

SOBRE EL VALOR Y LA APRECIACION LITERARIA

Susana Reisz de Rivarola

Pontificia Universidad Católica del Perú

Si bien es posible, en el campo de los estudios literarios, ocuparse de textos particulares sin evaluarlos o partiendo del presupuesto de una evaluación consagrada sin tematizarla, cuando se trata de definir la literatura no se puede pasar por alto el problema de la evaluación misma. Ello se debe al hecho de que el carácter literario de un mensaje no es simplemente una cualidad textual independiente de una situación comunicativa determinada. El texto, entendido como la pura materialidad verbal, puede existir al margen de su productor y sin que nadie lo lea. Sin embargo, para que funcione como literario debe ser recepcionado por alguien que le adjudique ese carácter y que, al hacerlo, lo inscriba, de modo más o menos consciente, en una jerarquía axiológica. En el terreno de las artes todo acto de recepción implica forzosamente una evaluación de lo recepcionado.

Haremos nuestra aquí una noción de "valor" que se encuentra ya en Aristóteles y que llega, en una tradición casi ininterrumpida, a la concepción marxista del "valor de uso". Para Aristóteles, lo que hace a las cosas apreciables, comparables e intercambiables

* El presente artículo forma parte de un estudio mayor, cuya realización fue posible gracias a un semestre de investigación que me acordó la Pontificia Universidad Católica del Perú en 1984 (II).

es la *necesidad* que de ellas tienen los usuarios. La *necesidad* representaría una suerte de unidad de medida aplicable a todos los objetos más allá de sus múltiples diferencias (*Ética Nicomaquea* V, 8, 1133a, 25—27).

En conformidad con esta noción, podemos basarnos en el supuesto de que un texto literario tiene un valor cuando un receptor puede satisfacer con él ciertas necesidades. Paralela y complementariamente hay que considerar que para que alguien pueda satisfacer ciertas necesidades por medio de la literatura, debe tener una especial disposición: un interés por la literatura (cf. Waldmann, 1973, 115 ss.). Si planteamos esto mismo desde la perspectiva del texto, podríamos decir que los requisitos para que un texto literario reciba una valoración positiva es que su mensaje sea relevante para el receptor, esto es, que sea capaz de apelar a sus inquietudes y apetencias en determinada situación de lectura y que, por otra parte, esté codificado de modo tal que corresponda a la específica orientación del interés literario del receptor, quien debe sentir que esa manera de transmitir el mensaje es enteramente adecuada a la naturaleza de su material temático. En resumen: el texto debe decirle al lector cosas importantes para él y de una forma tal que colme las expectativas estéticas que se derivan de sus hábitos de lectura. Puesto que no nos estamos refiriendo a ninguna clase particular de lectores —*ni lector ideal*, *ni archilector* ni ninguna suerte de “superlector”— sino a cualquier lector en cuyas manos caiga un texto determinado, resulta evidente que tanto la relevancia del tema como la excelencia de su codificación no son magnitudes fijas sino meras variables: lo que para un lector es importante para otro será fútil o ingenuo o superfluo; lo que para uno es forma artística lograda será para otro cursilería o sinsentido o complicación inútil. Ello no implica, claro está, que no se pueda hablar de tendencias ni que toda generalización sea imposible. Como veremos enseguida, los factores socio-culturales juegan un rol muy importante en la constitución de preferencias y gustos literarios, por lo cual ciertos tipos de textos previsiblemente gustarán a ciertos grupos de lectores, sobre los que el tipo de preferencia proyecta a su vez una valencia social determinada.

Como lo señalamos al referirnos al valor de uso, la elección de un texto literario y el juicio de valor sobre él se orientan en

conformidad con la particular constelación de necesidades individuales y sociales de cada receptor. Dichas necesidades no tienen por qué ser ni prioritaria ni exclusivamente de orden estético: la fruición resultante del reconocimiento de que un texto ha sido producido según las normas de cierto código artístico así como todos los complicados procesos cognitivos y emotivos que ese reconocimiento desencadena, suponen un alto grado de competencia literaria, la que a su vez está en buena medida determinada por la influencia que haya tenido la literatura en la socialización del individuo.

Las necesidades que globalmente podríamos llamar de entretenimiento pueden ir acompañadas o no de necesidades estéticas e incluso pueden ser tanto o más decisivas que estas últimas para los mecanismos de selección y apreciación: tal vez el mayor número de lectores acude a la literatura para divertirse con ella, para recuperarse del esfuerzo del trabajo, para olvidar preocupaciones, para descargar catárticamente agresiones, para sumergirse en la ilusión y vivir compensatoriamente sensaciones y experiencias que en la vida cotidiana le están vedadas.

Otras necesidades corresponden más bien a una esfera ideológica: puede verse en la literatura un instrumento eficaz para confrontarse críticamente con su medio, para esclarecer problemas de identidad individual y cultural, para examinar los condicionamientos históricos, políticos, morales, de los conflictos humanos. O bien, por el contrario, puede buscarse en la literatura la confirmación de los valores tradicionalmente admitidos en el propio medio, la consagración de la creencia de que el sistema en que se vive es correcto e inmutable, de que siempre ha sido así y así debe ser para siempre.

Recordemos, finalmente, que las necesidades de prestigio cultural (y por ende social) suelen jugar un papel no desdeñable: tanto en el pseudolector que compra libros para decorar con ellos los estantes de su sala como en el auténtico lector que emplea la lectura como un medio de confirmar ante sí mismo y ante los demás su alto nivel cultural, su amplia información literaria, su capacidad de juicio, su buen gusto, su actualización en materia de novedades etc.

Las relaciones de las necesidades mencionadas con el usuario de literatura no sólo varían según la situación social de cada lector sino, incluso, según los roles sociales que un mismo lector puede asumir en distintas ocasiones. Pongamos un ejemplo: las necesidades que un mismo individuo, un profesor de literatura, puede tener, son muy distintas según que lea en el rol de profesor que prepara su clase, en el rol de amante de la literatura que descubre una obra nueva o relee un obra ya conocida y largamente disfrutada, en el rol de padre que lee cuentos con sus hijos, en el rol de ciudadano curioso que desea informarse de lo que ocurre en el mundo, o, finalmente, en el rol de trabajador fatigado, que lee de noche en la cama para distenderse y olvidar los afanes del día.

En la evaluación del texto literario puede influir también, en diferentes grados y de modo más o menos explícito según los casos, el valor de mercancía del producto. Un texto producido para el consumo masivo suele tener un precio muy inferior al de todos aquellos textos literarios editados con mayor cuidado, con mejores materiales, en tirajes reducidos y por editoriales más atentas a la calidad del producto que a la cantidad de las ventas. Este hecho de orden exclusivamente económico incide en el juicio de valor del lector, el cual se expresa de modo indirecto a través de su conducta: cómo y dónde consume el producto, dónde lo conserva si es que lo conserva, con quiénes habla de él si es que habla con alguien de él, son variables que funcionan como indicadores de una valoración alta o baja (Waldmann, 1973, 117 — 118).

No obstante todo lo dicho, con las nociones de “valor de uso” y “valor de la mercancía” no se cubre de modo exhaustivo el complejo fenómeno del valor y de la apreciación literaria. Cabe señalar aquí, en concordancia con lo que se sugirió ya más arriba, que muchas de las necesidades mencionadas —como las relativas al prestigio social, las ideológicas o las de entretenimiento— pueden ser satisfechas por medios no literarios como por ejemplo mediante una actitud de consumo orientada en general al prestigio y la ostentación, (compra de autos de lujo, joyas, costosos objetos decorativos, etc.) mediante juegos de salón, práctica de deportes o a través de otras formas de arte como la música o el cine, o de los medios de comunicación masiva.

Si por interés se entiende la manera como una necesidad se orienta hacia un campo de objetos con el deseo o la expectativa de satisfacerse en él, habrá que admitir que para que un individuo pueda satisfacer con la literatura determinadas necesidades, debe estar especialmente interesado en ella. La orientación de los intereses literarios depende de la disposición personal y de los resultados de la educación literaria directa o indirecta. Es difícil deslindar de este conglomerado factores particulares. Muchos de ellos tienen que ver con el proceso amplio de socialización cultural del individuo: no es lo mismo haber crecido en una gran capital, en una ciudad pequeña o en un pueblo de campo; en un ambiente con amplia, reducida o nula oferta cultural (con o sin exposiciones, bibliotecas, cines, teatros, periódicos, revistas, conferencias etc.); en un medio social deprimido y sin hábitos de lectura o en un medio social material y culturalmente poderoso; influyen asimismo el haber adquirido tempranamente amplias capacidades verbales o el tener que vencer barreras lingüísticas, el haber recibido o no, como parte de su adiestramiento en la escuela, prácticas de lectura, una formación literaria integral, la capacidad de descodificar textos con función estética etc.

Todos estos factores determinan la elección de literatura prestigiosa, consagrada en ambientes académicos, o de *best sellers* o de *comics* o de fotonovelas; la de poesía o narrativa; la de tal o cual autor. Determinan asimismo cuándo y en qué rol se lee: constantemente, de vez en cuando, raras veces, en vacaciones, diariamente en el colectivo, de noche en la cama, a la hora del desayuno, mientras se mira de reojo un programa de televisión etc.

Resumamos todo lo dicho hasta aquí en torno a la valoración en literatura: para que un texto reciba una evaluación alta debe ser relevante para las necesidades actuales del lector y debe estar codificado de una manera adecuada a la orientación de sus intereses literarios.

El relativismo implícito en los planteos precedentes podría dejar la sensación de que lo que aquí se sostiene es que en el terreno del arte no existe un sistema general de valores y que, por lo tanto, cada acto individual de valoración es enteramente libre y sin consecuencias sociales. Para despejar cualquier malentendido al

respecto, se hace necesario recordar parte de lo dicho en otra ocasión (Reisz de Rivarola 1981, 10—11) en torno a ese conjunto de categorías y de enunciados metaliterarios normativos que hemos llamado el *metatexto* de la literatura. Precisemos aquí que se trata de un sistema de conceptos clasificatorios, criterios valorativos y preceptos sobre la codificación textual, que engloba todos los códigos estéticos concurrentes dentro de un estadio determinado de un sistema literario determinado. Puesto que el único principio constante en el desarrollo de la literatura es la necesidad de cambio y renovación, el metatexto tiene una validez limitada a ciertas coordenadas histórico-culturales. Esta variabilidad no implica, sin embargo, la más leve atenuación de su carácter imperativo: el metatexto vigente determina en cada etapa qué textos son literarios y cuáles de entre ellos son buenos o malos, innovadores u obsoletos, profundos o triviales, exigentes o complacientes con el lector.

Cabe preguntarse, ahora, de dónde proceden tanto el metatexto como aquello que le da vigencia. Responder a esta pregunta equivale a descubrir, tras los términos despersonalizadores, a los seres humanos concretos que dan vida a una institución. Son grupos culturales minoritarios pero con fuerza suficiente para imponer al resto de la sociedad sus criterios, los que dictaminan qué se debe incluir (en) o excluir de la literatura, los que clasifican los textos por géneros y los que los ordenan según una jerarquía axiológica en parte transmitida a través de los siglos y en parte establecida por ellos. Profesores y estudiantes universitarios, investigadores, críticos, lectores y creadores que se ubican conscientemente en una tradición de literatura culta (ya sea para reafirmarla, modificarla o incluso negarla) configuran, en conjunción con los responsables de la publicación, comercialización y difusión de libros, esa suerte de tribunal que acepta o elimina, consagra o condena los nuevos textos que cada sociedad produce en cada período de su historia.

De lo dicho se desprende que cada acto individual de apreciación está encauzado —e incluso en muchos casos rigidamente predeterminado— por normas evaluadoras que gozan de prestigio social y que, por lo tanto, todo aquel que las desconozca o las transgreda se coloca fuera del sistema. La marginalidad resultante

puede ser, por cierto, la orgullosa soledad del iconoclasta pero, por lo común, equivale a ingresar en la amplia comunidad de los "ignorantes" o de las gentes de "mal gusto". Precisamente, la gran masa de textos que circulan como mercancía al alcance de todos en las modernas sociedades industrializadas (tales como novelas "rosa", cancioneros con letras de "hits", fotonovelas, "comics" etc.) plantean una singular paradoja que ilustra la situación aludida: son cuantitativamente los más exitosos— los más leídos— dentro de la misma sociedad que a través de sus más altas instancias normativas los clasifica como "pésima literatura" o ni siquiera los reconoce como literarios. El juicio favorable implícito en el consumo asiduo de tales textos marca, por consiguiente, a sus lectores con el estigma social de un gusto "poco cultivado" o "burdo", hecho que a su vez puede revertir sobre el lector, cuando éste es consciente de la sanción negativa, aminorando su placer y generando en él una actitud vergonzante.

Con todo, tampoco queremos sugerir, cayendo en el extremo opuesto al de un relativismo total, que el lector —entendido como clase o como individuo— carezca por completo de libertad para elegir y juzgar ni que el no-sometimiento a los valores canónicos redunde necesariamente en una conciencia de minusvalía.

Respecto de lo primero, hay que tener presente que el sistema de la literatura culta no es tan monolítico como para que no pueda haber criterios divergentes. Como lo señalamos más arriba, dentro de la dinámica del permanente cambio hay momentos de relativa estabilidad y otros de convulsión y reacomodamiento en los que pueden irrumpir tendencias de signo diverso y hasta contrario, lo que acarrea un conflicto de normas que a su vez tiene como consecuencia el incremento de la libertad individual de apreciación. De otro lado, aun en el caso de los textos literarios sobre los que existe ya un consenso aprobatorio, queda siempre un cierto margen de arbitrio personal, ya sea para desplazar el énfasis del juicio "oficial", ya sea para preferir ciertos géneros o, dentro de un mismo género, ciertos tipos de mensaje y ciertas formas de codificación ligadas a determinados estilos, escuelas o épocas.

Respecto de lo segundo hay que tener en cuenta que si bien la literatura producida para el consumo masivo es tributaria de

la literatura culta —y en ello radica su principal diferencia con la tradición oral de las comunidades arcaicas y rurales—, no siempre sus consumidores son conscientes de esta relación de dependencia ni, por lo tanto, del juicio adverso que se deriva de la comparación entre ambas. En las sociedades poco integradas, en las que la desigual distribución de la riqueza va aparejada con un desigual y limitado acceso a los medios de educación, bien puede ocurrir que ciertos tipos de textos que, como las letras de canciones populares ciudadanas, pueden ser gustados sin siquiera saber leer, satisfagan por completo a sus receptores, en total ignorancia de que existe una literatura prestigiosa que se estudia en colegios y universidades y de que ella es en muchos aspectos el paradigma lejano de esos textos que circulan de boca en boca. Señalemos, al pasar, que esta relación de dependencia —a veces ignorada y a veces conocida por los lectores— puede asumir distintas formas. Una de ellas, la más frecuente, es la de la imitación simplificadora: así, el folletín de nuestro siglo toma de la novela culta decimonónica algunos temas y procedimientos narrativos; las letras de canciones sentimentales adoptan, por su parte, muchos de los tópicos y de las figuras que se reiteran a lo largo de la tradición poética culta y, sobre todo, los consagrados por el romanticismo y sus epígonos (Cf. Amorós 1974, 73—93). Se puede comprobar que en general los modelos no son textos particulares sino ciertos lenguajes artísticos que el sistema autoclasificador de la literatura ordena como reliquias del pasado y que, por ser demasiado conocidos, han perdido buena parte de su capacidad informativa. A pesar de que el tiempo transcurrido colabora ya a que se los perciba como sistemas modelizadores más elementales por su alto grado de previsibilidad, los productores de textos para el consumo masivo los someten a una operación adicional de simplificación que podría definirse en términos semióticos como una transcodificación en un lenguaje todavía más rudimentario (con menor número de elementos y de reglas combinatorias).

Otra de las formas que puede presentar la relación de dependencia es la del conflicto de la literatura “vulgar” con la “elevada”, que se manifiesta en parodias y versiones cómicas de esta última. Puesto que el enfrentamiento con la literatura prestigiosa se realiza dentro de las normas estéticas que le son propias, en este caso es requisito fundamental el conocimiento, siquiera superficial, de los lenguajes parodiados.

En los casos señalados, así como en otras variantes de la relación entre la literatura culta y sus sucedáneos al alcance de todos, la axiología literaria dominante ubica en la "cumbre" los textos canonizados por la crítica y la actividad académica y relega a la "sima" o sencillamente expulsa de su ámbito los productos de una transcodificación estética apta para el gusto popular. Sin embargo, en la medida en que los sistemas artísticos elitarios se conciben a sí mismos como los espacios culturales con más alto grado de organización y, por ende, con mayor número de constricciones, hay momentos históricos en los que las tendencias de la "sima" se interpretan desde la "cumbre" como el ejercicio de la libertad frente a las prohibiciones del "buen gusto" y como manifestación de naturalidad y sinceridad frente a la sofisticación y los convencionalismos del arte para minorías (Cf. Lotman 1976, 339—356). Un ejemplo cercano de este fenómeno se encuentra en la obra del novelista argentino Manuel Puig, quien revaloriza, a través de sus ficciones, formas de expresión desterradas de la literatura culta de nuestro siglo por cursis, estereotipadas o pseudopatéticas, empleándolas sin intención paródica para dar vida con ellas a personajes y ambientes culturales cuyos gustos y valores pertenecen a la "sima".

Para ilustrar lo dicho haremos el experimento de confrontar dos elaboraciones poéticas de un mismo tema y de aplicar a su lectura las normas y los criterios valorativos del metatexto literario vigente en nuestros días. Comprobaremos, de este modo, qué requisitos debe llenar un poema para ser ubicado en la "cumbre" (o, en su defecto ser relegado a la "sima"), qué necesidades e intereses estéticos satisfacen respectivamente estos dos tipos de textos y cuáles son los condicionamientos y las consecuencias sociales de una valoración positiva o negativa en uno y otro caso:

[1] Tu corazón, una naranja helada
con un dentro sin luz de dulce miera
y una porosa vista de oro: un fuera
venturas prometiendo a la mirada.

Mi corazón, una febril granada
de agrupado rubor y abierta cera,
que sus tiernos collares te ofreciera
con una obstinación enamorada.

¡Ay, qué acometimiento de quebranto
ir a tu corazón y hallar un hielo
de irreductible y pavorosa nieve!

Por los alrededores de mi llanto
un pañuelo sediento va de vuelo
con la esperanza de que en él lo abreve.

(M. Hernández, 6 de *El rayo que no cesa*)

[2] Corazón que no has amado,
tú no saber el dolor
de un corazón angustiado,
que sólo piensa en tu amor.

No sabes cómo se llora,
con ese lamento triste
en la noche y en la aurora,
claro, mas eso no viste.

Con el acuerdo de ayer,
mañana hay que llorar
de esa decepción, mujer,
que me hizo mucho llorar.

Tu velado a la tormenta
de borrascosa pasión
no sabes cómo se aumenta
la pena en mi corazón.

ESTRIBILLO

Al ofrecerte mi canto,
tengo el corazón herido
de haber pasado con llanto
los días que tú no has venido.

(“Decepción” (Muliza), Letra y Música de:
Armando Casquero Alcántara)

La base común que posibilita el análisis comparativo de estos dos textos es no solo el tópico global del amor no correspondido sino además la utilización de una vieja y trillada metáfora, tan

común en el lenguaje literario como en el de todos los días: corazón en el sentido de "sede de los afectos" o "capacidad afectiva", con la connotación metonímica de "persona que ama" o "persona amada". A pesar de la obvia semejanza temática podría pensarse que la comparación no es del todo lícita, en la medida en que [1] es un texto independiente, escrito para ser leído, mientras que [2] es la letra de una canción y, como tal, un texto producido en función de una música determinada y que separado de ella pierde la mitad de su valor. Para despejar esta posible objeción conviene aclarar que [2] representa un tipo textual con relieve propio y en el que la letra impresa por lo común precede a la música. De acuerdo con la información que hemos podido recoger, en Cerro de Pasco las letras de mulizas surgían generalmente de concursos anuales, promovidos por el Concejo Provincial o por los clubes carnavalescos, y una vez realizada la selección, los textos triunfantes eran encomendados a compositores de prestigio para su musicalización. Sabemos, además, que esos mismos textos eran cuidadosamente impresos en finos papeles con la finalidad de distribuirlos entre el público durante la celebración del carnaval (Cf. Casquero Alcántara 1979, 5—25). El hecho de que en algunos casos letra y música pertenezcan al mismo autor no implica la necesaria sujeción de la primera a la segunda. En el caso que nos ocupa lo contrario es lo más probable, ya que se trata de un autor con algunos poemarios en su haber (Cf. Casquero Alcántara 1979, 20). Recordemos, de otro lado, que también la poesía del "Olimpo" literario de Occidente cuenta con una tradición musical que se remonta a la *lírica* griega (cuyo nombre procede precisamente de la *lira*, el instrumento acompañante). Añadamos finalmente un dato curioso en relación con todo lo dicho: un poema del propio Miguel Hernández ("Aceituneros") ha sido musicalizado hace algunos años y difundido discográficamente por el cantautor español Paco Ibáñez.

El poema de Hernández elegido para nuestro cotejo es un ilustre exponente de un tipo de discurso que bien puede considerarse uno de los subgéneros poéticos más cultivados y apreciados desde el Renacimiento en adelante. Se trata, en efecto, de un soneto, forma métrica consagrada por Petrarca e introducida en el mundo hispánico por Boscán y Garcilaso de la Vega, cuyo cultivo es particularmente difícil por el elevado número de cons-

tricciones en que se fundan los 14 versos que la integran. A pesar de ello o tal vez a causa de ello, este tipo textual ha tenido una vigencia casi ininterrumpida en la poesía culta, como lo atestigua en nuestro siglo la producción de renombrados poetas españoles e hispanoamericanos entre quienes destaca, por el volumen y la originalidad de su aporte, el peruano Martín Adán.

El código estético que se manifiesta en el poema hernandiano podría caracterizarse como una reformulación —fiel y novedosa a la vez— de las normas de la lírica amorosa del Renacimiento y del Siglo de Oro españoles y, en especial, de las inflexibles leyes del soneto, que exigen un alto grado de sistematicidad verbal y de condensación semántica en un espacio textual muy breve y quebrado a cada paso por restricciones métrico-rítmicas de diverso orden. Para descifrar, más allá del sentido primario del texto (la queja del amante desengañado) la información específicamente artística que es privativa de los mensajes literarios, se requiere aquí, por consiguiente, una considerable competencia “intertextual” (Cf. Reisz de Rivarola 1981, 6—8): sólo quienes hayan atesorado en su memoria los numerosos textos de otras épocas con los que el poeta del siglo XX dialoga en su soneto, podrá percibir los ecos de Garcilaso, de Lope de Vega o de Góngora y, a un mismo tiempo, las transformaciones y sustituciones practicadas en ese complejo entramado de tópicos, imágenes y secuencias rítmicas que forman el obligado trasfondo de toda nueva creación poética.

La constante tensión entre lo viejo y lo nuevo, entre la aceptación y la transgresión del canon clásico, constituye uno de los rasgos más notorios de la poesía de Miguel Hernández y está presente en nuestro soneto desde la primera línea. Como lo señalamos al comienzo, los dos textos sometidos a comparación emplean como eje de su mensaje una metáfora gastada y sin especificidad literaria: *corazón* en el sentido de “sede de los afectos” y de “persona que ama” o “persona amada”. Sin embargo, Hernández logra revitalizarla y dotarla de una enorme carga informativa al combinarla, en una misma frase, con una metáfora frutal de milenaria y prestigiosa historia. Para un lector que participa de los gustos y de las lecturas del propio poeta es casi inevitable el recuerdo de algunos versos garcilasianos como los siguientes:

Flérída, para mí dulce y sabrosa
más que la fruta del cercado ageno
(Egloga III, vv. 305—306)

porque me consumiese contemplando
mi amado y dulce fruto en mano agena
(Elegía II, vv. 106—107)

O como estos otros, que describen la indiferencia de la mujer amada en términos metafóricos de tan larga resonancia como los anteriores:

¡O más dura que mármol a mis quexas
y al encendido fuego en que me quemó
más elada que nieve, Galatea!
(Egloga I, vv. 57—59)

En el soneto de Hernández se entrecruzan con sorprendente naturalidad dos procesos de metaforización diferentes, correspondientes a dos campos semánticos que se superponen en casi toda la extensión de los dos cuartetos. El corazón-órgano del ser amado se puede equiparar, en efecto, con una naranja por su tamaño y forma, mientras que el corazón-afectividad y el corazón-persona-amada se pueden pensar con atributos análogos a los de una naranja apetecible y frustrante a la vez, que promete por su aspecto dulzura y frescor reparadores pero que en verdad encierra amargura (*miera*) y una gelidez que da miedo (*un hielo de irreductible y pavorosa nieve*). Por su parte, el corazón-órgano del amante (que es, además, sujeto del discurso) se puede parangonar, por su forma, tamaño y color interno, con una granada y, simultáneamente, el corazón-afectividad-del-amante se deja investir de las cualidades de una granada abierta y madura, que sugiere, por su color (*agrupado rubor*), el "fuego" de la pasión (*febril*) y por abierta y tierna, la entrega incondicional (connotativamente reiterada en la maleabilidad de la *cera* y hecha explícita en la auto-oferta: *que sus tiernos collares te ofreciera*).

Para desentrañar los complejos procesos metafóricos que acabamos de describir simplificadaamente, casi a la manera de una traducción normalizadora, no hace falta, por cierto, saber de dónde vienen estas frutas erotizadas ni qué elementos del conjunto son

aportes exclusivos de Miguel Hernández. Sin embargo puesto que se trata de poesía culta, el placer mayor o menor que se deriva de su recepción así como la valoración que le va aparejada dependen en amplia medida de la posibilidad de inscribir cada enunciado poético en un universo de enunciados semejantes que lo preceden y en muchos aspectos lo condicionan. Que el poeta pueda no ser del todo consciente de la inmensa cadena textual que se eslabona tras cada una de sus figuras, no invalida en absoluto lo que estamos afirmando: así como el creador puede acoger en su palabra un concierto de voces del pasado sin tener exactamente presente en la memoria a cada una en particular, del mismo modo el lector puede añadir gozo a su lectura por el sólo hecho de descubrir en el poema "ecos" de otros poemas y, en general, de otros discursos en los que reconoce la marca del valor literario aunque no pueda identificarlos con precisión. Para analizar en sus partes constitutivas la intrincada "polifonía" verbal subyacente en un texto tan cargado de resonancias tradicionales como el soneto que estamos comentando, se requiere una competencia "intertextual" como aquella de la que dispone el profesional en estudios histórico-literarios. Para quien la posee, el placer de la lectura consiste, sobre todo, en un ejercicio intelectual semejante al descrito por Aristóteles como la fuente más general del gozo artístico (Cf. Reisz de Rivarola 1981, 8—10): en el reconocimiento de los modelos inmediatos y mediatos del texto, así como de la relación dialógica que éste establece con el pasado. Quien posee este tipo de competencia sabe que tanto en el dominio literario greco-latino como en el judeo-cristiano (y en toda la literatura occidental heredera de ambas vertientes), la fruta desempeña diversas funciones simbólicas, todas ellas vinculadas al ámbito de la experiencia erótica. Puede, además, reconstruir redes de relaciones y determinar aproximadamente la filiación de tal o cual metáfora, de tal o cual imagen (1).

Colocado en la zona de intersección de los múltiples discursos "frutales" producidos en el marco de la tradición literaria de Occidente, el soneto hernandiano adquiere una nueva dimensión

1 Algunos de los datos histórico-literarios que nuestro hipotético lector podría conocer y, por lo tanto, emplear en su descodificación del soneto de Hernández, han sido expuestos y comentados en Reisz de Rivarola 1980 [1977].

semántica que sólo es accesible, por cierto, a quienes conserven en su memoria al menos las más gruesas huellas de esa tradición. A la luz de los datos de la antigüedad clásica y del Renacimiento europeo (que podrían completarse con los procedentes de toda la poesía española posterior), las metáforas del corazón-naranja y del corazón-granada liberan connotaciones específicamente literarias sobre cuyo fondo se muestra en estado de nacimiento la tensión dialógica entre preñiciones gastadas y prístinas, aprendidas e inventadas, ajenas y propias. El trillado "frío de la indiferencia" —una metáfora tan antigua probablemente como la poesía amorosa— se enriquece, por obra de la alquimia verbal del poeta, con una ambivalencia novedosa: esta fruta-mujer que atrae la avidez alimenticia-sexual es, por helada, tan temible ("ausencia de afectos") como apetitosa ("manjar refrescante"). Su sabor dulciamargo (*dulce miera*) es un rasgo que condensa y radicaliza en un oximoron la contradicción latente en la "uva ácida" de los textos modélicos griegos y latinos, que sugiere, a través de la fruta de aspecto lozano e interior inmaduro, el ambiguo atractivo de la joven sin interés en el amor (2). Como la acidez del racimo verde, el amargor de la naranja es apetecible y, en cierto aspecto, dulce, pues acicatea el deseo en el acto mismo de frustrarlo. A su vez, el amante-todo-corazón figurado en la granada abierta que se ofrece ardiente y púdica, encendida de pasión y de vergüenza por su atrevimiento (*febril granada de agrupado rubor*), adquiere, visto sobre el trasfondo del trajinado motivo del presente bucólico de frutas tentadoras (3), un sesgo absolutizador casi místico. La antigua cifra para la oferta de goce erótico se agiganta y se convierte en cifra de auto-oferta integral: el amante "se abre" al ser amado como granada madura y, en

2 Dos famosos ejemplos testimonian este valor simbólico: en el Idilio 11 de Teócrito (fuente de Virgilio, Egl. 7, 37—38, que a su vez es el modelo de los citados versos de Garcilaso de la Vega, Egl. 3, 305—306) el Cíclope enamorado compara a Galatea con "uva en agraz" (v. 21); análogamente, en Horacio c. 2, 5, 10 "uva ácida" aparece como cifra de "adolescente aún inmadura para el amor".

3 Un buen testimonio de que el regalo de frutas (con su patente connotación erótica) constituye un tópico literario muy extendido, es precisamente un verso del creador del género bucólico, Teócrito: en el Idilio 11, 10—11 se encarece el amor del Cíclope mediante la aclaración de que no lo expresaba regalando "manzanas, rosas o bucles" sino "con verdaderos transportes".

el gesto sacrificial de un corazón expuesto (*corazón-granada de abierta cera*), insiste en brindarse a pesar del rechazo (*con una obstinación enamorada*).

Desde la perspectiva de un sistema literario que atesora determinadas configuraciones textuales como modelos imitables, transformables o incluso rechazables (lo que implica que, en cualquiera de estos casos, constituyen el ineludible marco de referencia de todo nuevo producto que aspire a ingresar en el sistema), el soneto que estamos examinando tiene un valor alto: el adjudicable a todo texto capaz de transmitir, sobre la base de códigos estéticos empobrecidos a fuerza de pertenecer al canon, una información primaria (temática) y secundaria (artística) enteramente novedosa y personal. La manipulación de los recursos desgastados por demasiado conocidos puede consistir, como en las predicaciones metafóricas de los dos cuartetos, en el acoplamiento de imágenes cuya unión no tiene precedentes o bien, como en el primer terceto, en la enfatización "expresionista" de un tópico usual ("frío de la indiferencia") mediante la acumulación redundante de sus variantes léxicas (*un hielo de irreductible y pavorosa nieve*). El valor del segundo terceto radica, en cambio, en su carácter no marcado respecto de la tradición. En un contexto en que múltiples alusiones a tópicos poéticos de larga vida tejen una sutil e intrincada red de relaciones dialógicas entre modelos de discurso muy apartados en el espacio y en el tiempo, estos versos representan una brusca salida del ámbito de lo familiar-ya-consagrado y una original contrapropuesta frente a la imaginería usualmente ligada al viejo motivo del llanto por amor. El pañuelo destinado a secar el "mar de lágrimas" del dolorido amante de la lírica clásica, se vuelve aquí, en una combinación léxica —y sensorial— de una audacia surrealista, un ave sedienta que vuela "por los alrededores" del llanto como si éste fuera un lugar concreto de difícil acceso (un río o un arroyo cuyas compuertas solo puede abrir su dueño). Este pañuelo-pájaro acicateado por la esperanza de que se le dé de beber, sugiere, a través de una figura en la que se amalgaman diversos estratos de significación, el deseo vehemente del amante herido de llorar y "abrevarse" en sus propias lágrimas, deseo reprimido por delicadeza y pudor ante quien permanece indiferente a sus demandas. De este modo, el motivo del llanto deja de ser una suerte de obligado aderezo de la elegía amorosa para adquirir un poder alusivo y una continencia senti-

mental tan poco comunes que casi llegan a neutralizar su naturaleza tópica.

De todo lo dicho se desprende que el soneto de Hernández es especialmente apto para satisfacer las necesidades individuales y los intereses literarios de lectores que, ya sea por su coyuntura actual o por su historia personal, son sensibles a la temática amorosa, aprecian un cierto grado de distancia y sofisticación en la expresión verbal de los afectos y prefieren aquellas formas de codificación en las que se mantienen y renuevan los esquemas métricos y discursivos de mayor arraigo y más larga vigencia en la historia literaria de Occidente. Ya hemos señalado cómo ello no implica que tales lectores deban ser verdaderos eruditos, puesto que para gozar un texto con las características anotadas basta con ser capaz de percibir en él una "polifonía", sin necesidad de desmenuzarla ni de identificar con precisión cada una de las voces que la integran. Lo único que semejante texto exige para ser descifrado de manera adecuada y evaluado positivamente es que el que lo lea posea un grado de instrucción acorde con la complejidad de su organización métrica, léxica, metafórica etc. y con la dimensión histórica del universo discursivo en que se inscribe. Estos requisitos mínimos se pueden ver, a la vez, como las condiciones para que un texto como el soneto sea leído con placer y considerado de alta calidad. Cuando dichas condiciones no se cumplen, el mensaje artístico resulta ininteligible, por lo que ni puede deparar placer ni puede suscitar un juicio favorable. En tales circunstancias puede ocurrir que el lector sin acceso cabal al texto lo rechace por abstruso, o bien que se limite a apreciar su "musicalidad" o incluso que acepte el juicio oficial sobre la calidad del poema sin atreverse a formular una opinión personal contraria a él. Esta última reacción posible pone en evidencia la presión que la institución literaria ejerce sobre los receptores a través del prestigio de que goza dentro del sistema general de la cultura. La consecuencia social de una valoración más o menos coincidente con la opinión común de las élites que dictan el buen gusto es, por supuesto, la marca de pertenencia a los círculos que poseen el mayor capital cultural. La consecuencia de una valoración radicalmente opuesta (por ejemplo, reírse del soneto de Hernández o considerarlo un galimatías) o la renuncia a toda valoración en reconocimiento implícito de la propia incapacidad

es, como lo señalamos ya, adquirir el marbete de ignorante e ingresar en la comunidad de los culturalmente desposeídos.

Veamos ahora cómo está organizado el otro texto escogido para nuestro cotejo. La forma métrica en que se expresan las penas de amor en esta composición destinada al acompañamiento musical de muliza es la más usual en la poesía popular hispánica: el verso octosilabo, que muy frecuentemente se combina, como aquí, en cuartetas con rima consonante alterna del tipo *abab*. Señalemos, de paso, que la noción de "poesía popular" —como, en general, la de "literatura popular"— dista mucho de estar bien delimitada y que al emplearla estamos aceptando cierto margen de imprecisión, que deriva de sus corredizas fronteras con la *literatura culta* de un lado y la *literatura trivial* del otro. Por lo común se la caracteriza como un arte colectivo, de tradición oral y que se desarrolla fundamentalmente en zonas apartadas del tráfico de las grandes ciudades. Su carácter colectivo radica no solo en el hecho de ser patrimonio de toda una comunidad —y no de una minoría que dicta el buen gusto— sino, además, en el hecho de que el sistema de los temas y tópicos, esquemas métricos, procedimientos estilísticos y tipos rítmico-melódicos sancionado por la comunidad predetermina en forma casi exhaustiva la creación individual fijándole unos límites mucho más estrechos e inflexibles y de mucho más larga vigencia que los establecidos por los cambiantes metatextos de la literatura culta. Dentro de ese sistema debe moverse el autor de cada nuevo texto-canción para que éste sea aceptado y difundido, así como los incontables individuos que con el andar del tiempo lo repiten, retocan y transforman. Este tipo de poesía, llamada *tradicional* u *oral* por su modo usual de transmisión o bien *popular* por su amplia difusión y la ubicación sociocultural de sus creadores-receptores, no siempre resulta fácil de distinguir de esa otra clase textual integrada por composiciones poéticas que si bien han sido impresas con el nombre de su autor —hecho que contradice tanto el anonimato como la posibilidad de recreación colectiva—, no parecen haber sido elaboradas en conformidad con las tendencias artísticas de su época sino más bien siguiendo los patrones reiterativos y escasamente variables de las prácticas discursivas orales. Teniendo en cuenta estos factores, el texto de nuestra muliza opone cierta resistencia a ser ubicado en uno u otro casillero: ¿basta el hecho de que haya sido impreso y de que su autor haya escrito poema-

rios para incluirlo en la poesía culta o, dicho más cautamente, para considerarlo poesía sin hacer mayores precisiones? De otro lado, investigaciones realizadas en distintas regiones de nuestro continente para establecer la filiación y las diversas manifestaciones de la lírica "popular" latinoamericana, han demostrado que ella procede en buena parte de la poesía "popularizante" creada por poetas cultos del Renacimiento que, atraídos por las expresiones del arte colectivo, incorporaron a su literatura canciones tradicionales, renovaron los procedimientos estilísticos y dieron forma definitiva a muchas estructuras métricas que se usan hasta hoy. Esta nueva poesía, de origen culto pero acorde con los intereses y las vivencias populares, habría regresado a su fuente primera y habría comenzado a circular de boca en boca y a sufrir el proceso de transformación propio de la tradición oral hasta derivar en las décimas, seguidillas y coplas que se cantan aún en zonas rurales de Sudamérica (Cf. Magis 1969, 9—22).

Si el intento por separar limpiamente la literatura popular de la culta es, como lo corrobora esta breve reseña histórica, de difícil realización y hasta cuestionable, no menos problemática es su delimitación respecto de la literatura *trivial*. Es ésta una categoría acuñada en los últimos decenios para aludir a textos de producción y consumo masivo, que circulan como mercadería barata y culturalmente accesible a los más amplios estratos de la población en sociedades industrializadas (4). Los ejemplos más frecuentemente mencionados y estudiados son la novela "rosa" (cuya más célebre y exitosa cultora es en nuestro ámbito la española Corín Tellado), la fotonovela, los cuentos y artículos de revistas "femeninas" y las letras de canciones "sentimentales" o "románticas", que se caracterizan por responder, con muy ligeros matices nacionales, a unos esquemas rítmicos y melódicos de validez pan-occidental (como lo son, en el mundo de habla hispana, las canciones difundidas por Raphael o Julio Iglesias). Nuevamente, el texto de nuestra muliza plantea una serie de interrogantes, esta vez respecto de su propia ubicación y de sus relaciones con ciertos

4 Los estudios sobre el *Kitsch* y la *literatura trivial* se han convertido en punto de partida obligado y objeto predilecto de la reflexión general sobre el problema del valor en literatura. Véanse, por ejemplo, Waldmann 1973, Schemme 1975, Schulte-Sasse 1976 y, en el ámbito de habla hispana, los trabajos de A. Amorós (esp. 1968 y 1974).

exponentes de "trivialidad". Entre los rasgos atribuidos a estos últimos figuran, sobre todo, una escasa o nula preocupación por la elaboración verbal en conjunción con un "hambre argumental" que a su vez se satisface con estereotipos imaginativos y emotivos. Mucho se insiste en que por ejemplo las canciones sentimentales tratan siempre de un "gran amor" —el único, el que llena toda la vida aunque dure poco— al que se alude con epítetos generales y trillados que lo mantienen en un plano de abstracción casi total para que puedan identificarse con él personas de diversa edad, condición social e historia personal. El carácter difuso y apto-para-todos de estos breves discursos amorosos está asegurado por la invariable referencia a situaciones típicas como la discusión entre enamorados, los reproches a la inconstancia y falsedad femeninas, el intento de reconciliación, el sufrimiento por la separación, el abandono, la nostalgia del pasado feliz, etc. La falta de un verdadero trabajo verbal se muestra a través de medidas versales irregulares, esquemas rítmicos fallidos, rimas pobres (basadas en flexiones como el infinitivo o el participio o incluso en la mera repetición de palabras completas), metáforas y contrastes elementales y manidos (*sol* ["amor", "persona amada", "alegría"]) versus *noche* ["desamparo", "ausencia de la amada", "pena"], *tristeza del otoño*, *tormenta de la pasión* etc.); el esquematismo del mensaje y la parvedad de recursos para codificarlo se evidencian, asimismo, en la reiteración machacona de la palabra-talismán *amor* y, en general, en el empleo de clisés con vagas connotaciones emocionales como *dulce*, *tierno*, *maravilloso*, *sueño de amor*, *corazón herido*, *destino cruel*, *pasión borrascosa*, *amargo llanto*, *amarga decepción*, etc. (Cf. Amorós 1974, 73—93 y Schulte-Sasse 1976, 11—15).

Ahora bien, por más que nuestro texto presente varios de los rasgos mencionados, no está del todo claro si es lícito homologarlo con letras como las siguientes, que enriquecen la industria discográfica:

[3] quiero recordar el ayer
 y lo que pasó sin querer,
 quién nos separó a los dos,
 rompiendo nuestro amor.

...

- [4] al otoño gris,
 lleno de sombras,
 le preguntaré
 qué fue de ti.
 ...
- [5] Es un simple regalo,
 un detalle de amor,
 un muñequito de trapo...
 míralo,
 cuidalo,
 bésalo,
 llévalo dentro de tu corazón.
 ...
- [6] Nada soy sin Laura,
 sin Laura, sin Laura...

El hecho de que el autor de la muliza sea un provinciano compenetrado de los valores de su tierra y que la canción en cuestión (como otras similares) cumpla una función importante dentro de una celebración tradicional, aparta un tanto su letra de las "trivialidades" ciudadanas que acabamos de citar y la aproxima, según creemos, a productos de la tradición oral como los siguientes:

- [7] ¡Cómo quieres que sin sol
 pueda estar alegre el día!
 ¡Cómo quieres que sin verte
 pueda pasar, vida mía!
(España, Extremadura)
- [8] Más fácil fuera contar
 las estrellitas del cielo
 que las penas que yo paso
 el día que no te veo.
(España)
- [9] El día que no te veo
 tengo yo mi corazón
 como un jardín sin recreo,
 como una flor sin olor.
(España; Argentina, La Rioja)

[10] Yo tuve mi corazón
y se lo di a una mujer:
ya lo tiene hecho jirones
de tanto jugar con él.
(Argentina, La Rioja)

[11] Los pajaritos y yo
nos levantamos a un tiempo;
ellos a cantarle al alba,
y yo a llorar mi tormento.
(España; México, Oaxaca, Tabasco)

De cualquier modo, ya sea que el texto se considere un exponente atípico de *literatura trivial* (atípico por no ser una mercancía urbana), ya sea que se reconozcan en él los recursos característicos de esa práctica discursiva predominantemente oral y anónima que hemos llamado *poesía popular*, desde la perspectiva de la axiología dominante —entre cuyos paradigmas se cuentan, por ejemplo, la obra poética de César Vallejo, de Pablo Neruda o de Octavio Paz— la valoración del texto dará en uno u otro caso un resultado negativo. En el primer caso, ya la rotulación misma de *trivial* implica un juicio adverso; en el segundo caso, la benevolencia resultante de una mirada que desde arriba descubre en lo popular lo “auténtico”, “puro” y “espontáneo”, se ve neutralizada aquí precisamente por la falta de sencillez y espontaneidad de expresiones como la metáfora estereotipada *tormenta de borrascosa pasión*, que por pertenecer a una larga tradición literaria caída en desuso, resulta a la vez altisonante y de una total pobreza informativa. Si en virtud de este rasgo se compara todo el texto con un ejemplo altamente elaborado de poesía culta como es el soneto de Miguel Hernández, aparecerán más deficiencias que virtudes. Lo que en éste es producto novedoso de una imaginativa y audaz manipulación de materiales metafóricos tradicionales, es en nuestra muliza reiteración puntual del clisé. Frente a los corazones frutales hernandianos, cargados de connotaciones literarias y de una información artística muy compleja, encontramos aquí un tipo de discurso repetido millares de veces dentro y fuera de la literatura: un *corazón que no ama* (la amada desdeñosa) y otro *que ama y se angustia* (el amante no correspondido). Si, de otro lado, en virtud de su carácter reiterativo, de sus tópicos y de su métrica, se comparan estos versos lamentosos con coplas populares sobre el mismo tema, como por ejemplo 9 y 10, llamará

la atención el contraste entre las desgastadas expresiones abstractas que ocupan íntegramente dichos versos y la "frescura" y riqueza sensorial de las metáforas y los símiles de la tradición oral (como el corazón-juguete *hecho jirones* en manos de la dama o el que se parece a *un jardín sin recreo* o a *una flor sin olor* cuando ella está ausente). El doble cotejo, no sólo con la poesía culta sino también con la popular, pondrá asimismo de relieve la vaguedad del tema global, la pobreza y monotonía del léxico en que se expresa y la ausencia de un esquema argumentativo que conecte en forma adecuada y suficiente los tópicos de las cuatro estrofas y del estribillo. Cuando se procura verbalizar el tema global se evidencia de inmediato, en efecto, la imprecisión de las ideas de fondo: no está claro si se trata de una situación de sufrimiento por la falta de capacidad afectiva de la mujer amada (vv. 1—4) o por su indiferencia actual en contraste con el pasado (vv. 9—12) o por su ausencia temporaria, entendida como señal de desdén (vv. 8 y 20), o por todas o algunas de éstas y otras razones a la vez. El único tópico nítido aquí, el del llanto por penas de amor, tiene un carácter tan general que no colabora a definir ni la situación de enunciación en el interior del texto (en qué circunstancias y a partir de qué experiencias habla el sujeto) ni los hechos a los que se intenta —sin éxito— hacer referencia y en los que supuestamente se origina el llanto. La segunda estrofa recoge una muy antigua y extendida variante de este tópico, la del enamorado que impasible ante el cambio del día a la noche y de la noche al día, dedica toda su energía a llorar mientras los otros trabajan o descansan. Este motivo, una de cuyas más célebres elaboraciones se encuentra en Garcilaso de la Vega Egl. I, vv. 71—84, es muy frecuente también en la lírica popular, como lo testimonia el texto 11. Comparada con éste y con el terceto final del soneto de Hernández, la segunda estrofa de la muliza impresiona, al igual que la primera, por el carácter directo, estereotipado y descolorido de las expresiones alusivas al sufrimiento. La trillada y algo pedestre afirmación contenida en los tres primeros versos (*No sabes cómo se llora...*) contrasta no sólo con la originalidad y la densidad informativa de la imagen hernandiana del pañuelo-pájaro sediento, sino también con la vividez y la capacidad connotativa —especialmente sensorial— de la comparación popular entre el despertar de las aves y el del amante. Sin embargo, por mucho que estos versos puedan parecer cursis y desmañados, no es en ellos sino en el remate final de la estrofa

donde se localiza su punto más bajo: la conclusión *claro, mas eso no viste* se aparta tan bruscamente del tono literario-devaluado de la frase que la precede, que produce un verdadero efecto de sorpresa en cualquier oído entrenado. Y no tanto por el hecho de que todo ripio resulta sorprendente en su gratuidad sino, sobre todo, porque se trata de un coloquialismo que si bien suena algo extraño por la presencia del adversativo *mas* en lugar del normal *pero* y por la anteposición del demostrativo *eso* sin el usual refuerzo posterior del pronombre *lo* (rasgos tal vez interpretables como regionalismos), no obstante se siente del todo ajeno al léxico y a las concepciones tradicionales de la elegía amorosa.

Todo lo dicho no implica, por cierto, que para que un texto poético ingrese al sistema de la literatura culta y reciba en ella una sanción favorable deba eludir toda expresión directa y corriente de emociones y afectos. Buena parte de la poesía de César Vallejo —y de lo mejor de la poesía de nuestro siglo— se caracteriza más bien por lo contrario: por evitar la proliferación de imágenes, de metáforas centradas en elementos visuales y, en general, de expresiones tendientes a crear fuertes efectos sensoriales y, sobre todo, por renunciar a la manifestación ‘sublime’ —por lo común translaticia— de los sentimientos básicos del hombre. La inmediatez e incluso el desgaste del lenguaje “de todos” pueden ser asumidos como valores ‘nuevos’ frente al peso de una tradición secular que aísla y consagra un lenguaje poético concibiéndolo como un espacio cerrado en el que solo hay cabida para la transgresión, institucionalizada y regulada, de las normas del intercambio cotidiano. El juicio que sobre el léxico vallejiano formula uno de los más finos y prestigiosos críticos de la literatura hispanoamericana, Roberto Paoli, confirma hasta qué punto los metatextos de la poesía contemporánea no condenan la desnuda verbalización de sentimientos sino tan sólo el “sentimentalismo”, es decir, la tendencia a evocar emociones estereotipadas y a suscitar vagas respuestas afectivas correspondientes a la pobreza y vaguedad del estereotipo que las estimula. Véase, por ejemplo, lo que afirma a propósito del vocabulario relativo al llanto:

Por otro lado, los enunciados vallejianos que alojan al verbo *llorar* o al sustantivo *llanto*, aunque son siempre vigorosamente emotivos, están exentos de todo rasgo de sentimentalismo y romanticismo cursi (con escasas excep-

ciones en HN). Uno de los milagros del lenguaje de Vallejo consiste en lograr rescatar palabras tan desgastadas, devolviéndoles poder de emoción y convicción. Nadie podría tachar de sentimentales o quejumbrosas expresiones como las siguientes: "Lado al lado al destino y *llora / y llora*"; "Amado sea el niño, que cae y aún *llora / y el hombre que ha caído y ya no llora*; a la que *llora por el que lloraba*"; "Hase *llorado* todo"; "Estoy *llorando* el ser que vivo"; Quiero planchar directamente / un pañuelo al que no puede *llorar*"; "el hombre se queda, a veces, pensando, / como queriendo *llorar*"; "la columnata de tus huesos / que no puede caer ni a *lloros*"; mis amados órganos de *llanto*"; "me han confundido con mi *llanto*" (Paoli 1984, 165).

Como surge con toda claridad de las citas, lo que confiere autenticidad y nueva vida a expresiones tan desgastadas y carentes de ornato retórico, es su inserción en contextos temáticos no reconocibles como tópicos literarios y/o su empleo en contextos verbales anómalos o semánticamente incompatibles con ellas. El llanto por penas de amor está, en efecto, ausente; aparecen, en cambio, el llanto fácil del niño, el llanto por el llanto ajeno, el deseo de que el que no puede llorar lllore, el llanto por ser y existir, la confusión entre el sujeto y su llanto y, en general, aquellas situaciones y aquellos motivos de llanto que no constituyen convenciones retórico-literarias. Ausentes, están, asimismo, las metáforas hiperbólicas que hacen de las lágrimas "mares" o "ríos"; en lugar del gigantismo sensorialista de la tradición, destaca la extrañeza y la pura abstracción de una precificación metafórica capaz de sugerir, con el modesto medio de la quasi-reflexivización del verbo, la experiencia más radical y totalizante de sufrimiento: *Hase llorado todo*.

El texto de la muliza muestra, por el contrario, la tendencia a usar estas mismas palabras desgastadas en contextos temáticos y estilísticos que por ser tan trillados como ellas mismas no tienen potencia suficiente para hacerlas transmisoras de auténticas emociones ni para incorporarles matices semánticos o connotaciones afectivas que escapen a lo estrictamente previsible. La tercera estrofa es, en este aspecto, un verdadero paradigma de lamento estereotipado: a modo de letanía, *llorar* rima con *llorar*, lo cual constituye un caso tan extremo de "rima pobre", que por su inusualidad adquiere un carácter casi transgresivo frente al sistema de

versificación adoptado. En conformidad con el código sentimental restringido en que se basa el discurso del amante, el motivo declarado de su llanto es la *decepción* que da título al texto y, nebulosamente asociada a ella, la evocación nostálgica (*¡acuerdo* = "recuerdo"?) de un pasado (*ayer*) cuya ubicación y contenido permanecen indeterminados.

La *tormenta de borrascosa pasión* de la última estrofa y el *corazón herido* del estribillo completan este muestrario de clisés, con la sola diferencia entre ambos de que el primero lleva la muy notoria marca de lo literario-altisonante mientras que el segundo resulta algo más neutral. La estrofa final no sólo llama la atención por el alto grado de pomposidad y de estereotipia de la metáfora mencionada, sino además por un rasgo bastante frecuente en las letras de canciones populares (sobre todo en las del género trivial): la presencia de frases y partes de frases sintácticamente desconectadas del resto, hecho que dificulta —y en ocasiones vuelve imposible— el establecimiento de tópicos frásicos y de relaciones semánticas interproposicionales. La relativa indefinición en que quedan tanto los temas del discurso como sus presumibles articulaciones ponen al receptor en la situación de rechazar el texto por incoherente o de contentarse con una comprensión global más o menos nebulosa, fundada en las connotaciones, no por convencionales menos subjetivas, que ciertas palabras-fetiches son capaces de suscitar. *Amor-llanto, llanto-canto, amor-desengaño, pasión-tormenta, ausencia-recuerdo-pena, pasión-indiferencia-corazón herido* son algunas de las constelaciones verbales aptas para constituir 'conjuntos vagos' de enunciados cuya función no parece ser referir sino tan sólo sugerir situaciones amorosas típicas y estados de ánimo aplicables a cualquiera que se encuentre en ellas.

En atención a este rasgo, puede conjeturarse que para las necesidades y expectativas del lector de poesía culta el texto de la muliza adolece de falta de coherencia, mientras que para el gusto más modesto del consumidor de canciones populares puede ser aceptable e incluso muy satisfactorio. Señalemos, de paso, que ambos tipos de receptor (y de recepción) pueden coincidir en una misma persona cuando ésta los asume como roles sociales diferentes, correspondientes a distintas situaciones comunicativas. Es preciso, por tanto, añadir algunas precisiones a lo dicho sobre la ubicación de este texto respecto de la axiología dominante.

El lector culto —entendido ahora como rol— no podrá satisfacer con un texto de este tipo los intereses específicamente literarios que ha desarrollado como resultado de una educación relativamente larga, compleja y exigente. En efecto, puesto que el ejercicio de ese rol le impone la aplicación de criterios evaluativos que se derivan de los metatextos literarios que conoce y acepta, su balance será por fuerza negativo: considerará la letra pobre, cursi, trashedada, ridícula (es decir, mala poesía pero poesía al fin) o, en una posición más radical, la categorizará como ajena a su concepto de poesía, juicio que a su vez puede quedarse en la simple definición negativa o bien puede implicar el reconocimiento de que se trata de una práctica discursiva que se rige por normas diferentes. Este último modo de apreciación —explícito o implícito— es característico de quienes tienen competencia y flexibilidad suficientes para pasar de un rol de receptor a otro. Una misma persona puede, por consiguiente, evaluar muy bajo una letra de canción si la mira como texto poético y, a la vez, encontrarle un encanto particular si la ubica —y se ubica— en el contexto socio-cultural y en el marco comunicativo en que ella es eficiente. El juicio positivo que resulta de ponerse en la situación de oyente de canciones populares puede a su vez tener la neutralidad de quien adopta un nuevo rol en olvido de otro o, caso más frecuente, puede estar teñido de paternalismo y nostalgia: desde la “cumbre” ingenuidades y cursilerías pueden ser gustadas como manifestaciones de una cultura de “buen salvaje”.

No se nos oculta que a lo largo de toda esta exposición —y especialmente en la evaluación por cotejo de los dos textos analizados— hemos sostenido el discurso del lector culto que se afana por trascender su propio rol pero que, en el mejor de los casos, sólo consigue ser consciente de sus condicionamientos, mantener bajo control sus entusiasmos y rechazos y alcanzar solo a trechos la posición metaevaluativa correspondiente a una reflexión teórica. El discurso del receptor de letras populares —que habría sido indudablemente más favorable para la muliza “Decepción”— ha sido silenciado y reemplazado parcialmente por las hipotéticas observaciones de un lector culto que asume en forma ocasional y ambigua el rol de consumidor de productos artísticos que no tienen la pretensión de recibir el visto bueno de las élites. La ausencia de ese discurso se explica, en parte, por la falta de investigaciones empíricas que lo avalen. No disponemos, en efecto, de datos pre-

cisos sobre las modalidades de recepción, los criterios valorativos y las preferencias literarias de los más vastos sectores de la población del Perú (y de Hispanoamérica en general). Menos sabemos aún sobre el tipo de conciencia que acompaña a los juicios de valor de esos mismos sectores ni sobre la incidencia en ella de la axiología culta ni sobre los sentimientos que pueden derivarse del reconocimiento de la discordancia entre los valores estéticos oficiales y los del propio grupo social. Ante tales carencias parece inevitable renunciar de momento a construir ese discurso desde el lugar de su sujeto y contentarse con sostener, desde el lugar familiar que ha sido tematizado en estas páginas y al que estas páginas pertenecen, un discurso que por sus características y su marco editorial se autodefine como exponente de una práctica que forma parte del sistema académico dominante.

REFERENCIAS

- A. AMOROS,
Sociología de una novela rosa, Madrid (Cuadernos Taurus) 1968.
- A. AMOROS,
Subliteraturas, Barcelona (Ariel) 1974.
- R. CASQUERO ALCANTARA,
Antología de la muliza cerreña, (*Historia y antología de 1880 a 1977*), Lima (ed. del autor) 1979.
- J. LOTMAN,
"The content and structure of the concept of 'literature'",
PTL 1, 2, 1976, 339—356.
- C. H. MAGIS,
La lírica popular contemporánea. España, México, Argentina, México (El Colegio de México) 1969.
- R. PAOLI,
"Las palabras de Vallejo", *Lexis* 8, 2, 1984, 153—173.
- S. REISZ DE RIVAROLA,
"Texto literario, texto poético, texto lírico. Elementos para una tipología", *Lexis* 5, 2, 1981, 1—34.
- S. REISZ DE RIVAROLA,
"Transferencias poéticas: Garcilaso de la Vega y su 'imitación' de la bucólica virgiliana", *Iberoromania* 6 N.F., 1980 [1977], 86—121.
- W. SCHEMME,
Trivialliteratur und literarische Wertung, Stuttgart (Klett) 1975.
- J. SCHULTE-SASSE,
Literarische Wertung, Stuttgart (Metzler) 1976.
- G. WALDMANN,
Theorie und Didaktik der Trivialliteratur, München (Fink) 1973.