

Leer, analizar, interpretar, juzgar

Cuatro operaciones básicas de los estudios literarios¹

Ignacio Álvarez

Universidad de Chile

Tal vez lo más difícil cuando uno comienza a adentrarse en los estudios literarios, dejando de lado la definición misma de lo que llamamos literatura, es describir qué es exactamente lo que estos estudios *hacen*. Las dificultades surgen cuando advertimos que los textos literarios circulan por diferentes contextos, y en cada uno de ellos se los usa con una finalidad diferente. En las escuelas, por ejemplo, se suele ofrecer un tipo de experiencia que, si bien está relacionada con los estudios literarios, apunta en general hacia fines distintos, como la formación personal de los estudiantes y el desarrollo de sus habilidades lingüísticas. Los diarios y las revistas, por su parte, enjuician con frecuencia la calidad artística de los textos pero muy pocas veces explicitan los criterios que determinan si un libro es “bueno” o “malo”. En nuestras propias lecturas espontáneas y naturales, por último, muchas veces nos resistimos a los procedimientos o las categorías de los estudios literarios porque parecen “matar la magia” o formalizar algo que por esencia no es formalizable.

Ante tal diversidad, lo primero que habría que reconocer es que todas esas lecturas tienen su valor. Es cierto que leer literatura, en algún sentido, amplía el rango de nuestras experiencias individuales; efectivamente un buen lector de literatura desarrolla sus capacidades comunicativas; en toda lectura, lo sabemos, hay implícito un juicio cualitativo acerca de lo que leemos y, como en cualquier actividad artística, la literatura conserva siempre algo que se resiste obstinadamente a la formalización y a la reducción intelectual. Dicho esto, ninguna de esas lecturas es la forma única o privilegiada en que un texto literario *debe* ser leído, y reducir la

¹ Esta versión reproduce la publicada en el libro *El caso que hice al revés y otros apuntes de profesor*. Santiago: Laurel, 2022. Agradezco las observaciones de Stefanie Massmann y de quienes fueron mis colegas en el Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Alberto Hurtado.

literatura a una sola de esas alternativas más empobrece que enriquece nuestra mirada sobre las obras literarias.

De la lectura académica que proponen los estudios literarios puede y debe decirse lo mismo: no es más que *otro* modo de acercarse a la literatura. Sus categorías y procedimientos, en principio, no buscan ser universales ni esperan convertirse en el único modo en que las personas deben apreciar las obras literarias. Es posible leer en clave escolar, en clave periodística, en clave íntima y *también* en clave académica sin ningún tipo de problemas o culpas epistemológicas, sabiendo en cada caso, eso sí, qué es lo estamos haciendo y por qué lo estamos haciendo. De hecho, negarse al estudio formal de la literatura, más que preservar cierta genuina pureza de los textos, es negarse a un tipo de actividad que solo puede enriquecer las herramientas con que leemos. Los estudios literarios no reclaman –no pueden reclamar– ningún privilegio salvo el que, como institución, reclaman las universidades que los acogen, y así como las universidades son harto distintas de la vida, los estudios literarios son también harto distintos de la literatura.

Reconocer sus limitaciones no significa negar su utilidad. Con la misma fuerza con que se circunscribe su alcance, creo yo, deben subrayarse las amplísimas posibilidades que los estudios literarios abren, y ese es el objetivo más ambicioso de este breve texto. En concreto, buscaré describir las cuatro operaciones que, a mi juicio, son el fundamento de todo acercamiento formal a la literatura, y que llamaré aquí *lectura, análisis, interpretación y juicio*, pensando la capacidad de juzgar de un modo amplio y no solo como dictadura de lo “bueno” o lo “malo”. Creo que es una distinción muy útil, sobre todo para estudiantes que realizan sus primeros trabajos, a quienes les cuesta a veces identificar estas operaciones con nitidez. Y quizás les cuesta porque los escritos académicos casi nunca separan estas operaciones de modo evidente. Con los trabajos científicos, en donde la explicitación de la metodología es fundamental, ocurre lo contrario. Un *paper* o artículo científico no puede omitir sus partes estandarizadas: introducción, objetivos, material y métodos, resultados, discusión. Los trabajos académicos sobre literatura siempre analizan, interpretan y juzgan los textos, pero raras veces dejan una constancia explícita de estas operaciones. Compara, por ejemplo, las partes en que se divide un artículo típico de la *Revista Chilena de Infectología* (introducción, objetivos, material y métodos, resultados, discusión) y las que utiliza un excelente crítico chileno, en los *Anales de Literatura Chilena*, para referirse a los cuentos de Manuel Rojas (“El delincuente” y otros cuentos; *Lanchas*

en la bahía, Imágenes autobiográficas). En el primer caso los títulos de los apartados implican una descripción clara y abierta del paso metodológico que se da en cada uno de ellos; en el segundo caso cada apartado contiene en su interior, distinguibles pero sin explicitar, las cuatro operaciones que describiré a continuación.

Leer

Parece obvio, pero rápidamente deja de serlo: la primera operación que se realiza en los estudios literarios es leer los textos literarios, y valga por esta vez la imperdonable repetición. Leer, en este contexto, quiere decir básicamente *pasar a través* de la novela, el cuento, el ensayo, el poema. Más que un objeto que se “aprende” o que se “conoce” de una sola vez, una obra literaria es una construcción que suscita una *experiencia* (y que puede repetirse sin que signifique una pérdida de tiempo, porque una nueva lectura será también una nueva experiencia). En su mejor expresión, de hecho, una clase de literatura se parece a la conversación atropellada de quienes han sido testigos de un accidente de tránsito: todos tienen una versión distinta de los hechos, todos quieren relatarla, todos han vivido el accidente a su manera.

El ejemplo del accidente es un poco macabro y además inexacto, entre otras cosas porque no se ocupa de la variable temporal: hay que saber que la lectura ocupa *tiempo*. Comprender un fenómeno, en efecto, es muy distinto de experimentarlo. En las antiguas clases de álgebra se nos enseñaba un cierto procedimiento –digamos, cómo resolver las ecuaciones de primer grado– y luego debíamos repetir muchos ejercicios en los cuales probábamos nuestra comprensión. Una vez que entendíamos de qué se trataba el asunto nos aburríamos soberanamente con los ejercicios, mera repetición de lo mismo. Con un texto literario las cosas son muy distintas: nadie “comprende” un texto literario con solo leer el primer capítulo de una novela o los primeros versos de un poema, porque una experiencia solo aparece cuando se ha desplegado en su totalidad. Todo lector tiene que darle *tiempo* a la lectura. El asunto se parece más a una montaña rusa. Es fácil captar de qué se tratan las montañas rusas aun sin haberse subido nunca a una, pero toda su gracia radica en dar efectivamente el paseo que la montaña supone. Sin haberlo experimentado, los discursos o comentarios que podamos hacer acerca del viaje no tienen mucho valor.

Esto nos trae a otra cuestión de relevancia, porque cada texto literario tiene unas condiciones de experimentación que le son propias. Para la poesía, que es sonido incluso antes de ser significado, la lectura en voz alta es un paso imprescindible. Los textos dramáticos solo ocurren verdaderamente cuando son puestos en escena. Yo agregaría que la lectura de cualquier texto literario debiera tener siempre un espacio para *nuestra reacción*. Hay quienes reservan sus diálogos con el texto al plano puramente mental, otros atesoran citas, muchos subrayan sus libros o los comentan al margen, unos pocos desarrollan por escrito lo que se les ocurre mientras leen. Cada uno sabrá cómo lo hace, aunque me parece sensato llevar al menos un mínimo registro de ese diálogo con las obras.² Lo que importa, al final, es hacer consciente aquello que la lectura despierta en nosotros, o aquello que descubrimos en la lectura. Como suele decirse tan vagamente, explicitar *lo que nos llama la atención*, y que puede ser un tema, una palabra, una situación, una escena, un diálogo, la disposición gráfica del texto, etcétera. No es necesario que esta reacción sea un comentario brillante que ilumine de forma definitiva el texto; diría incluso que las preguntas sirven mucho más que las respuestas.

Es natural sentirse intimidado al comienzo, y muchas veces los textos literarios parecen dejarnos literalmente mudos. Un buen consejo para sobreponerse a esa timidez primera es intentar establecer contactos entre el libro y el mundo, entre el libro y la propia vida, entre el libro y otros libros, entre el libro y lo que conozco, entre el libro y lo que intuyo, entre el libro y, quizá, el propio libro. En la medida en que aumenten las lecturas, y también en la medida en que pasen los años, nuestras reacciones a las obras literarias se volverán más profundas, más densas, más ricas y, a veces, más intrincadas.

Solo a título de ejemplo, copio aquí dos apuntes que hice mientras leía *La oscura vida radiante*, la última novela de Manuel Rojas. En ese momento me interesaba pensar el modo en que se construyen las comunidades nacionales en las obras narrativas del siglo XX chileno:

² Una escritora anota al final de sus libros, además de otras cosas, la fecha en que terminó de leerlos; si vuelve a ellos los subraya o los comenta usando un lápiz de color distinto, y vuelve a anotar la fecha al final. Algunos están rayados en varios colores, en partes distintas cada vez. Uno podría reconstruir qué fue lo que le llamó la atención en esas dos o tres veces que se sumergió en la obra.

Página 116. Al despedirse, Pancho le pregunta a Aniceto por sus escritos. Aquí hay algo de interés: la vuelta al individuo. Es curioso que haya ciertos disloques o descalces. Rojas escribe su novela desde la autobiografía y con claros intereses sociales. Aniceto en cambio siente cierta desconexión entre su experiencia y lo que escribe.

Páginas 130-131. Despedida de Valparaíso. Como en Santiago, rasgos de identidad particular asociados a la experiencia vivida en el puerto. Ahora se explicita la naturaleza del vínculo: "...pero también conoció ahí el otro extremo, no hacia abajo, sino hacia arriba, mujeres y hombres, ahí están, bondadosos, hablando o en silencio, y tú recibes lo que irradian, esa bondad o aquella dulzura; a veces no sólo es eso: sin conocerte, sin saber nada más que tú estás ahí, al amanecer, y que quizá no has tomado ni tomarás desayuno, te dice: ¿Ya se va, vecino? ¿No quiere tomarse una tacita de café? Tú sabes o debes saber que sólo es café lo que se te ofrece, aunque tú, que no quieres perder tu dignidad, esa dignidad miserable que mucha gente te niega, le quieres pagar; no puedes pagar, ya te dije que no sólo es café lo que te ofrece, es amor, es bondad, y eso no se paga con nada que no sea también amor y bondad". Habría que hacer una lista de palabras que aluden al vínculo: vecino en este párrafo, cómplice en el capítulo 3; se rechaza la palabra compañero, porque connota un falso vínculo.

La reacción del lector es el punto inicial de toda interpretación literaria; es la huella de la lectura como experiencia. Ninguna interpretación, ni siquiera la que se hace obligadamente en un curso universitario, vale la pena si no arranca de cierto interés del lector por el texto.

Analizar

El análisis es la primera operación más o menos técnica que proponen los estudios literarios, y podría describirse en principio como una *relectura* guiada por un *criterio* particular. El siguiente

fragmento, escrito por un estudiante de primer año, ilustra muy bien esta descripción fundamental:

En el texto “Nadar de noche” de Juan Forn identificaremos los tres niveles que Genette propone para los textos narrativos: relato, historia y narración. Comencemos con la primera categoría, el relato, que podemos identificar en el orden en que aparecen los acontecimientos. Ellos son: el personaje se encuentra despierto (175), luego escucha tocar la puerta y la abre (es su padre muerto) (176) y finalmente la conversación que ambos sostienen (177-183).

Como se ve, el *criterio* que orienta este análisis es explícito y corresponde a los conceptos con que Gérard Genette concibe ciertos niveles de los textos narrativos. La *relectura*, por su lado, también es clara: el uso de este criterio implica un reordenamiento del texto, que ya no es un continuo temporal ininterrumpido sino una serie ordenada de eventos (1. el protagonista se desvela, 2. el protagonista escucha que tocan la puerta y la abre, 3. encuentro con el padre muerto, y 4. conversación).

El mismo ejercicio puede hacerse con un artículo académico como el siguiente, escrito por una profesora norteamericana que estudia los aspectos góticos de “El Chiflón del Diablo” (la traducción es mía):

Lo gótico se estructura alrededor de un crimen, una transgresión, una violación u omisión por parte de un agente A que tiene graves consecuencias para una víctima, el agente B, y para el o los espacios ficcionales en los cuales el agente B está situado. En “El Chiflón del Diablo” los dueños de la mina son el perpetrador colectivo, o agente A, y los mineros y sus familias las víctimas, o agente B. Debido al contagio -literal o figurado- de la mencionada transgresión [la explotación laboral], este espacio ficcional [la mina] se caracteriza por una horrorosa “atmósfera maléfica y soterradamente terrorífica” (Bolden).

El *criterio* también se explicita en este caso, aunque ya no corresponde a la teoría de un

autor en particular sino a una “nueva teoría”, elaborada a partir de una amplia discusión bibliográfica. La *relectura*, por otro lado, es también un reordenamiento de los elementos del cuento, algo que se hace muy visible porque la autora recurre a entidades abstractas como el “agente A” o el “agente B”.

Estos dos ejemplos dan una buena idea de la naturaleza de un análisis y de cuáles son sus limitaciones. Analizar un texto se parece mucho a cernirlo o “colarlo”, de modo que el criterio que hemos escogido funciona como una rejilla que “deja pasar” muchos elementos del relato a los que no prestaremos atención y los separa de los otros, los que consideramos importantes y que quedan atrapados en el colador. Aunque “Nadar de noche” describe largamente la casa en donde ocurre el encuentro del padre muerto y su hijo, el analista ha preferido enfocarse primordialmente en lo que Genette llama su relato y no prestar tanta atención al espacio. En el caso de “El Chiflón del Diablo”, se omite que los relatos de Baldomero Lillo están situados en la ciudad de Lota (algo que a los chilenos nos importa mucho), porque su concepto de lo gótico no depende de ese dato.

Estos dos ejemplos de análisis corresponden a lo que cotidianamente llamamos “aplicar una teoría”, y salta a la vista que, en esta mirada parcial del procedimiento, puede ser una cosa algo aburrida. Dado que se trata de citas aisladas, no dejan ver un proceso que es más complejo y que puede resumirse del siguiente modo: tras la primera *lectura*, el intérprete descubre un aspecto que le parece interesante, y luego escoge entre las “teorías” que conoce el *criterio*, la “teoría”, que le permitirá sacarlo a la luz de la mejor forma posible. Para poder analizar un texto, entonces, hay algunos requisitos básicos: escoger un criterio teórico o crítico que sea apropiado para lo que nos interesa rescatar y, más adelante, interpretar en el texto literario, conocerlo bien y saber aplicarlo apropiadamente.

Otra forma de entender el análisis, complementaria a la anterior, es como una *traducción*. Si lo vemos de este modo, analizar un texto literario es también verterlo en una lengua distinta, la de los términos técnicos que implica el criterio que estamos usando. El siguiente fragmento lo ilustra bien, y corresponde a un artículo sobre la novela *Ygdrasil* (2005), del escritor chileno Jorge Baradit:

Pero, más allá de estas confluencias temáticas, es relevante profundizar en un

rasgo muy notorio en la novela de Baradit, que creo puede entregar una de las claves estructurales del *ciberpunk* y probablemente de otros relatos representativos de la narrativa del cambio de siglo: su carácter exclusivamente nuclear. Con ello quiero indicar que en *Ygdrasil* se suceden los momentos narrativos “fuertes”, sin que se disponga de un fondo que los destaque o, en otras palabras, que se trata de un relato metonímico que va “quemando todos sus cartuchos” en tiempo real (Areco, 188).

La analista en este caso se detiene en las acciones de la novela, en su naturaleza y en su encadenamiento. Para hacerlo recurre al idioma del estructuralismo literario, en particular a la distinción entre acciones “nucleares” y “catalíticas”, dos conceptos acuñados por Roland Barthes en la década del setenta y que todavía son muy útiles. Las acciones nucleares “abren, cierran o mantienen” una posibilidad argumental del relato; las catalíticas son acciones que no determinan el curso de los acontecimientos. *Ygdrasil*, según esta lectora, es una novela construida casi enteramente por acciones que pueden eventualmente cambiar por completo el destino de lo narrado. En vez de recurrir a una larga descripción, traduce su hallazgo al tecnolecto de la disciplina.

Una tercera forma de entender el análisis es como *transcripción*. En este caso las afirmaciones del lector se afirman en un supuesto tácito que, aunque discutido, todavía es válido si lo tomamos con la cautela debida: los textos literarios *dicen* una cosa pero en realidad *significan* otra. El siguiente ejemplo ilustra, a mi juicio, con gran claridad este modo de proceder:

Hijo de ladrón incorpora un vasto número de figuras retóricas –sobre todo de comparaciones– que alejadas de una tradición literaria convencional y establecida encuentran su reserva en el lenguaje popular chileno: “... estar más borracho que un piojo”, “almorzar [un bistec más duro que suela de zapato] en silencio como obreros en día de semana”, “salir [de la cárcel al juzgado] de a dos en dos como escolares que van de paseo”, “quedarse parado como penitente”, “tener una sonrisa de ministro o aprender que una firma sin rúbrica es como un turco sin bigotes” (*HL*, 473, 554, 500, 438, 457, 438). Esta irrupción de un habla popular en el discurso de la novela genera un sentido no ya sólo a través de lo

cómico –procedimiento habitual de la novela costumbrista– sino por la *ausencia* de comillas, bastardillas o glosarios que, al mismo tiempo en que superan el mero registro de un lejano hablar pintoresco, afirman la *propiedad* de un habla y, con ello, la conquista de un espacio literario (Soto, 1145).

Explicitemos la transcripción: cuando en *Hijo de ladrón* se incrustan expresiones populares sin comillas (lo que *se dice*), ellas no deben leerse en su literalidad sino como signos de una afirmación política según la cual el habla popular es tan válida, tan importante, tan literaria como el habla culta de los libros (lo que *se quiere decir*).

El ejemplo de *Hijo de ladrón* es útil porque revela otro rasgo fundamental del análisis literario. En general no basta con decir que en la novela hay varias expresiones del habla popular chilena; es necesario dar una muestra de dichas expresiones tal como aparecen en el libro, es decir, copiando textualmente su aparición en el texto (“estar más borracho que un piojo”, etcétera). Cuando el analista describe ciertos rasgos del texto debe mostrar cómo aparecen allí, y en ello radica gran parte de su fuerza persuasiva. Conviene no olvidar que la cita desnuda nunca es suficiente; para que pueda cumplir su función debe estar rodeada por un comentario que explicita qué es lo que ilustra, de qué manera lo hace y, en fin, por qué aparece allí.

La cita textual comentada es probablemente el mejor modo de ilustrar lo que hemos identificado en el análisis, pero no es la única forma de hacerlo. Los dos primeros ejemplos de este apartado, el que se refiere a “Nadar de noche” y el que se refiere a “El Chiflón del Diablo”, han optado por mencionar las unidades que constituyen la ilustración (las partes que constituyen el relato según Genette o “lo gótico”). El texto que comenta la novela *Ygdrasil* no lo hace, y por lo mismo se percibe incompleto.³

El análisis de un texto es una fase ineludible de la interpretación literaria. Es, por decirlo de algún modo, su cimiento. El mero reordenamiento de los elementos del texto, sin embargo, no completa su sentido, y en la lectura de obras poéticas esta limitación se vuelve especialmente clara. ¿De qué nos sirve saber que un poema está lleno de metáforas, anáforas, pleonasmos, catacresis, jitanjáforas, que está escrito en versos endecasílabos o que su acento versal es trocaico?

³ El estudio entero sí ofrece ilustraciones; la cita que escogí es la incompleta.

De nada, a menos que podamos darle un sentido a esas figuras o fenómenos métricos. El análisis es un paso descriptivo, y debe completarse en un momento posterior.

Interpretar

Definamos la interpretación de un texto literario como una hipótesis acerca de su sentido. Estoy pensando en dos acepciones particulares de la palabra “sentido”. Una es abstracta y se refiere a la “razón de ser o finalidad de una cosa”; la otra es más concreta y se refiere a la “orientación de un objeto en el espacio”.⁴ Interpretar un texto literario, entonces, es postular que posee una finalidad y una orientación, o bien, como los vectores de la física, que “apunta” hacia alguna parte ejerciendo cierta fuerza en esa dirección.

El siguiente fragmento es una aproximación crítica al cuento “La intrusa” de Jorge Luis Borges, y para que sea comprensible necesito resumir brevemente su argumento: dos hermanos, criollos de origen europeo, terminan asesinando a la mujer nativa que ambos aman; recuperan de ese modo el vínculo exclusivo que los une. La interpretación es la siguiente:

Yo no sé cómo podría representarse mejor **la actitud del criollaje, el argentino y el latinoamericano, para con las poblaciones originarias de nuestra región** que del modo como lo hacen esas últimas frases de “La intrusa”. Los Nilsen/Nelson son los portadores ignorantes, pero a pesar de ello [están] parapetados a porfía en su identidad criolla ...[,] la que es nacional y metropolitana a la vez o, mejor dicho, es una identidad que es nacional a fuerza de ser o pretender ser o incluso de haber sido alguna vez metropolitana. Eso explica que incluso **desde su envilecimiento más profundo, desde su no saber quiénes son ni por qué hacen lo que hacen, ellos la defiendan, la reafirmen y la reinstalen cada vez que sienten que ello es preciso, en esta ocasión, frente a un peligro en el que (...) confluyen la seducción y la destrucción.** Reaccionan pues los Nilsen/Nelson no en calidad de colonizadores, condición que a estas alturas han perdido

⁴ DRAE, acepciones 7 y 11.

absolutamente y de la que ni siquiera se acuerdan, sino en calidad de colonizados (aunque “físicamente” distintos del “compadraje”, eso es algo que no debe perderse de vista), esto es, de **criollos americanos y periféricos, que se empeñan en preservar su diferencia con el otro nativo, manteniendo el cordón umbilical que los une con los antepasados del centro de Europa a no importa cuáles sean los costos. Poseídos por el asombro y el miedo, eliminan entonces a la mujer que real y metafóricamente ocupa en sus vidas el sitio de los que Bolívar identificó como los “legítimos propietarios del país” [los indígenas], para acabar autoimponiéndose la obligación de olvidarla/los**, pero no sin haber hecho de la complicidad en y del (contradictorio) rastro del crimen quizás si el más poderoso motivo para su turbia unidad (Rojo, 81-2, énfasis mío).

Resumiendo dramáticamente la argumentación de este fragmento, la historia filial de los hermanos, así como la hebra erótica del relato y su final, representarían una actitud que es propia de los criollos latinoamericanos, el rechazo a los habitantes aborígenes.

Volvamos a la primera noción de interpretación que apunté. Según ella, el intérprete de “La intrusa” propondría que el sentido del cuento, su finalidad, es expresar una determinada característica de la identidad latinoamericana, en este caso, su tendencia al blanqueo y el rechazo a los pobladores originales del continente. Hay que poner atención al tipo de finalidad de que hablamos, porque no se trata de una asignación definitiva o eterna, sino de un concepto mucho menos ambicioso. Una piedra, por ejemplo, puede servir para hundir clavos en la madera y cumplir, por lo tanto, una finalidad parecida a la del martillo, pero eso no significa que la piedra haya sido creada para funcionar como martillo. Su finalidad es una asignación posterior, algo que imponen a la piedra el hombre o la mujer que la usan como martillo. Del mismo modo, el intérprete de “La intrusa” no está diciendo que el cuento haya sido concebido como una expresión de la identidad latinoamericana; más bien afirma que, leyendo como él lee, el relato puede expresar determinados rasgos de esa identidad. El sentido del cuento, entonces, su interpretación, es un *efecto de la lectura*, algo que vemos en él y que le pertenece en tanto sale de él también, pero que no le corresponde de modo eterno e inmutable. Ha aparecido bajo determinadas circunstancias de lectura, las de este intérprete en particular.

Lo anterior discute una de las convicciones más arraigadas en los intérpretes primerizos: que un texto literario se resuelve en la *intención* que tuvo el autor al escribirlo. Ciertamente es muy improbable que Borges haya tramado “La intrusa” con el fin de reflejar algunos aspectos de la identidad latinoamericana; esos aspectos aparecen en el texto, claro, pero no como un contenido deliberadamente escondido en él sino como uno de sus muchos efectos posibles, querido o no por el escritor argentino. Creer que la interpretación literaria consiste en adivinar lo que el autor tenía en mente es una limitación que no necesitamos los que nos dedicamos a los estudios literarios. Puede ser algo interesante, por cierto, y en algunas circunstancias muy importante, pero en ningún caso es el único sentido de una obra, y puede de hecho terminar convirtiéndose en una atadura inútil. La pregunta fundamental que debe hacerse a un texto literario no es cuál es la intención con que fue escrito, sino cuáles son los *efectos* que produce. De entre los infinitos efectos posibles, el que tenía en mente el autor al momento de escribirla es solo uno, no siempre el más interesante. En suma, una interpretación literaria no debiera comenzar diciendo: “Lo que Borges quiere decirnos es...”, sino “En este cuento es posible ver...”.

Concebir la interpretación como *sentido* trae aparejada otra consecuencia, que se relaciona con la dirección que ella implica. Decir que “La intrusa” representa una cierta actitud latinoamericana hacia los pobladores originarios del continente implica un cierto posicionamiento político. Dado que Borges no es necesariamente consciente de la lectura que ha propuesto este intérprete, y dadas también las ilustraciones que se nos presentan, es lícito suponer que los contenidos del texto tienden a afirmar esa actitud discriminatoria. Para decirlo de otro modo: al encarnarla inconscientemente, “La intrusa” adscribiría a esa vertiente de la identidad latinoamericana. Esto significa, a fin de cuentas, que el sentido que develamos en la interpretación no es nunca un contenido neutro. Toda interpretación es también, por parte del intérprete y por parte del texto, un mostrarse a favor de algo o en contra de algo, tal como las fuerzas físicas tienen una dirección, un sentido. En el fragmento anterior, por ejemplo, me parece claro que el intérprete critica los contenidos que moviliza el cuento de Borges, y de alguna manera se plantea en contra de ellos.

Nuevamente el sentido común choca contra esta característica de la interpretación. Seguramente debido a los usos que la escuela hace de los textos literarios, y también por culpa de una injustificada reverencia nuestra hacia los autores, estamos acostumbrados a buscar en

ellos una enseñanza de orden moral, algo que suele expresarse con la fórmula “este cuento nos enseña que...”. El error no estriba en pensar que los textos literarios *quieren* afirmar uno u otro valor moral o político, sino en creer que la literatura posee una sabiduría política o moral que es privilegiada o superior a las opiniones del resto de los mortales (entre los cuales, por cierto, están los intérpretes). En vez de aludir a una enseñanza universal, entonces, la interpretación literaria debiera decir: “Este cuento afirma que...”.

Hemos hablado de la cuestión del sentido, pero ahora será necesario moderar un poco el alcance de esa afirmación recordando que, en realidad, lo que se propone es una *hipótesis* de sentido. Esto significa, en primer lugar, que ninguna interpretación es *la verdad* del texto literario, su significado real indiscutible; toda hipótesis es provisoria por definición, un tanteo, una posibilidad. Al mismo tiempo, significa que los textos pueden soportar una gran variedad de interpretaciones parecidas, diferentes, incluso contradictorias entre sí. “La intrusa”, por ejemplo, admite perfectamente una lectura de orden psicológico, centrada en el rechazo de estos dos hermanos al amor erótico y su preferencia por un vínculo filial.⁵ Roland Barthes decía que un relato es “el lugar posible de los sentidos, o también la pluralidad de sentidos, o el sentido como pluralidad” (291), y Michel Foucault, de modo más radical, consideraba que toda interpretación solo busca autoritariamente “conjurar el azar del discurso”, detener las infinitas e imprevisibles lecturas posibles de una obra (29).

¿Significa esto que *cualquier* interpretación de una obra literaria es válida? En nuestra vida independiente como *lectores* de literatura, la respuesta es por supuesto un rotundo sí; nada puede ni debe refrenar nuestro impulso interpretativo. En el ámbito disciplinario de los estudios literarios, sin embargo, o en el de los cursos universitarios de literatura o, más restringidamente aun, en el estrecho dominio de un curso introductorio a los estudios literarios, no todas las interpretaciones son válidas. Y las condiciones de validez no tienen nada que ver con cuestiones ideológicas, no hay interpretaciones correctas o incorrectas en un sentido político o moral. Se trata de una cuestión de orden metodológico. La única condición que debe pedirse a la interpretación de un texto literario es su *coherencia*.

⁵ Es una lectura sugerida en Rojo (1992), 78.

Una interpretación coherente

Hasta ahora he descrito de modo bastante independiente las operaciones básicas de los estudios literarios, buscando ejemplos heterogéneos. Si bien esta dispersión, espero, ha servido para mostrar cuán diferente es leer de analizar y analizar de interpretar, esconde la férrea articulación que debe existir entre estas instancias. Una interpretación coherente requiere un análisis atingente y riguroso, y surge de una lectura atenta y sensible.

Desde una perspectiva instrumental, una mirada que describa el orden cronológico en que se suceden, los pasos necesarios para articular una interpretación como la que he querido describir son los siguientes:

a. Leer cuidadosamente la obra literaria, experimentándola y reaccionando a ella. Por supuesto, surgirá una serie de intuiciones interpretativas, varias posibilidades de sentido que con frecuencia son difíciles de articular.

b. Atendiendo a esas intuiciones, a lo que “llama la atención”, se escoge un determinado *criterio* que permite la relectura analítica. Ese criterio suele tener una naturaleza teórica, e implica pasar el texto “por el colador” o “traducirlo” al idioma técnico que se ha escogido. Si hemos elegido bien el criterio, nuestra intuición interpretativa adquiere forma a través del análisis.

c. Usando como “pruebas” el resultado del análisis, es posible ahora mostrar de modo riguroso y coherente un *sentido*, una interpretación para el texto literario.

Que los tres pasos están estrechamente vinculados es algo fácil de comprobar. Basta con que interroguemos algunos de los fragmentos que hemos leído más arriba para advertir su carácter incompleto e insuficiente. Dejando de lado la lectura, un momento del cual no queda registro público, al revisar los análisis aislados o la interpretación aislada queda siempre una interrogante. Por ejemplo: ¿por qué tendría que fijarme en el puro nivel del relato, según Genette, al leer “Nadar de noche”? ¿Qué sentido tiene leer “El Chiflón del Diablo” como parte del género gótico, qué aporta a su interpretación? ¿Qué marcas en el texto de “La intrusa” autorizan a pensar que allí se problematiza la identidad latinoamericana? Sin las respuestas a estas preguntas estamos en el terreno del juego textual o bien en el de la mera opinión.

A más de alguno le puede parecer excesiva esta insistencia en la necesidad de articular

lógicamente una interpretación literaria, sobre todo en lo que respecta al paso analítico, el más técnico de los tres. El sentido común indica que no es necesario saber teoría literaria para leer literatura, o que los escritores desconocen la técnica del análisis y sin embargo escriben literatura sin ninguna clase de problema. Por cierto, la experiencia privada de la literatura –su lectura o escritura– no requiere ninguno de estos pasos. Los estudios literarios, sin embargo, no son una experiencia privada sino un modo formalizado de leer, e imponen ciertas obligaciones metodológicas que constituyen la condición de comunicabilidad de sus hallazgos. Cualquier estudiante de Literatura sabe precisamente de qué se habla cuando lee que el narrador de una novela es heterodiegético o que una de sus funciones es nuclear, y eso implica un ahorro considerable de tiempo y esfuerzo a la hora de comunicar nuestras interpretaciones. Por otra parte, usar las herramientas técnicas del análisis literario nos permite ver muchas más cosas de las que veríamos sin ellas, nos permite aumentar “la resolución” de nuestra mirada analítica, y por ende posibilita interpretaciones más finas o más suspicaces. Un solo ejemplo: lo que normalmente llamamos narrador en primera persona puede ser heterodiegético u homodiegético (participar o no en el relato), o bien estar focalizado internamente en un personaje o en varios (contar los hechos a través de la perspectiva de un personaje o de varios). Un narrador en primera persona es, por ejemplo, el de *Papelucho*, cuya percepción de la realidad está en perpetuo desajuste con la percepción de los adultos, y también el de *Doktor Faustus*, de Thomas Mann, alguien que se esmera en ajustar su percepción de la realidad con la de Adrian Leverkühn, el protagonista de la novela. Dos narradores tan distintos no quedan ni remotamente bien descritos diciendo simplemente que cuentan el relato en primera persona.

Llegados a este punto, parece claro que la interpretación literaria es hartamente más que una mera decodificación de lo que el texto “quiere decir”. Se trata en realidad de una labor creativa de primer orden. El texto literario funciona como un trampolín que el intérprete usa para desplegar su propia imaginación crítica, para inventar nuevas lecturas de una obra que puede haber sido interpretada cien veces antes. Una interpretación, en suma, es el diseño particular de la propia experiencia de lectura. El escritor argentino Daniel Link lo resume de un modo que no puede ser más claro: «Cuando se lee, pues, se imprime sobre un determinado fragmento de la realidad algo de razón, y es por eso que leer es una práctica “racional”. (...) La lectura es una construcción, antes que una mera reproducción. La lectura es un *uso* de un cierto material para

producir sentidos” (1).

Una cosa distinta al orden cronológico de sus operaciones es el modo en que una interpretación literaria debe presentarse por escrito. Yo sugeriría, al momento de escribir, una conducta que sea al mismo tiempo como la de un vendedor y como la de un guía turístico. Como un vendedor porque un escrito de esta clase tiene una función eminentemente persuasiva: todo intérprete busca convencernos de que ha hecho una lectura interesante, coherente, plausible, de que el diagrama que ha dibujado sobre el texto logra iluminarlo de un modo creativo o novedoso. Y como un guía turístico porque, al mismo tiempo, debe conducir al lector a través del texto, asegurarse de que “vea” lo mismo que él o ella “ve” en este recorrido particular que le pertenece. Dicho de otro modo: un trabajo de interpretación literaria debiera escribirse como un texto argumentativo cuya *tesis* es el sentido del texto que proponemos y cuyos *argumentos* –bien ilustrados con referencias específicas a la obra– arrancan del análisis descriptivo que hemos hecho. Su estructura global puede ser algo como lo que sigue:

- a. Una introducción en donde se enuncie nuestra interpretación, el sentido que damos al texto y que desarrollaremos a continuación.
- b. Un apartado que dé cuenta del análisis. Conviene que incluya paráfrasis, citas textuales comentadas, etcétera. El error más frecuente de los intérpretes primerizos es volver a contar el cuento o resumirlo. Lo que se busca aquí es dar cuenta de la lectura propia, del recorrido que uno hace del texto. A la hora de disponer los hallazgos textuales, en consecuencia, debe primar un orden *nuestro*, el que apoya de mejor manera nuestra interpretación, y no el orden en que el texto presenta su información. Bien puede pasar que la mejor ilustración de nuestro argumento interpretativo no se encuentre en la conclusión de un relato sino al comienzo, o que debamos citar los versos de un poema en un orden alterado para mostrar lo que queremos que se “vea”.
- c. Una conclusión que explicita el modo en que, de una manera lógicamente articulada, los hallazgos descriptivos del análisis fundamentan la tesis que presentamos como interpretación, y que eventualmente la evalúe en cuanto a su importancia, pertinencia, en fin, que retome nuestra motivación primera.

Juzgar

Siendo una práctica creativa que consiste en la construcción de sentidos en un texto dado, puede parecer hasta ahora que la interpretación literaria prescinde de una de las pulsiones más básicas de todo lector, su tendencia a enjuiciar una obra y expresar su gusto o disgusto con respecto a ella. Ciertamente un análisis académico no es, por regla general, el lugar más apropiado para comunicarle al mundo el veredicto de nuestro particular gusto literario; la crítica periodística, en las pocas revistas y suplementos literarios que van quedando, suele ocuparse de esa labor. Sin embargo, eso no significa que un trabajo de interpretación analice asépticamente las obras de que se ocupa.

En rigor, todas las operaciones de las que hemos estado hablando implican una elección, una evaluación, un juicio. Escoger una obra en vez de otra o analizar el espacio en vez de los personajes son decisiones que ordenan ciertas precedencias. Al realizar esas elecciones se expresa que en esa obra en particular y en ese aspecto en particular el lector encontrará algo más valioso que en otras obras o en otros aspectos de la obra, algo más significativo, algo que revela de mejor modo el texto que estamos leyendo. Implícitas pero escandalosamente visibles, estas elecciones hablan mucho más del analista que de las obras literarias, y por tanto revelan sus gustos, sus motivaciones, sus valores, su modo de ver el mundo. Durante la dictadura militar chilena, sobre todo en los primeros años, las revistas académicas se llenaron de estudios inspirados en un estructuralismo leve que no se atrevía a tocar, como sí lo hacían las obras literarias del mismo período, la dolorosa coyuntura política. ¿Hay acaso un mejor índice del temor o las filiaciones de ese mundo académico?

Por otro lado, es posible y en verdad deseable dialogar críticamente con la obra que estamos analizando. En el análisis de *Hijo de ladrón* que aparece más arriba uno supone que el intérprete de alguna manera se mimetiza con la obra y está de acuerdo con lo que expresa la novela, es decir, que considera bueno y deseable que los sectores populares tomen la palabra. En la interpretación de "La intrusa" ocurre todo lo contrario; ese analista puede separar perfectamente lo que descubre como contenido ideológico del texto y sus propias convicciones, y de hecho plantea con bastante claridad su desacuerdo con la actitud del criollo que describe en Borges. No es necesario estar siempre del lado del texto o del autor; yo diría que lo ideal es

separar las aguas y mantener en todo momento nuestra independencia.

El criterio de la calidad “artística”, por último, no es el único que puede orientar los estudios literarios. Puestos a buscar una palabra, creo que es mejor hablar de textos “interesantes” en general, sea por su calidad literaria o por otras razones. Para alguien que quiere conectar la producción narrativa y la sociedad que la produce, por ejemplo, puede ser muy interesante estudiar las novelas inspiradas en los campos de concentración nazi, por muy “malas” que sean desde una perspectiva que se fija en la calidad estética, una categoría inasible y discutible, por lo demás. Hay en ellas, en efecto, una experiencia que probablemente sobrepasa el mero gusto, algo de lo que se debe dar cuenta a pesar de su aparente “fealdad”. Existen tesis doctorales dedicadas por completo a la literatura producida en los estrechos geográficos (el de Magallanes, el de Messina, el de Gibraltar), cuya utilidad sin duda puede ser puesta en duda. No obstante, es probable que esa particular coordenada espacial determine ciertos modos de vida que dan coherencia a esas ficciones. Dejan de ser necesariamente “grandes obras” para volverse un problema *interesante*, acicates ya no de la admiración sino de la curiosidad.

Leer, analizar, interpretar y juzgar son las cuatro operaciones básicas de los estudios literarios, pero los estudios literarios, es cosa de asomarse por los anaqueles de cualquier biblioteca universitaria, no consisten solamente en una gran cantidad de interpretaciones de cuentos o poemas. Hay, por ejemplo, historias de la literatura, que suelen ser relatos en los cuales se expone el desarrollo histórico de un género, de la producción de una determinada zona geográfica o país. Hay también estudios monográficos, en los cuales se describe el modo en que un determinado fenómeno (la representación de la realidad, la identidad femenina, lo fantástico, etcétera) aparece en un corpus seleccionado de obras. Hay estudios dedicados a la obra de un autor en particular, en los cuales se intenta dar con las claves que permiten una interpretación global de sus libros. Hay también biografías literarias, en donde se intenta descubrir cuáles son las condiciones materiales, las influencias, el cúmulo de circunstancias que determinan que un individuo escriba unas obras en particular y no otras. La variedad es abierta e infinita.

Sin importar cuál sea el género del estudio, no obstante, *leer, analizar, interpretar y juzgar* son los obstinados ladrillos con los cuales esos libros están escritos, sus unidades mínimas, los átomos que los constituyen. Una historia literaria debe indicarnos cuáles son los aspectos presentes en las obras que varían con el tiempo; debe por lo tanto fijar ciertos criterios analíticos

que contrasta de una época a otra, y su interpretación será el sentido de este cambio cronológico. Algo parecido ocurre con las monografías, en donde la variación se da de obra en obra y la interpretación es una explicación de esta multiplicidad. Los estudios dedicados a la obra de un autor, por su parte, anuncian interpretaciones globales para el conjunto de una producción individual, y por lo tanto requieren unidades analíticas comparables entre varios textos eventualmente unidos por la figura del autor. Leen, analizan, interpretan, juzgan.

Las cuatro operaciones que he intentado describir no son un conjunto de limitaciones formales. Son las reglas mínimas de un juego, el orden de un sistema que, lejos de aprisionar, ofrece posibilidades infinitas para la experiencia literaria. Una de esas posibilidades, en realidad la última de ellas, es negarse a interpretar: quedarse en la lectura, en la pura impresión, rechazar el sentido. Es un camino que, en nuestra vida de lectores corrientes, termina en el silencio. En los estudios literarios, en cambio, para negarse a interpretar hay que ofrecer razones, construir una argumentación. Leer, analizar, interpretar, negarse a interpretar y juzgar son, quizá, un elaborado sinónimo del verbo escribir.

Referencias

- Areco, Macarena (2006). "Jorge Baradit, *Ygdrasil*: solo para cyborgs". *Anales de Literatura Chilena* 7, 187-194.
- Barthes, Roland (1990). "El análisis estructural del relato. A propósito de Hechos 10-11", en *La aventura semiológica*. Trad. Ramón Alcalde. Barcelona, Paidós.
- Bolden, Millicent (1997). "Gothic Elements in Baldomero Lillo's 'El Chiflón del Diablo'". *Romance Languages Annual* 8, 377-383.
- Concha, Jaime (2004). "Robar, trabajar, jugar en el primer Manuel Rojas". *Anales de Literatura Chilena* 5, 89-97.
- Foucault, Michel (2002). *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. Barcelona, Tusquets.
- Link, Daniel (s.f.). "Elementos para la escritura de una monografía". Universidad de Buenos Aires. Cátedra de Literatura del siglo XX.
- Paganini, Hugo, *et al.* (2009). "Infecciones por *Staphylococcus aureus* resistente a meticilina adquiridas en la comunidad en niños antes sanos y en niños relacionados al hospital en la Argentina". *Revista Chilena de Infectología* 26(5), 406-412.
- Rojo, Grínor (2011). "12 calas en 'La intrusa'", en *Borgeana*. Santiago, Lom.
- Soto, Román (1992). "De *Martín Rivas* a *Hijo de ladrón*: Transformación del mundo y aprendizaje subversivo". *Hispania* 75(2), 1.139-1.146.