Seminario de Lectura Dirigida

La Comunicación Literaria

> "La Literatura sirve ante todo para la felicidad. Creo que conocer una literatura es conocer diversas felicidades (...). Siempre he intentado que mis alumnos vieran en la literatura un placer; de modo que jamás he insistido en fechas (yo mismo las ignoro); les he dicho: 'Desde luego, conviene situar a un autor en determinada o determinadas circunstancias históricas, pero eso es menos importante que el goce de la obra'. De modo que yo creo que la literatura tiene un fin, digamos, eterno, que es el de conmover, el de emocionar... y que si no se cumple con ese fin, entonces sólo puede interesar a los historiadores de la literatura, personas que en general se reducen a escribir libros demasiado parecidos a la guía de teléfonos, ¿no?, o al censo, es decir, a catálogos de autores[1]".
>
> Jorge Luis Borges

Tal vez la definición más elemental de literatura sea la de un *espacio virtual poblado de metáforas*. La metáfora es, básicamente, una "comparación sin un como", que amplía el ámbito del significado y el mundo mental y cultural de los seres humanos; ahora bien, específicamente, podemos afirmar que la metáfora es una *sustitución semántica que opera por un principio de equivalencia*. Veamos algunos ejemplos:

"Aquiles es un león combatiendo", alude *metafóricamente* a la valentía del protagonista de **La Ilíada**, al ser *comparada* la bravura de su actuación con las características del animal. Observemos, entonces, que se establece una relación de sustitución de significado de un elemento presente ("león") por otro ausente ("valentía"), sin que sea necesario recurrir a la conjunción comparativa subordinante *como*. Un camino distinto a la utilización de la metáfora es usar la comparación: "Aquiles es *tan* valiente *como* un león"; o bien, "Eres *tan* alto *como* un roble", para representar la tremenda altura que alcanza una persona.

Otros ejemplos de metáfora son:

"Tus cabellos de oro", donde, al igual que en el primer ejemplo, se ha elegido un rasgo caracterizador de uno de los elementos en comparación (el brillo del oro) con la palabra ausente (rubio).

"Te ganarás el pan con el sudor de tu frente", significa que es necesario ganarse el sustento o alimento ("pan") por medio del trabajo ("sudor").

"Has llegado al crepúsculo de la vida", nos da a entender que se ha abandonado la juventud ("la mañana") para ingresar en la vejez ("crepúsculo" o atardecer), o sea, se está en el momento declinante de la vida, el instante en que el sol desciende; por lo tanto, lo que hemos comparado ha sido la vida humana en sus etapas de

[1] Borges, Jorge Luis: **Borges A/Z**, Editorial Siruela, Madrid, España, 1991, pp. 161-162.

juventud, adultez y vejez, con la manifestación del ciclo natural de un día: "mañana, tarde y noche".

Desde esta perspectiva, la utilización de la metáfora revela la intencionalidad artística del que habla, permitiendo, con ello, el uso figurado del lenguaje. Como ya veíamos, este último se aparta de los referentes reales y/o de los conceptos ("valentía", "cabellos", "alimento", "trabajo", etc.), para establecer una relación de interdependencia con otros elementos (palabras): "león", "oro", "pan", "sudor", etc. Lo que ocurre, entonces, es que una palabra como "león", con un significado tan diferente al de "valentía", se ha transformado, por este procedimiento, en sinónimo de coraje.

El último ejemplo nos acerca al ámbito artístico, pues existe otra forma de utilización del lenguaje, que es cuando éste se refiere a sí mismo y, simultáneamente, habla *metafóricamente* del mundo. Esta forma de comunicación alcanza en la *literatura* su más alta expresión. Sin embargo, el uso metafórico del lenguaje no es de dominio exclusivo de la literatura, ni de las artes, sino que, sin que lo notemos, se manifiesta permanentemente en el habla cotidiana:

Veamos algunos ejemplos ([2]):

a) Las ideas son seres y las palabras recipientes:

- "Es difícil *poner* mis ideas en palabras".
- "Cuando tengas una buena idea, intenta *capturarla* inmediatamente en palabras".
- "Trata de *poner* el máximo de ideas en un mínimo de palabras".
- "Sus palabras parecen *huecas*".
- "Las ideas están *enterradas* en párrafos terriblemente *densos*".

b) La mente es un recipiente:

- "No puedo *sacarme* ese *ruido* de la cabeza".
- "Mi amigo tiene la cabeza *llena de pájaros*".
- "Mi hermano tiene la cabeza *hueca*".
- "Necesito *aclarar* mi mente".

[2] Cfr. Lakoff, George, y Johnson, Mark: *La Estructura Metafórica del Sistema Conceptual Humano*, en **Perspectivas de la Ciencia Cognitiva**, Donald A. Norman (Compilador), Ediciones Paidós, Barcelona, España, 1987, 233-247.

c) La mente es una máquina:

- "Mi cabeza hoy no *funciona*".
- "Hoy no pienso bien, *¿será que me he oxidado*?".
- "Hemos estado trabajando todo el día en este problema, y *estamos echando humo*".

d) La mente es un objeto delicado:

- "La amiga de Isabel es muy *frágil*".
- "Desde que su mujer murió hay que tratarlo con mucho *cuidado*".
- "El prisionero se *derrumbó* durante el interrogatorio".
- "Esa terrible experiencia lo *destrozó*".
- "María anda con otro. ¡*Esto me hizo añicos*!".
- "Después de la prueba, su cabeza *estalló*".

e) Comprender es ver:

- "Ya *veo* lo que quieres decir".
- "*Desde mi punto de vista, no lo veo así*".
- "¿Cuál es tu *visión* del problema?".
- "Déjame *señalarte* algo".
- "Miguel tuvo una idea *brillante*".

f) La vida es un juego de azar:

- "Voy a *aprovechar* todas las *oportunidades* que tenga".
- "Aún *tengo un as en mi manga*".
- "Lo puedes hacer *si juegas bien tus cartas*".
- "Mi compañero de cuarto es un *perdedor*".

g) El tiempo es valioso:

- "¿Cómo piensas *gastar* tu tiempo en las vacaciones?".
- "Pinché un neumático. Me *costó* una hora cambiarlo".
- "He *invertido* una gran cantidad de tiempo armando este rompecabezas".
- "A veces la juventud *malgasta* su tiempo".
- "El tiempo es *oro*".

h) Las ideas son plantas:

- "El proyecto tardó años en *madurar*".
- "Es posible considerar a la química como una *rama* de la física".
- "José tiene una *fértil* imaginación".
- "El libro del profesor Maturana, ***El* árbol *del conocimiento***, me encantó".

Los ejemplos anteriores nos muestran que en el habla de todos los días usamos metáforas para referir ciertas ideas. Lo que sucede, entonces, es que las palabras "pierden" su significado habitual y adquieren otro, que está determinado por el contexto y por el énfasis que el hablante quiere imprimir al mensaje.

Ahora bien, el origen de la comunicación literaria, en las teorías más recientes, es que dicha comunicación es el desarrollo de una serie metafórica que incluye tanto al autor como al lector de un texto. Así, el autor real se **metaforiza** en otro (se hace metáfora en el mundo de la ficción), y se diferencia de la persona biográfica para transformarse en **narrador** en el caso de la narrativa, en **hablante lírico** en el caso de la poesía o en **acotador** [3] en el caso de la obra dramática.

Veamos el siguiente ejemplo de Nicanor Parra:

> Advertencia al Lector
>
> El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:
> Aunque le pese
> El lector tendrá que darse siempre por satisfecho.
> Sabelius, que además de teólogo fue un humorista consumado,
> Después de haber reducido a polvo el dogma de la Santísima Trinidad
> ¿Respondió acaso de su herejía?
> Y si llegó a responder, ¡cómo lo hizo!
> ¡En qué forma descabellada!
> ¡Basándose en qué cúmulo de contradicciones!
> Según los doctores de la ley este libro no debiera publicarse:
> La palabra arcoiris no aparece en él en ninguna parte,
> Menos aún la palabra dolor,
> La palabra torcuato.
> Sillas y mesas sí que figuran a granel,
> ¡Ataúdes!, ¡útiles de escritorio!
> Lo que me llena de orgullo
> Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos.

[3] El acotador aparece representado en el texto dramático, generalmente, por medio de una escritura en letra *cursiva* para señalar las indicaciones necesarias a la puesta en escena: inflexión de la voz por parte de los actores, tipo de vestuario, iluminación, entradas y salidas de personajes, ambientación, sonido, música, efectos especiales y todos aquellos elementos necesarios para transformar ese **texto** en **teatro**.

Los mortales que hayan leído el Tractatus de Wittgenstein
Pueden darse con una piedra en el pecho
Porque es una obra difícil de conseguir:
Pero el Círculo de Viena se disolvió hace años,
Sus miembros se dispersaron sin dejar huella
Y yo he decidido declarar la guerra a los *cavalieri della luna*.

Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte:
"¡Las risas de este libro son falsas!", argumentarán mis detractores
"Sus lágrimas, ¡artificiales!"
"En vez de suspirar, en estas páginas se bosteza"
"Se patalea como un niño de pecho"
"El autor se da a entender a estornudos"
Conforme: os invito a quemar vuestras naves,
Como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto.

"¿A qué molestar al público entonces?", se preguntarán los amigos lectores:
"Si el propio autor empieza por desprestigiar sus escritos,
¡Qué podrá esperarse de ellos!"
Cuidado, yo no desprestigio nada
O, mejor dicho, yo exalto mi punto de vista,
Me vanaglorio de mis limitaciones
Pongo por las nubes mis creaciones.

Los pájaros de Aristófanes
Enterraban en sus propias cabezas
Los cadáveres de sus padres.
(Cada pájaro era un verdadero cementerio volante)
A mi modo de ver
Ha llegado la hora de modernizar esta ceremonia
¡Y yo entierro mis plumas en la cabeza de los señores lectores!

La voz que "habla" en el poema "*Advertencia al Lector*", **no es** la voz real de Nicanor Parra, sino otra "voz" (hablante lírico) que reclama la participación del **lector** en el desciframiento del mensaje. Así como el autor se ficcionaliza, el lector también es convocado a seguir el mismo camino, es decir, a convertirse en un "personaje" mientras lee. De este modo, los versos que aparecen entre comillas exhiben la representación explícita del lector como personaje ficticio, pues corresponden a supuestas opiniones negativas por parte de un lector incómodo ante una poesía distinta: "¡Las risas de este libro son falsas!, *argumentarán mis detractores".*

Otro ejemplo de esta situación es **Tristram Shandy**, de Laurence Stern:

"Sé bien que hay en el mundo lectores, amén de muchas otras buenas personas que no son en absoluto lectores, - que no quedan contentos si no se enteran de punta a cabo de todos los secretos que le conciernen a uno.

"Por complacerles a ellos y por que me desagrada molestar a cualquier persona viviente, he referido con minucia lo anterior. Como es probable que mi vida y opiniones hagan cierto ruido en el mundo, y, si no me equivoco, llegarán a todos los estratos sociales, profesiones y demás denominaciones humanas (...) y como, por último, resultarán ser aquellos en que Montaigne temía que se convirtieran sus ensayos, a saber, un libro de salón -; considero necesario consultar un poco una vez a cada uno; y por lo tanto debo pedir perdón por continuar por el mismo camino: Ésa es la causa, y me congratulo de ello, de que haya comenzado la historia de mi vida del modo en que lo he hecho; y que siga explicándolo todo **ab Ovo** [desde el principio] (...) Sin embargo, a aquellos que no se quieran remontar tan atrás en estas cosas no les puedo dar mejor consejo que el de que **se salten lo que queda de capítulo; porque de antemano les advierto que está escrito solamente para curiosos y entrometidos.**

---------- Cerrad la puerta ----------

Fui engendrado de noche, entre el primer domingo y el primer lunes del mes de marzo, (...)" [etc.][4].

En este caso la apelación al lector tiene por objeto despertar su curiosidad, incitarlo a que continúe con la lectura y, básicamente, *atraparlo* en el universo ficticio de la obra literaria. De este modo, en el fragmento de **Tristram Shandy** antes citado, otra vez el lector aparece representado; y el narrador le asigna conductas posibles, suposiciones, comentarios y un carácter curioso y entrometido como condición esencial para seguir leyendo la historia de su vida. Desde este punto de vista, es importante destacar que cuando el narrador le dice al lector "Cerrad la puerta", irónicamente lo llama a interesarse y a no abandonar el libro.

Ilustremos este proceso con otro ejemplo más, seleccionado de Roberto Arlt:

"Me escribe un lector: Estimado señor: me he enterado de que ha salido una novela suya llamada **Los Siete Locos**. *Como dispongo de poco dinero para invertir en libros, le agradecería me diera algunos datos respecto a ella, para saber si vale o no la pena de gastarse el tiempo y unos pesos en su lectura.*

Dudé un momento. Luego me dije que, habiendo hablado de tantas obras ajenas, bien tenía el derecho de explicar lo que era lo mío. Además, si hay gente que se conforma con conocer el argumento de una novela, sin tomarse el trabajo de leerla, ni gastar unos centavos en adquirirla, les regalaré a mis lectores ese argumento, que va franco de porte"[5].

[4] Stern, Laurence: **Tristram Shandy**, Editorial Planeta, Barcelona, España, 1989, pp. 7-8.
[5] Arlt, Roberto: *Aguafuertes Porteñas*, en **Obras Completas**, Tomo II, Editorial Planeta/Carlos Lohlé, Buenos Aires, Argentina, 1991, pp. 585-586.

Veamos qué ocurre en otro caso, **El Retorno de los Brujos,** donde el lector es apelado por el narrador para que ingrese como quiera al texto, iniciando su lectura por el capítulo o pasaje que le parezca más atractivo o interesante, se salte páginas, lea desordenadamente; en fin, que sea el lector quien *construya*, a través de *su* lectura, el sentido de la obra:

"¿Cómo es posible que, hoy en día, un hombre inteligente no tenga prisa? ¡Levántese, caballero, pues tiene grandes cosas que hacer! Pero cada vez hay que levantarse más temprano. Aceleren sus máquinas de ver, de oír, de pensar, de recordar, de imaginar. Nuestro mejor lector, el más querido a nuestros ojos, habrá terminado con nosotros en dos o tres horas. Conozco algunos hombres que leen, con el máximo de provecho, cien páginas de matemáticas, de filosofía, de Historia o de arqueología en veinte minutos. Los actores aprenden a situar su voz. ¿Quién nos enseñará a situar nuestra atención? Hay una altura a partir de la cual todo cambia de velocidad. No soy, en esta obra, uno de los escritores que pretenden, meciéndole, conservar a su lado al lector el mayor tiempo posible. Nada para el sueño, todo para la vigilia. Vamos, pronto, ¡tomen y márchense! Fuera, les esperan otras preocupaciones. En caso necesario, sáltense capítulos, empiecen por donde les plazca, lean en diagonal: este es un instrumento para múltiples usos, como los cuchillos de los excursionistas. Por ejemplo, si temen llegar demasiado tarde al meollo del asunto que les interesa, salten estas primeras páginas. Sepan solamente que en ellas se explica cómo el siglo XIX había cerrado sus puertas a la realidad fantástica del hombre, del mundo, del universo; como el siglo XX ha vuelto a abrirlas (...) Escribimos para que se piense más aún. Como tenemos prisa, no lloramos sobre el pasado, sino sobre el presente, y lloramos de impaciencia. Eso es todo. Ya saben lo bastante para hojear de prisa este comienzo y pasar, si quieren, más adelante[6]".

Por último, la relación que se establece, en **Pájaro de Celda,** entre narrador y lector se manifiesta por medio de un llamado de atención que hace el primero al segundo para que éste entienda de qué se está hablando:

"La vida sigue, sí... y un tonto y su dignidad pronto se separan, quizás para no reunirse jamás, ni siquiera el Día del Juicio.

Presta atención, por favor, pues en este libro, que es la historia de mi vida hasta ahora, no sólo las personas son personajes, sino también los años. Milnovecientos Trece me dio el regalo de la vida. Milnovecientos Veintinueve hundió la economía norteamericana. Milnovecientos Treintaiuno me envió a Harvard. Milnovecientos Treintaiocho me proporcionó mi primer puesto en el gobierno federal. Milnovecientos Cuarentaiséis me dio una esposa. Milnovecientos Cuarentaiséis me dio un hijo ingrato. Milnovecientos Cincuentaitrés me expulsó del gobierno federal.

Por eso pongo yo con mayúsculas los años, como si fueran nombres propios" ([7]).

[6] Powels, Louis y Bergier, Jacques: **El Retorno de los Brujos**, Editorial Plaza y Janés, Barcelona, España, 1968, pp. 29-30.
[7] Vonnegut, Kurt: **Pájaro de Celda**, Editorial Argos-Vergara, Barcelona, España, 1982, p. 41.

En síntesis, la comunicación literaria, al igual que cualquier otro tipo de comunicación humana, requiere la presencia de tres elementos básicos: emisor (autor), mensaje (texto) y receptor (lector). Sin embargo, a diferencia de los otros sistemas de comunicación, tanto el autor como el lector se ficcionalizan, e incluso llegan a estar representados al interior de las obras, como hemos visto en los ejemplos anteriores. Lo que sucede, entonces, es que lo que se dice no puede ser comprobado en el mundo real, esto es, el lector *no habla* con el autor, sino con un ser ficticio que este último ha creado (*narrador, hablante lírico, acotador, personajes*, etc.), y cuya finalidad es la transmisión de un mensaje metafórico: la obra literaria.