tarea puntual: aquí y ahora. Es irreplicable y, en su plenitud, irrecuperable. Medios técnicos como el disco sólo retienen la voz con exclusión del hablante. El oyente debe proceder de un modo análogo a la lectura. Al escuchar el disco, la persona trata de recrear a la persona cuya voz resucita en la membrana. En el cinematógrafo la reproducción es más completa. Asistimos al diálogo. Pero ni siquiera así prescribe la condición efímera. Yo, espectador, soy testigo de un diálogo que si fue real y no ficción artística –¿será esto posible?– no preveía mi asistencia. Para mantener la ilusión del suceso que ocurre en la pantalla he de imaginar la circunstancia del coloquio: el pasado, los interlocutores y su contorno. Comprender lo que dicen implica identificarme imaginativamente con ellos.

El teléfono, se afirma, permite el diálogo a distancia. Es cierto. Pero a condición de que se entienda que es un diálogo disminuido, un sustitutivo siempre deficitario de la presencia o bien un modo de comunicación diferente del que se cumple en mutua presencia. Deficitario: hay cosas que no pueden decirse por teléfono. Y dotado de propias convenciones. Me sorprende que no se haya estudiado mejor la retórica telefónica, convención expresiva que hoy es para nosotros lo que era, en buena parte, la epístola para nuestros antepasados. El teléfono está a medio camino entre la conversación y el correo.

La escritura nació de una necesidad de perpetuación del habla efímera. Cumple la función de retener en el habla algo que se considera digno de memoria. El lenguaje cambia aquí de sentido. En vez de agotarse en el coloquio de determinadas personas, se atribuye a lo dicho un valor para otros. Este valor

podrá ser de índole muy diversa. El aquí y / ahora se transforma con vistas a un “en otras partes y después”. La invención de la escritura entraña un gigantesco cambio en la actitud humana. Involucra la aparición de un nuevo estilo de hombre.

La escritura es la concreción de dos rasgos inseparables y en conexión íntima: 1º) un consciente tener en cuenta el futuro como ingrediente de la vida, una asunción de la humana condición histórica. 2º) una aclarada comprensión del otro hombre como prójimo; alguien a quien cabe dirigirse sin conocerlo. El habla –aire articulado– acepta plegarse a la duración de la letra, materia inerte. La hace su aliada.

La índole instantánea de la palabra es conexas con el significado. El significado, el momento más perenne e invariable del lenguaje, recibe su real intención –significar es señalar– por obra, gracia y desgracia de la circunstancia en que la palabra es articulada. La circunstancia o contorno histórico es el contexto indispensable que torna plenamente comprensible la expresión más humilde y de apariencia más transparente.

“En la operación de hablar, esto es, entenderse verbalmente, lo que llamamos idioma o lengua es sólo ingrediente, el ingrediente relativamente estable que necesita ser completado por la escena vital en que se hace uso de él. El ejemplo más claro, por ser a la vez exacto y caricaturesco, es éste dado por algunos lingüistas: Imagínese la cantidad de cosas que puede significar el vocablo ‘negra’. ¡Son tantas que no nos dice nada: ante ella la mente renuncia a entender, indecisa frente a lo innumerable, pues ni siquiera obliga a que pensemos en un color ya que, a veces, hablamos de ‘nuestra negra suerte’. Y, sin embargo, basta que el cliente de un ‘bar’ grite ‘negra’ para que el camarero acuda solícito trayendo un vaso espumante de oscura cerveza. Todo lo que la palabra ‘negra’ no dice por sí misma, lo añade, diciendo, muda, la circunstancia. El idioma o lengua es, pues, un texto que, para ser entretenido, necesita siempre de ilustraciones. Estas

ilustraciones consisten en la realidad viviente y vivida desde la cual el hombre habla: realidad por esencia inestable, fugitiva, que llega y se va para no volver. De todo lo cual resulta que el sentido real de una palabra no es el que tiene en el Diccionario, sino el que tiene en el instante”.<sup>a</sup>

La circunstancia tácita es en suma la que lleva a su real sentido aquello que explícitamente se dice. Y esto no es una comprobación trivial, ya que por ella nos asomamos a una de las caras más desazonan-/tes del lenguaje. Frente a la multiplicidad de la circunstancia y a su índole perecedera, lo dicho representa sólo una pequeñísima parte del hecho lingüístico. Casi diríamos que es el centro de cristalización que por un momento ordena la figura del contorno de los hablantes. Por tanto, en un diálogo es mucho menos lo que se dice que lo que se calla. Lo demás, lo que se da por sabido, lo tácito que pone la pertenencia a la circunstancia, es con mucho, lo más vivo e importante. Al perder su contexto, el lenguaje siempre está al borde de tornarse incomprensible. Es lo que ocurre cuando leemos un diálogo taquigráfico, muñón de una realidad, ignorando quiénes hablan y cuándo y dónde. Igualmente ocurre con un texto antiguo cuya circunstancia apenas si tiene, en caso favorable, alguna vaga coincidencia con la nuestra. El lenguaje, cuya misión es la explicitud, exige un complemento tácito. La tarea de hablar se compone más que nada de silencio.

El papel de la circunstancia enriquece y precisa el carácter histórico atribuido al hecho literario. Su historicidad le viene ante todo de una peculiaridad inomisible del lenguaje mismo. Todo fenómeno lingüístico, desde el “Buenos días” a la *Divina Comedia* demanda tener presente que es alguien que habla o habló en determinada fecha y en determinado lugar.

---

<sup>a</sup> JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *Del Imperio Romano*, Diccionario y Circunstancia. O. C. vol. VI. [Nota del autor].

Frente al hablar, la escritura es una *técnica* con que se intenta de algún modo corregir la condición efímera del lenguaje. En vez de aceptar que se agote, irremisiblemente, en cada instante, la escritura aspira a que pueda ser recreado en otras horas y en otros panoramas. En vez de dirigirse a un determinado interlocutor, el que escribe erige en destinatarios a muchos hombres. A esta realidad integrada por esos hombres que ni son todos conocidos por el escritor ni le han solicitado colectivamente que los tome por destinatarios de un particular decir es *el público*.

El público no es una añadidura prescindible de lo escrito. Dimensión suya obligatoria, sin ella lo escrito perdería su sentido.

Las consecuencias son muchas y nada desdeñables. Concretamente, el que escribe no sabe bien para quien escribe. Tiene que imaginar a quienes su escrito va dirigido. De tal modo, lo escrito reconoce siempre una posibilidad, un ingrediente inconcluso que se actualiza en el lector. Según su destreza y capacidad de anticipar imaginativamente a los lectores, así será su escrito, así el destino que a éste habrá de tocarle. Esta anticipación se peralta en la literatura. La imaginación del escritor es ante todo imaginar su público.

Si bien el que escribe imagina al lector, nunca se circunscribe a una / persona determinada y única. Porque precisamente la escritura encierra una intención plural. El público no es una multiplicidad de personas individualmente conocidas, sino un conjunto de fisonomía y caracteres propios. Escribir es siempre menos íntimo y personal que hablar. Es tarea condicionada mucho más enérgica y directamente por lo social, por la *gente*.

El escritor, el que ejerce la literatura, crea un público. Recorta en la gente un sector elegido según las notas que considera indispensables para la comprensión de la obra. Recíprocamente, todo escritor está condicionado por el Escritor, vale decir, por la pública imagen que de su oficio tiene

la gente. Esta influye sobre el escritor enfrentándole sin escapatoria con una determinada interpretación de pública vigencia.

Cuando hacia 1840 se hablaba del escritor, se suscitaba una figura de rasgos bastantes fijos. Era un individuo socialmente extravagante, disconforme; alguien que voluntaria y casi agresivamente salía fuera de lo común. Por eso, en aquellos años, el escritor era un hombre interesante, despertaba un movimiento de atención hacia su persona. Como el escritor lo sabía, obedeció a su imagen social y la fortificó con indumentaria y gestos: amplia cabellera despeinada, barba mal afeitada, ojos insomnes. Desplantes para asustar al burgués halagado a fin de cuentas de la atención que el escritor le devolvía. Hoy, en cambio, el escritor carece, en el más radical sentido, de figura social. No tiene una imagen genérica en qué respaldarse. El resultado es patente. Jamás ha estado el escritor más desorientado en lo que respecta al público.

Esta ausencia de imagen vigente es capital signo de crisis. Cuando se habla —y vaya si se habla— de crisis en la literatura no se omite esto. El escritor se ha quedado sin saber para quién escribe.

Entrevemos en la literatura un móvil de duración y de difusión. Se escribe para muchos y para mucho tiempo. La medida de para cuántos y quiénes se escribe y con qué horizonte temporal el escritor cuenta, filia en cada época una de las dimensiones esenciales de la literatura. Tal móvil equivale a reconocer de antemano que lo que se escribe interesa a los demás.

Considerar algo interesante para los demás supone atribuirle importancia. La vida humana se desenvuelve en la impostergable elección; vivir es preferir esto a lo otro. Cada cual se revela por el fondo afectivo de sus preferencias. Somos lo que preferimos.

Cada momento histórico tiene un área genérica de preferencias en que inscribe el individuo su propia actitud. No tanto que se acaten las / preferencias contemporáneas con invariable docilidad. Más bien es que las particulares elecciones habrán de tener obligatoria cuenta de las estimativas vigentes. Aquello que se prefiere, objeto de la elección, es, repitamos, *lo importante*.

Lo que se escribe destaca en primer plano objetos a que se atribuye importancia. Si se comparan diversas épocas literarias se advierte que este criterio ha variado con notable y rica amplitud. Creo que la primera tarea para juzgar desde adecuada perspectiva una obra literaria estriba en deslindar con pulcritud qué era lo importante para la época y, consecutivamente, lo importante para la literatura.

Literatura, en su faz más general, es lo que merece ser dicho. Lo que se dice, decidido por el escritor en trabado dinamismo con las preferencias históricas, es el *tema*. Una inquisición filosófica de este vocablo tan zarandeado aportaría aclaraciones sorprendentes.

El especialista en estudiar temas se limita por lo común a comparar la superficie escrita de muchos textos y a consignar cambios y coincidencias. Descuida lo capital. Un tema fue en sus orígenes algo importante; modulado después con fines diferentes a los originales, acaba por petrificarse. Ciertos temas son mera rutina, letra muerta: se siguen repitiendo porque se frecuentaron antes. Piénsese por ejemplo, en el tema de los dioses para Píndaro y la mitología al uso de los poetas del Renacimiento. ¿Se puede honestamente hablar del mismo tema en un idilio de Teócrito y en una “imitación” de Petrarca o Sannazaro?

Destinada a perdurar, la obra escrita presenta frente al lenguaje oral una acusada diferencia: su menor espontaneidad. Todo escrito –la letra queda– complica una voluntad de cálculo. No sólo el que escribe mide, sopesa lo que expresará con

mayor margen de holgura. También el que lee puede releer. Mientras el lenguaje oral es instantáneo, el lenguaje escrito se configura con vistas a la indefinida repetición.

Ciertos rasgos del lenguaje pasan así a primer plano. Se descubren en él posibilidades combinatorias desdeñadas por el diario hablar y hasta vedadas por éste. Lo escrito asume frente a lo hablado la complejidad del hacer técnico. Hablar es cosa de todos. Escribir es, por lo pronto, una tarea proclive a convertirse en *oficio*. Esta es una de las razones de la supradicha estimación social que el escritor ocasiona. No afirmo, claro está, que el oficio de escritor sea sinónimo invariable de lo que nosotros entendemos por escritor profesional. Esta es precisa y solamente una de las tantas imágenes sociales que ha investido el escritor en algunas épocas. /

Aquellas posibilidades y extensiones del lenguaje que Valéry consideraba como el campo de la literatura empiezan a denotar sus requisitos. Tales aplicaciones aparecen en el horizonte lingüístico merced al proyecto de decir algo importante con una congrua voluntad de duración. Por ejercerse la literatura sobre un área cambiante de temas, la general perspectiva que en cada caso el escritor adopta está sometida a cambio. Desechemos dos simplificaciones erróneas. Tiende la crítica a suponer que el escritor –la literatura– ha mantenido una actitud en lo sustancial invariable. Sólo cambiarían en la historia objetos elegidos. El error está en desconocer que un cambio de elección es necesariamente un cambio esencial en el sujeto, en lo que se entiende por literatura. O, segundo despiste, se cree que el sujeto cambia, pero siempre ha tenido a la vista el mismo paisaje de objetos. Si Lope de Vega no se interesó por honduras psicológicas y prefirió anudar tramas patentes y, en cambio, Ibsen radicó el tema en buceos psíquicos, uno y otro enfocaban la misma realidad y su decisión obedeció nada más que a personales preferencias de Lope y de Ibsen. Grave desliz.

La realidad se va configurando al correr de la historia. No sólo cambia la perspectiva de abordaje a las cosas. El repertorio de cosa es lo mudable. Algunas que nos parecen de obvia presencia en el siglo XX no figuraban ni por asomo en el mundo de otras épocas. Inclúyase en las cosas los sentimientos, las ideas, los estilos de la voluntad. Entre el individuo y su circunstancia hay una relación dinámica: están en correlativo intercambio. La circunstancia oprime y sustenta al individuo, se configura por él y contra él. Cada cual crea la suya proyectando en el contorno histórico la mirada vital de una vocación determinada.

En la forma literaria, por lo pronto, desde la remota antigüedad, se reconoce el deliberado esfuerzo de lucir un porte más digno que la deshilvanada habla corriente. Un garbo “aristocrático” parece inimitable en la expresión literaria arcaica. Homero maneja una lengua que jamás se habló, regida en su estructura por las exigencias métricas y los objetos elegidos. El verso, la consciente sumisión a pautas rítmicas, fue desde muy temprano el vehículo predilecto. La literatura versificada nos parece siempre mucho más literaria que la prosa. Es así, en efecto. El verso con su poderío mnemónico y su faz insólita, es decir, noble, cumple ambos requisitos capitales: hacerse digno de un asunto importante y garantizar su difusión.

Entre la forma y el tema, pues, se establece una adecuación previsible que, como se sabe, suele llamarse de forma y contenido. Por otra / parte, sin impedir el recíproco ajuste, se entabla entre ambos momentos una suerte de rivalidad, una *tensión*. Ocupémonos del segundo aspecto.

La misión de la forma no pareciera ser otra que la de armonizar el decir con lo que se dice. Su constricción al tema le comunica dignidad, es el ropaje digno de quien lo reviste. Este enfoque, manteniéndose dentro de las exigencias de la elegante razón pura descuida un componente real en la



circunstancia de quien escribe. Atribuir una exclusiva, modesta función instrumental a la forma literaria equivale a desconocer un rasgo de máxima operancia. Este: que el lenguaje puede ser –y de hecho es casi siempre– uno de esos objetos importantes. El lenguaje también es un tema. No tan sólo que de resultas de un proceso la forma se emancipe e invierta la jerarquía inicial. Esta inversión, aunque merezca su mención, no es lo decisivo. Lo decisivo es que en el núcleo mismo del hablar hay una irreductible tendencia a conferir valor al hablar mismo.

Al cobrar conciencia de que se pueden establecer órdenes de palabras, el lenguaje adquiere ante el usuario un prestigio ritual. El empeño de deslindar siempre significaciones precisas es un error metódico, un logicismo que nada tiene que hacer con ciertas obras literarias o paraliterarias. Hay un encanto en la palabra misma que induce a maquinar proyectos de elaborar en todo su volumen esta fascinación del verbo.

No, rigurosamente, que se hable o escribe [sic] porque sí. La contestación urde delicadas complejidades. Es que en el mundo en que se vive suele destacarse con impar prestigio el lenguaje. Gran parte de la literatura latina, en especial la oratoria, constituye un ejemplo espléndido. La actitud humana predominante en estas épocas es retórica.

En esta dimensión injustificada del lenguaje se perfila la nota diferencial más vigorosa de la literatura sensu stricto entre los modos de decir. Un gozo verbal indistinguible del culto a la palabra es lo que nos lleva a agrupar en la literatura a obras de épocas y contexturas muy diferentes. El caso extremo de exaltación es de impar elocuencia reveladora. En las épocas de crisis, aquellas que no están en claro sobre cuáles objetos son los verdaderamente importantes, la literatura vive exclusiva y deliberadamente de su *forma*. Períodos de refinamiento, de estilismo, asoman con su astronómica puntualidad en el instante en que la cultura queda tocada de ironía. Privada de radicales diferencias, la forma literaria se erige en desfachatada

autonomía: no reconoce otra pauta que lo dicho y lo mal dicho. La frase evangélica podría cobrar opuesto sentido. Si en el principio era el Verbo, podemos añadir que en final es el verbo.  
/

¿No habrá, sin embargo, otra función de la palabra que, sin caer en el hablar por el hablar, explique su prestigio?

El lenguaje *nombra* objetos. Nombrar: dar nombre a las cosas. Bien mirada esta tarea de nombrar es de una audacia tan prodigiosa que ninguna otra puede emparejarsele. Las cosas son múltiples y diversas. No hay dos cosas reales idénticas y estas cosas no presentan un límite fijo al inventario. Son incontables. Pero vivir en la absoluta multiplicidad diversa es imposible. Cuando la realidad asume su verdadera faz inagotable e inasible, la vida se disgrega, el individuo naufraga en el anonadamiento. Es la inmersión abrumadora en el fluir metafísico.

Para vivir, que es saber a qué atenerse, es necesario clavar hitos en la realidad, puntos de referencia en cuya solidez se cree. Los hitos inmediatos con que el hombre cuenta son... las palabras. “Y Yave Dios trajo ante Adán todos cuantos animales del campo y cuantas aves del cielo formó de la tierra, para que viese cómo los llamaría, y fuese el nombre de todos los vivientes el que él les diera”. El comienzo biográfico de Adán coincide con la denominación del mundo circundante. La realidad primaria se organiza en mundo merced a los nombres. El quehacer nominativo es el primer proyecto que Dios infunde al primer hombre.

El lenguaje es la interpretación fundamental en que estamos, el saber más inmediato con que se cuenta. No todos los idiomas están al mismo nivel de acierto. Algunos han captado ciertos aspectos de la realidad con mayor penetración que otros. Cada idioma es en sí mismo una versión que no cancela las demás. Algunas cosas se dicen mejor en inglés que en francés, otras mejor en español que en alemán, otras mejor

en alemán que en ninguno. Cada idioma, en fin, incluye un repertorio de imposibilidades. Hay áreas de la realidad que quedan inefables a los habitantes de un idioma: cuando las enfrenten se verán obligados a arduas proezas mentales, a operar fuera del sistema habitual en que han nacido y subsisten.

En tanto que interpretación, la palabra es razón de las cosas. Permite saber a qué atenerse. Forma primaria de dar razón es dar nombres. Nombrar es ya pensar. Por eso la palabra para los griegos era logos, patentización de la realidad misma. La tentación del verbalismo puede tomar el estilo de la mística del logos. En su acepción más cabal, el racionalismo está ya incluido como posibilidad en el lenguaje. Consiste, cortando las amarras de las palabras con las cosas en desconocer en ellas el carácter interpretativo para investirlas de poderes dilucidatorios abso-/lutos. Moverse dentro del logos y según sus leyes internas equivale para esta posición a dilucidar la realidad en su ser. Ser y pensar, ser y decir, quedan identificados; la interpretación es tomada por la realidad misma.

ADOLFO F. RUIZ DÍAZ  
Universidad Nacional de Cuyo.

Mendoza, enero de 1956.