

De cómo un texto deviene literatura

Alberto Sánchez Álvarez-Insúa

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)
Serrano, 117. 28006 Madrid. Spain

Resumen

A partir de un relato sobre el poeta clásico japonés Basho Matuo y sus amores con Adzuma Nagaru, contemporáneos de Robinson Crusoe, el presente artículo trata de reflexionar sobre varios fenómenos centrales en la estética de la recepción literaria: la precreación, la creación propiamente dicha, la recepción, la decodificación, la destrucción, la canonización y la descanonización de los textos literarios.

Palabras clave: estética, literatura, creación, recepción, texto.

Abstract

Starting from a narration on the classical Japanese poet Basho Matuo and his love story with Adzuma Nagaru, both contemporaries of Robinson Crusoe, this article offers a reflection on several and different literary phenomena such as precreation, creation, reception, decodification, destruction, canonization and decaonization of literary texts.

Key words: aesthetics, literatura, creation, reception, text.

Comencemos con un relato (estructural y literariamente no tiene la categoría de un cuento):

En la cálida noche del primero de abril de 1660, Adzuma Nagaru esperó inútilmente la llegada de su amado, el joven poeta Basho Matuo (1644-1694). Pero el que luego sería el gran reformador de la Época de Yedo (1603-1868), no fue allí como cada noche para tomar sus manos entre las suyas e improvisar sus *tankas* que luego le harían famoso e impondrían el *Haikai* como género. Esa mañana, sin despedirse, Basho Matuo abandonó la provincia de *Michino* (extremidad del camino) y encaminó sus pasos a un monasterio budista. El poeta entendía que sólo huyendo del yo y de los otros conseguiría la pureza de sus pensamientos y de su poesía, y acabaría aniquilándose en la Naturaleza.

Adzuma Nagaru vivió horas de soledad hasta el amanecer, cuando las parejas de *oshidoris* abandonan sus nidos y nadan siempre juntos como deslizándose en el agua, sin que ésta moje sus plumas azul violáceas ni las extremidades

doradas de sus alas hundiendo de trecho en trecho en ella sus cuellos torna-solados (cuentan que el *oshidori* es, en el reino animal, el único que vive un solo amor; al enviudar, se deja morir de pena e incluso —pero, tal vez, sólo sea una leyenda— es capaz de hacerse el *hara-kiri* con el pico).

Pese a que tristes presentimientos atenazaban su corazón, Adzuma Nagaru volvió a su casa. Fue entonces cuando conoció la marcha de Basho Matuo. Anonadada llegó hasta el escritorio y mojando el pincel en la tinta *fue trazando en un rollo de papel de arroz los ideogramas chinos transformados en escritura silábica, cuidando que el poema tuviera treinta y una sílabas (5/7/5/7/7)*,

La *tanka* decía así:

*Ji kurureba
sasoishi mono wo
Akánuma no
makano no kure no
Jitorine zo uki*

*Al ocultarse el sol
a seguirme le invitaba
¡Qué triste es ahora
dormir sola
en los matorrales de Akánuma!*

Acabado el poema y sin releerlo, Adzuma Nagaru enrolló el papel de arroz y lo introdujo en una botella que selló con lacre. *Soñó*, despierta, *que el río lo llevaría hasta las manos de Basho Matuo* y que él, *al leerlo, lo reconocería como suyo*. Luego, ocultando su obra bajo los pliegues del quimono, emprendió el camino.

Cerca de la orilla, casi inmóviles, la pareja de *oshidoris* parecía estar esperándola. Adzuma dejó caer la botella en el agua y, mientras la veía alejarse lentamente en busca del mar, silabeó los siguientes versos:

*Morotomo ni
Jie atsuru koso
ureshi kere,
okure Sakidatsu
narai naru yo ni*

*Tarde o temprano
tenemos que morir,
que la muerte sea
más dulce
muriendo con el amado*

Había ido cayendo sobre sus rodillas y como por ensalmo un puñal surgió en su mano, emergido de entre los pliegues del quimono, con su hoja afilada apuntando al cielo.

Bruscamente, Adzuma Nagaru se dejó caer hacia delante y el acero atravesó su cuello, cumpliendo así el rito femenino de *hara-kiri* (el ritual rechaza que un vientre, capaz de engendrar y albergar lo vivo sea desgarrado por el acero). La pareja de *oshidoris* se alejó lentamente para evitar mancharse con la sangre.

Todo esto ocurría el dos de abril de 1660 en *Dai Ni pon*, el país del sol naciente, durante el reinado de Jeyasu. Por esas fechas, casi en las antípodas, en Inglaterra, nació Daniel Defoe y, sin que nadie sea capaz de explicar tamaño anacronismo, medio año antes, el treinta de septiembre de 1659, Robinson Kreutnaer —otros le llamaban Crusoe—, natural de York, llegaba a su isla desierta víctima de un naufragio.

No vamos a relatar aquí, por conocidas, las aventuras y desventuras de Robinson, sino revelar una anécdota ignorada que el náufrago, tal vez por razón de su enfermedad, olvidó consignar en su diario. Recordemos que el diez y seis de junio de 1660 encontró en la playa una tortuga, lo que supuso para él un auténtico regalo gastronómico. Debieron ser tales sus excelencias que nuestro náufrago volvió a la playa dos días después, pero no fue un quelonio lo que encontró, sino la botella de Adzuma Nagaru semienterrada en la arena y aca-

riciada por las olas. Tal vez por que las temibles fiebres empezaban a hacer su aparición, o porque Robinson entendiera que, por precioso que fuera el contenido, no debía dañar el continente, o por ambas razones, Crusoe no abrió la botella. Tampoco cuando llegó a su cueva estaba en condiciones de hacerlo: se dejó caer en el camastro y se sumergió en el delirio. Tardó casi dos semanas en romper el lacre y extraer el poema, cosa que hizo el día uno de julio.

No deben extrañar a nadie dos aspectos: *a Robinson le apasionó la belleza de los ideogramas* pero, lógicamente, *no entendió nada de lo escrito*. Es más, *creyó firmemente que estaba en presencia* de un conjunto de dibujos, *de una obra pictórica*; como tal, la guardó en una gaveta y de vez en cuando —al principio con frecuencia y luego muy de tarde en tarde— se extasiaba mirándola durante los ventiseis años que le restaban de cautiverio. En una ocasión se la enseñó a *Viernes, que no mostró mayor interés*. De que la tenía en gran estima da prueba el siguiente hecho: el manuscrito formó parte de las escasas pertenencias que Robinson se llevó de la isla el nueve de diciembre de 1686. Cuando, tras una corta estancia en Inglaterra, Crusoe va a Lisboa también lo lleva consigo. Y con él cruzaría España en dirección a Calais.

Pero el viaje no fue tan sencillo. Una fortísima nevada retiene al grupo de viajeros, entre los que están Robinson y Viernes, en Pamplona en los inicios de noviembre de 1687. Encuentran refugio en un convento o monasterio de la Compañía de Jesús. *Crusoe, que habla un portugués aceptable*, conversa con un anciano jesuita, Pedro de Leiría. El discípulo de San Ignacio, ya muy anciano, escucha el relato de Robinson y, no pudiendo reprimirse, comienza a contar su propia historia: como nació en él la vocación misionera de la mano de Javier de Oñate, uno de los escasos supervivientes de la crucifixión de Nagasaki en 1597. De él aprendió los rudimentos de la lengua japonesa. Y mostró con orgullo al antiguo náufrago los cuadernos repletos de ideogramas escritos de su puño y letra.

Robinson sintió que su corazón daba un vuelco. Dejando al jesuita con la palabra en la boca, corrió en busca de su tesoro, y luego extendió ante los ojos cansados del clérigo el rollo de papel de arroz.

Pedro de Leiría «leyó» el poema. Múltiples razones abonan que lo «leído» no correspondiera exactamente a lo «escrito»: la luz era escasa, los ojos del jesuita estaban nublados por efecto de la edad y, lo que es aún más fundamental, sus conocimientos idiomáticos no eran excesivos.

Pedro de Leiría silabeó entre dientes el poema y tradujo de forma abrupta al portugués.

*Ao anoitecer
Eu dize-le, segue-me
Agora, estou triste
e dormo sózinha
Entre as ervas de Akámuma...*

Robinson lo miró con sorpresa, y el clérigo continuó:

—Es un poema de amor. Nada que interese a un buen cristiano...

La llamada a la oración interrumpió su plática. Crusoe recuperó, no sin cierta dificultad, el manuscrito. De vuelta a su celda se lo entregó a Viernes para que lo guardara.

Al día siguiente un tañer de campanas le despertó. Escuchó enseguida una suerte de carreras por los pasillos. Al preguntar le dijeron que el padre *Pedro de Leiría había muerto durante la noche*.

Contristado, Robinson reanudó el viaje con sus compañeros. Dos horas antes de que cayera la noche, el grupo fue atacado por una manada de lobos. La actuación heroica de Viernes salvó de una muerte segura al guía. Pero, en el alocado galope de su caballo, la gaveta en que guardaba el manuscrito cayó sobre la nieve y se hundió en ella. No reparó nadie en su pérdida hasta que Crusoe retornó a Inglaterra. Durante algún tiempo *Robinson trató, inútilmente, de recordar las palabras del poema* aunque, vagamente, *no había olvidado su contenido*.

Pero el manuscrito no estaba destinado a perderse. La gaveta cerraba muy bien e impidió que el papel se mojara. Por increíble que parezca, quedó oculto en una oquedad al fundirse la nieve ¡durante más de tres siglos! Un excursionista lo encontró y lo vendió a un anticuario por unos miles de pesetas. Corrían los años iniciales de la segunda mitad del siglo XX. Meses más tarde apareció en Londres, en una subasta, donde fue adjudicado, tras una breve puja, a la universidad de Osaka por la módica cantidad de cien libras. La persona que materializó la compra —un subordinado del agregado cultural— *no era un profesional de la literatura, ni mucho menos un especialista en la Época de Yedo*. Pero *era sensible y enamorado*. *Leyó el poema y le gustó. Incluso dejó escapar un suspiro*. El poema fue remitido a la universidad y uno de sus profesores dio a conocer el poema en un *congreso sobre poesía en la época de Yedo*. *Al tratarse de un anónimo, los especialistas no mostraron mayor interés. La mayoría, ni se molestó en leerlo. Lo hubieran hecho, sin duda, de conocer la historia del poema. El manuscrito fue a parar a los archivos de la universidad y su transcripción apareció, claro está, en las actas del congreso*.

Pero el poema estaba destinado a gozar de la popularidad. Ello fue posible tras el descubrimiento de unos textos inéditos de Basho Matuo de carácter autobiográfico. Éste, al enterarse del suicidio de Adzuma Nagaru, desveló su amor por ella en varias *tankas*. Transcribimos dos de ellas.

*¡Que triste es elegir!
Tú, Adzuma Nagaru,
estás muerta en Akánuma
y yo he perdido
para siempre la poesía.*

*Busqué la pureza
y encontré la iniquidad.
La tibieza de tu cuerpo
ha huido con el viento
que acuna la hierba junto al río.*

Reconstruir la historia de amor y adjudicar a la amante de Matuo la autoría del poema fue, académicamente hablando, cosa de niños. *La crítica especializada y el profesorado consideraron que el poema era modélico. Fue incluido en varias antologías (Haikun, 2ª ed. R.H. Blyth, Tokyo, ed. 1954; An introduction to Haikun, A.G. Henderson, N. York, ed. 1958; Antología de Poetas suicidas (1660-1990) 2ª ed. J. L. Gallero (traducción de G. de Liaño). En esta última, Adzuma Nagaru, además de compartir páginas, se hermana con Alfonsina Storni y Alejandra Pizarnik. Con la primera, en el agua llevándose la vida, con la segunda —biógrafa de la *Condesa sangrienta*— en el olor perverso de la sangre derramada. Pero la gloria duró poco. Muchos —japoneses, claro— leyeron su poema en las páginas de los periódicos, cuando éstos informaron de los nuevos descubrimientos sobre Basho Matuo. Algunas mujeres lloraron, y*

hubo hombres que —ayunos de amor— suspiraron como el funcionario de la embajada. Entre los extranjeros, sus lectores no llegarían a los diez mil en las correspondientes traducciones al inglés y al castellano. Las tres antologías no fueron reeditadas jamás y duermen en los anaqueles.

En 1960, Adzuma Nagaru vio negada su condición de poeta. Su único texto se consideró pedestre. Hasta la fecha, no ha merecido ni una línea. Es más que dudoso que las nuevas generaciones la lean y, mucho menos, que les interese. Sus valores: el amor que lleva al suicidio, el ritual de la muerte, etc., han desaparecido. Sumida en una crisis profunda, lo único que provoca suicidios en la sociedad japonesa es la pérdida del empleo o la caída de la Bolsa.

Fin del relato.

El relato anterior trata, de forma un poco ingenua, de estructurar existencialmente varios fenómenos: precreación (literaria) —creación (literaria)— relectura de lo creado (a la que podríamos llamar *pseudorrecepción*) —el texto como materialidad signica (que puede o no ser decodificado)— recepción sin decodificación —recepción con decodificación total o parcial— destrucción (u ocultamiento del texto) —recuerdo del texto— canonización del texto y autor —descanonización— obsolescencia literaria.

Esta pormenorización, tan minuciosa como abusiva, trata de fijar el problema crucial de la estética de la recepción: cuándo y cómo un texto deviene literario. Pero repasemos el relato, ya que para ello ha sido escrito.

Indicaremos, en primer lugar, que la estructuración del relato, su ubicación espacio-temporal y la elección de los personajes no son arbitrarias, sino que obedecen a un intento de ejemplificar un proceso muy complejo que la estética (investigación) de la recepción y el estudio fenomenológico de la lectura abordan desde unos planteamientos que, a nuestro juicio, conforman un *totum revolutum* en el que se entremezclan metodologías y conceptos diversos. Seguir los avatares de un texto desde su inicio hasta su obsolescencia (muerte) literaria puede ser ilustrativo.

En el inicio del proceso, dos elementos aparecen como generadores del texto que pretende transformarse en literatura. El primero, y obvio, es el autor. Detengámonos un momento para analizar sus características.

Por paradójico que parezca, la generación de un texto con pretensiones literarias no es privativo de los literatos de oficio; si la condición de literatos se restringe a su definición al uso. El creador de un texto de cualquier tipo: un artículo científico, un prospecto farmacéutico, un anuncio publicitario, una carta a la persona amada, un telegrama de pésame, etc. utilizan las mismas técnicas estructurales y convenciones estéticas. Quieren, al igual que el literato, transmitir un mensaje estructurado mediante correlatos oracionales intencionales.

Hagamos alto de nuevo para enunciar un segundo componente: la intencionalidad, entendida en una doble dimensión: el mensaje que se desea transmitir y su destinatario. Una nota escrita por un eminentísimo literato y dejada sobre la mesa de la cocina para ser leída por su asistente: «Maruja, no olvide comprar cervezas», no es un texto con pretensiones de transformarse en lite-

ratura. Pero, y como ya veremos más adelante, en el mismo momento en que el texto es transcrito, y aunque no conozca una difusión social, adquiere una dimensión ontológica que lo independiza del autor. Textos que, en su momento, carecieron de intencionalidades literarias: correspondencia, diarios, cuadernos de trabajo, apuntes, borradores, etc., conocen, generalmente tras la muerte de su autor y a cargo del exégeta de turno, la gloria literaria en un proceso de canonización (sacralización) al que, lamentablemente, estamos muy acostumbrados.

En este primer proceso —creación del texto— hemos introducido un nuevo elemento a considerar: el destinatario, que puede ser una persona individual, un grupo «tribal», un segmento social específico (dentro de una sociedad espacial y temporalmente determinada) y, utilizando la expresión de Borges, «casi todos los hombres». Así, el autor crea un texto para la persona amada en la poesía amorosa, escribe para sus amigos, para la crítica, para la burguesía o la clase obrera, para la clase media de la España de entreguerras, o para «casi» toda la humanidad. Esta última pretensión de universalidad no es, ni mucho menos, característica de la «alta literatura», aunque sólo aquella literatura que llega a ser universal debiera ser considerada como gran literatura. La literatura de consumo es la que realmente aspira a una difusión cósmica, y de hecho mucha de ella la consigue aunque su gloria sea efímera. Pero, insistimos de nuevo, el texto generado en el proceso de transcripción escapa de las manos de su autor, adquiere una entidad física y puede encontrar un destinatario inopinado.

Tal es el caso de la heroína de nuestro relato. Adzuma Nagaru no es una literata de oficio, como su amado Basho Matuo, pero casi lo es. El amor por el poeta la obliga a dirigirse a él en términos literarios. Así, el texto que compone se estructura según unas convenciones estéticas estrictas: número total de sílabas, número de estrofas, etc. El poema tiene un destinatario único y el mensaje que trata de transmitir es doble: su tristeza por el abandono y, por ende, la responsabilidad del amado en su muerte. Aspira también a que el poeta reconozca la autoría. Sólo él conoce sus citas junto al río. Como demuestra el relato, el receptor será, inicialmente, alguien que ni tan siquiera es capaz de reconocer lo transcrito. Luego conocerá una difusión más amplia, incluso una sacralización, pero el amado, que sí sabrá de su muerte, jamás conocerá el texto y su doble mensaje de amor, tristeza e implícito reproche.

Podemos desmenuzar, aún más, el proceso de creación textual. No es aventurado suponer que, en su larga espera, Adzuma Nagaru fue elaborando mentalmente su poema desde la tristeza de la ausencia. Es, al conocer que la separación va a ser definitiva, cuando se decide a transcribirlo, «remitirlo» al amado y suicidarse. Así crea el texto: «fue trazando en un rollo de papel de arroz los ideogramas chinos transformados en su escritura silábica», que adquiere en el mismo momento de su creación, una entidad en sí mismo. A partir de ese momento, autor y texto son entidades independientes. El autor puede, al igual que sobre cualquier objeto inanimado, interactuar con el texto. Puede modificarlo, tachar palabras, incluso destruirlo. Pero, salvo en este último caso,

la inmanencia del texto «resiste» sus actuaciones. La sabiduría popular compara la creación literaria con la paternidad. Tal comparación es afortunada. Nacido del autor, el texto adquiere «vida propia» (ya veremos más adelante que esta afirmación no es aventurada) y una capacidad ilimitada de relación con los *otros*; relación cuya naturaleza escapa de nuevo a la voluntad del autor que es absolutamente impotente a la hora de influir sobre las interpretaciones de los lectores, tanto de aquéllos que él había previsto como de los inopinados.

El proceso de modificación del texto inicial merece también una doble reflexión: tanto sobre su «relectura» como sobre su modificación.

Adzuma Nagaru no «relee» su poema. Algunos, no muchos, autores no vuelven sobre el texto una vez transcrito. El apresuramiento del escritor de consumo o la autosuficiencia enfatuada explican esta actitud. Pero lo habitual es que el autor corrija el texto, a veces, de forma repetida. (Hay incluso una moderna tendencia de la crítica textual de revisar manuscritos, compararlos con el texto impreso, y sacar consecuencias de las supresiones, *addendas* y *corrigenda* efectuadas por el autor; lo que, a nuestro juicio, resulta excesivo. De la misma forma, el estudio de las sucesivas ediciones, hasta llegar a la definitiva, ha sido y es práctica corriente.)

Hemos hablado de «relectura» por ser un término al uso; pero totalmente inexacto. El autor es —utilizando un concepto de la investigación de la recepción— *un lector poco fiable*. Su interacción primera con el texto es una lectura viciada en origen, una pseudolectura, una pseudorrecepción. No obstante, como en el caso de la relectura de un texto por un lector cualquiera, el autor «conoce» previamente lo que lee. Pero, a diferencia del lector, el autor no va a encontrar nuevas interpretaciones del texto. Muy al contrario, su «visión» del texto será convencional, técnico-estética, porque la interpretación textual tendrá, en su caso, carácter apodíctico-obsesiva. «Mejorará» el texto como el artista plástico modifica un cuadro o una escultura, corrigiendo defectos, añadiendo pinceladas, resaltando efectos. Sólo cuando la distancia temporal elimine ese recuerdo obsesivo del texto podría volver sobre él con una mirada más limpia y menos prejuiciosa. Pero ya es tarde. El texto es prácticamente inmodificable. La edición definitiva no puede diferir mucho de las anteriores. Sólo cabe renegar de la autoría y sepultarlo en el olvido. Pero le perseguirá para siempre desde los anaqueles y fundamentará el juicio crítico sobre él de inopinados lectores e investigadores futuros.

Entramos ya de lleno en el tema de la recepción y su estética, lo que socialmente ha sido denominado «gusto literario».

La utilización de Crusoe en el relato no ha sido caprichosa. Robinson es una persona de cultura media, ha viajado, conoce tierras exóticas y es incluso políglota, «habla un portugués aceptable» y comprende el español. Pero el japonés le supera. En pleno siglo XVII, que un aventurero europeo reconociera —aún sin entenderlo— los ideogramas como un lenguaje resultaba excesivo. Hoy, por el contrario, sería muy fácil. Una persona de cultura media enfrentada a un texto en un sistema sígnico que es incapaz de descifrar puede «adivinar» sus características por reconocimientos parciales o aspectos formales. Es capaz

de saber que el libro que tiene en sus manos es una novela (por su división capitular, su portada, etc.), reconoce el lugar de edición, sabe si está escrito en griego, árabe, cirílico, japonés; descubre que está en presencia de un poema por la cortedad de las líneas y su agrupación; reconoce si el artículo es sobre matemáticas o sobre química, etc.

Hay también —en el caso de la escritura jeroglífica o de los ideogramas de forma mucho más acusada— una belleza plástica en el texto. (Este aspecto ha sido utilizado por las vanguardias poéticas de los 60-70: caligramas, textos de imposible lectura, supresión de signos hasta hacer el texto indescifrable, ordenación de las palabras y líneas de forma caprichosa, etc. Estos tratamientos son en realidad muy antiguos y fueron una de las expresiones del ultraísmo en los años 20.) La obra literaria deviene así obra pictórica. El poema sigue siendo un poema por dos razones: su autoría —lo ha escrito un poeta— y su posible descodificación signica, aunque sea parcial.

Esta recepción pictórica es la primera del poema de la Nagarú. Pero incluso esta apreciación sólo es posible en un receptor con un cierto grado de conocimientos y de preparación estética. Por ello Viernes es incapaz de interesarse por el poema. Su estética —que sin duda tenía— es realista (en el sentido en que lo son las pinturas de Altamira), no abstracta, ni ligada al dibujo sobre papel.

El primer y auténtico receptor del poema de nuestra heroína es Pedro de Leiría. Pero la recepción no es excesivamente afortunada. De una parte, el jesuita conoce la convención signica y es capaz de interpretarla, pero su interpretación viene limitada por varias insuficiencias. Es viejo, ve mal, el idioma no es el suyo y en parte lo ha olvidado. Para colmo, el texto no se enmarca en el *horizonte de sus expectativas*. «Es un poema de amor. Nada que interese a un buen cristiano...». Pedro de Leiría ejemplifica el caso del lector cuyo nivel cultural y estético es inferior al receptor elegido por el autor. Es el receptor inopinado al que ningún autor escapa.

Pero también el jesuita es si no el paradigma sí la parodia del traductor. Una de las características del texto es estar ligado de forma absoluta a la convención signica a la que fue transcrito. La traducción es indefectiblemente «otro texto». Traducir es traicionar, se ha dicho con acierto. En el caso de la poesía la traducción es una aventura imposible. Es cambiar a la vez las reglas y los elementos del juego. Toda la convención estética se viene abajo y la belleza de las palabras se modifica e incluso se anula.

La traducción de Pedro de Leiría es lamentable y pedestre. Convierte el poema en un desastre. Casi nos alegramos de que fallezca.

Pero con él desaparece el único —hasta el momento— receptor del texto, el primero que realizó la transformación de texto en literatura. En efecto, es literatura —buena o mala, eso es lo de menos— aquello que es leído, al menos una vez y por un receptor distinto del autor. La obra de Kafka es literatura porque no fue destruida tras su muerte —como era su pretensión— sino publicada. El genio literario de Proust— como muy bien afirmaba Sartre— reside, precisamente, en su obra escrita y publicada (podría haber un manuscrito per-

dido; pero sólo cuando alguien lo lea vendrá a incrementar su genialidad literaria), no en aquéllas que imaginó pero que no quiso o no pudo transcribir. Recientemente, hay un empeño de recuperar la personalidad y la obra de nuestros bohemios de entreguerras, a los que sus coetáneos apenas leyeron. Es pues ahora que cabe afirmar que las «Memorias» de Buscarini (50 p.) son literatura (muy mala, por cierto).

Un nuevo aspecto se señala con carácter doble en el relato. *Robinson recuerda el texto*. Lo ha conocido no a través de la lectura, sino como literatura oral. Esta nueva modalidad merece ser considerada. Hay literatura oral cuando ésta proviene de otras artes relacionadas con la creación y recepción literarias: una representación teatral, los diálogos de una película, una conferencia, una sesión poética, etc. En modo alguno cualquiera de estos procesos se asemeja ni de lejos a la lectura. Los mecanismos, que luego analizaremos de anticipación y retrospección, no tienen lugar. Tampoco el oyente puede hacer volar su ilusión, ni perderse en los vericuetos de un texto siempre absolutamente incompleto e inacabado. El oyente es pasivo, no interactivo con el texto. Los cantares de ciego, los pliegos de cordel, la lectura en voz alta, la memorización de textos (generalmente poéticos) son formas de asunción de un texto, pero no de «literaturización». *El Quijote* fue seguido con enorme regocijo por los rústicos analfabetos en lecturas en voz alta. Su éxito fue tal que dio lugar a la publicación apócrifa de Avellaneda ante el retraso en edición de su segunda parte. La gauchada aprendió, al ser incapaz de leer, de memoria «Martín Fierro». En este caso su repetición mental obsesiva fue, sin duda, un proceso sino idéntico sí muy similar al de identificación, reelaboración y descubrimiento incesante del lector de un texto.

Pero el recuerdo suprime la literalidad del texto, empequeñeciéndolo o magnificándolo. Bioy Casares «recuerda» —en el relato que inaugura *Ficciones* (Tlón, Uqbar, Orbis Tertius)— una frase leída en una enciclopedia inglesa: *Copulation and mirrors are abominable*, pero la recuerda mal. La frase es: *Mirrors and Fatherhood are abominable*. Borges no resalta como la segunda frase es literariamente inferior a la primera. El «recuerdo» de Bioy es el de un literato.

Volviendo nuevamente sobre el relato, el texto recupera de nuevo su condición de literatura cuando es leído por el oscuro funcionario de embajada encargado de su compra.

El funcionario es, desde el punto de vista de la recepción, el polo opuesto del jesuita. El idioma de la transcripción es el suyo y el contenido del texto entra de lleno en su «horizonte de expectativas». Es soltero, pobre —no gana lo suficiente para casarse y pagar la dote—, así que comprende la soledad y la falta de amor.

Pero, por el contrario, los nuevos receptores —los congresistas especialistas en poesía de la época de Yedo— no se interesan por el texto, *al ser éste un anónimo*. De nuevo estamos en presencia de una ejemplificación. La valoración literaria del texto se basa casi siempre en razones extratextuales, no objetivas. La habitual es la personalidad sacralizada de un autor, lo cual es por demás absurdo. Un anónimo o una obra concreta de un autor considerado como

menor pueden ser excelentes. *Sensu contrario*, una obra de un autor genial puede ser detestable (p. e. los ovillejos que hacía Cervantes).

Nuevamente, razones hermenéuticas extratextuales llevan, en este caso, a una hipervaloración del texto. Estas razones hermenéuticas dan lugar a su éxito popular. Morir por amor entra dentro de la *¿estética?* de las revistas del corazón y, desde luego, forma parte del horizonte de expectativas de muchos lectores.

Pero esta valoración —canonización de un texto e incluso sacralización— puede tanto para lectores como para críticos e historiógrafos de la literatura ser efímera. Se produce entonces un fenómeno muy poco estudiado: la obsolescencia literaria de un texto (para los lectores) acompañada o no de su «fossilización» académica, e incluso de su rechazo.

Pero para explicar el fenómeno hay que insistir en algunos aspectos que conforman el análisis fenomenológico de la lectura.

Comencemos una vez más señalando la naturaleza incompleta e inacabada del texto (aspecto éste que no es privativo del texto literario). No estamos en presencia de un correlato oracional intencional de carácter apodíctico, duro e impenetrable como un cristal. Antes bien, lo que caracteriza al texto es su estructura porosa, llena de «huecos», vericuetos y anfractuosidades, en los que el lector se pierde en una «realidad» que es a la vez imaginaria; de una trama sobre la que el lector teje una tela de araña de anticipaciones y retrospectivas, de ilusiones y desilusiones, de aciertos y de fracasos. Hay tantas interpretaciones como lectores o, mejor aún, como lecturas del texto, pues la relectura es una interpretación nueva ayuna de sorpresas pero rica en sabores y matices. Cuando Susan Sontag se oponía a la interpretación tenía toda la razón. Pretender una interpretación única y privilegiada del texto es un abuso intolerable.

Nada como el texto —su inmanencia es el nexo de unión de las infinitas lecturas posibles— ilustra la dualidad sartriana del ser; del *en sí* y el *para sí*. El texto es la raíz de Roquetin en *La náusea*, obscena en su superabundancia. La conciencia del lector es, en la lectura, «aquello que no es». El lector se anonada, se nihiliza en el texto. Su «universo» desaparece y se integra en un universo de ficción que adquiere realidad. Desaparece también su ideología. Sus ideas son ahora las del autor o, mejor aún, las plasmadas en el texto, estructuradas mediante un conjunto de correlatos que conforman una lógica intratextual.

Pero, ¿qué sucede cuando el lector disiente del texto? Esto nos lleva, rápidamente, a plantear los mecanismos de obsolescencia literaria. Analicemos el disintimiento. Tenemos, en primer lugar, el de carácter ideológico. El lector disiente, profundamente, de la ideología del texto, de la lógica intratextual. Esto aleja al texto de grupos sociales completos pero lo aproxima a otros. Pero puede suceder —y de hecho la obsolescencia se inscribe en el tiempo— que la lógica intratextual haya perdido vigencia, que lo expresado no sea ya ideológicamente de recibo. Por poner tan sólo dos ejemplos, *La isla misteriosa* de Julio Verne —cuyo trasfondo teológico fue puesto muy acertadamente de manifiesto— es hoy intolerable desde el punto de vista de conservación de la naturaleza. Smith y sus compañeros arrasan la isla, dividen a los animales en buenos y malos —con sus semejantes hacen lo mismo— y exterminan sin

piedad todo lo que se opone a ellos. Su maniqueísmo es, hoy, intolerable. En otro orden de cosas, *Huis Clos* de Sartre es una obra que hoy está completamente fuera de contexto. La ética de la resistencia, la mirada acusadora del otro que constituye nuestro infierno son planteamientos hoy incomprendidos. Para colmo, los «ocupantes» del infierno: un objetor, una lesbiana y una abortista, lejos de ser villanos resultan hoy heroicos. Una ideología superada es hoy un factor fundamental de obsolescencia. Lo serán también las convenciones estéticas y la imposibilidad del lector de asumir el universo textual como propio.

Empezando por la estética, no cabe duda que, en cuanto a los contenidos se refiere, existe una notable semejanza —producto de su vinculación histórica— entre los folletines por entregas del siglo XIX: huerfanitas, condes malvados, etc., las novelas populares de entreguerras, los seriales radiofónicos del primer franquismo, la novela rosa y la fotonovela desarrollista y, finalmente, los culebrones televisivos y algunas series «de familia». Pero su estética es bien diferente y ha ido adaptándose a los tiempos. La estética actual de los culebrones está plasmada en personajes deleznable pero menos arquetípicos que los anteriores. Para W. A. de Izco, X. de Montepin, las Linares Becerra y Sautier Casaseca, los malos eran muy malos, los buenos, muy buenos, y las mujeres, de una honestidad inquebrantable. Corín Tellado introdujo ya la llama de un erotismo soterrado que hoy se ha transformado en promiscuidad. Ahora, malos y violentos son, casi todos, héroes y antihéroes. Podríamos hablar de una satanización del folletín y la novela rosa, sin que hayan abandonado sus características *kitsch*. Pero, por muy *kitsch* que sea Casaseca ya no es un *kitsch* actual. Es más, los lectores potenciales de literatura trivial la van progresivamente abandonando y sustituyéndola por otras formas de ocio, fundamentalmente el consumo televisivo. El universo del *kitsch* viene caracterizado por una subversión de la estética que, en la mente de sus consumidores, parece no serlo: sobre la base de un realismo a ultranza, el consumidor piensa que el *kitsch* es muy elegante, de buen tono e incluso culto. Lo entiende como símbolo de riqueza y distinción. En lo primero acierta, porque por incomprensible que resulte, los objetos *kitsch* son caros: cuernos de elefante, figuras de animales a tamaño natural, fuentes de agua reciclada, etc., ejercen su fascinación desde algunos escaparates de tiendas de muebles. Algo parecido a la obra teatral, novelística e incluso poética de algunos autores, a los que más vale la pena no nombrar. El *kitsch*, como todo, tiene sus gradaciones y alcanza segmentos de población muy amplio. Hay *kitsch* para empleados de finca urbana y para un público teatral con pieles de visón. Hay también un *kitsch* de nueva hornada y otra literatura «horterizada» por el paso del tiempo: una parte del teatro de Benavente, sin ir más lejos y casi todo el teatro cómico de pre y posguerra. La obsolescencia deviene en *kitsch*. Hay una degradación de las estéticas obsoletas. Dejan de ser bellas y se precipitan en el feísmo o en un ingenuísmo ridículo, pero pueden ser recuperadas con un suficiente distanciamiento temporal. Digamos que el tiempo las pone en su sitio. Adquieren entonces un valor testimonial para añorantes, estudiosos y caprichosas mentes exquisitas.

Trasladando todo este conjunto de ideas al campo de la literatura cabe señalar que son, precisamente, los textos triviales los que obsolescen. La inmanencia de lo genial es evidente. *Gran Hotel* y *La montaña mágica* son dos narraciones sobre «un universo». Muy pocos representantes de las nuevas generaciones leen y valoran *Gran Hotel* que, con seguridad, está presente en las bibliotecas de sus padres. Es una buena novela y está bien construida, pero su «trivialidad» fija su universo en el espacio y en el tiempo. Su tiempo ha pasado, su espacio ha cambiado y la sociedad (el universo) que describe, ya no está. Eso no significa que no sea recuperable, pero ya como documento, y en el siglo que viene. Sucede igual con la literatura de géneros: Conan Doyle, Vance, Christie van lentamente desapareciendo de las estanterías hogareñas. Se conservan, eso sí, como forma de «culto» entre exquisitos. Ni siquiera Chandler se salva de la quema. Todo lo contrario sucede con el cuento fantástico alemán y con la gran literatura de terror inglesa y americana: M. Shelley, Stocker, Poe, etc.

Esta fijación en el espacio y en el tiempo merece una aclaración. Aquéllos que de forma consciente o inconsciente han escrito «para casi todos los hombres» y han conseguido su objetivo, no conocen esa limitación. La obra de Shakespeare puede representarse en su contexto, con traje de calle actual o mediante las técnicas y escenarios del teatro *kabuki*: su genialidad lo arrasa todo. Hay, en estas fechas, un movimiento que insiste en la vigencia de la gran novelística del XIX, frente a la incapacidad actual de superar su estética, su estructuralidad y sus contenidos. Nada más cierto. *Madame Bovary*, *La educación sentimental*, *Guerra y Paz*, *Los hermanos Karamazov* transcurren en un espacio y un tiempo determinados, incluso son profundamente francesas y rusas, pero su genialidad, su profundización, las hace universales. El lector reconoce «su mundo» en los personajes. Todas y cada una de «sus sugerencias» son aplicables a él y su entorno. Sucede igual con Proust o con Cervantes. *El Quijote* es una de las obras más leídas en Rusia y la más conocida de nuestra literatura a nivel universal.

Todo lo contrario ocurre con el «costumbrismo» y una literatura teñida de localismo que reniega en su propia concepción a «casi todos los hombres». El «madrileñismo» difícilmente va a interesar a un finlandés o a un australiano. Es más, no parece que pueda interesar ni tan siquiera a los devotos de la antropología y lectores del *National Geographic*, que preferirán sin duda conocer las costumbres de los papúes y de los tramperos de Arkansas.

Vayamos concluyendo. A la pobre Adzuma Nagaru la ascienden al estrellato y luego la arrojan directamente a la basura. En literatura eso pasa mucho. «Glorias» enfatuadas del pasado conocen el desprecio del olvido. Son vanos los intentos de historiógrafos y docentes empeñados en salvarlos de la quema. Lo único que consiguen es aburrir a sus alumnos.

Durante dos centurias, los historiógrafos literarios se han empeñado en construir una historia literaria sobre la base de obras y autores ordenados cronológicamente. Pero ni la sucesión de sucesos sucedidos sucesivamente —como definía la historia el mal estudiante— es la forma adecuada de entender el desarrollo de la humanidad, ni la canonización de obras y autores, y su

sucesión temporal la forma de estudiar un fenómeno profundamente social como es la literatura. Este planteamiento unilateral que ignora al receptor —que, previamente, ha sido el «inspirador» de la obra literaria— fosiliza el texto, usurpa la infinitud de sus interpretaciones, convierte a la crítica en censura —en el sentido kantiano del término— y conlleva una actitud profundamente reaccionaria: la literatura grande —no trivial— sólo puede disfrutarla y comprenderla una élite intelectual. Existe realmente literatura *kistch* y literatura trivial, pero no precisamente es grande aquélla que conoce las alabanzas de la crítica burguesa, que, como era de esperar, tiende a «tomarse en serio». La gran literatura es, precisamente, aquélla que está ayuna del *esprit de la pesanteur* y para la cual ni la distancia espacial ni el tiempo suponen una limitación para el disfrute y la reflexión de sus lectores. De «casi todos los hombres».