

naturaleza conforma a los seres humanos y les dicta muchas de sus reacciones anímicas.

Ya en las primeras páginas se plantea el problema en toda su integridad. Después, el autor, morosamente, nos conduce al desenlace, tal vez previsto en sus detalles más significativos.

"La mira telescópica del Remington automático observa atentamente la espesura. El cazador quería descubrir un indicio que le señalara dónde se escondía el venado. Pero por el orificio del lente no entró la cabeza del venado, sino la imagen de una mano. Una mano verdosa y carcomida que asomaba de la tierra".

El autor nos ha planteado la seguridad de un crimen. Y surgirán varias figuras, próximas unas, lejanas las otras. Entre ellas, una silueta maciza, fuerte. He ahí a un sargento de Carabineros, hombre de múltiples experiencias, signadas con un lastre miserable y trágico. Muy cerca de él, otro hombre también carcomido por la soledad, sacudido por la pena.

Edesio Alvarado, con seguridad ha captado la psicología de unos individuos. Con breves pinceladas los ha puesto en acción. Sólo el final de la "nouvelle" nos entregará la cifra espiritual del hombrón, que tiene un concepto singular de la justicia.

El fugitivo, después de haber oteado la liberación, es empujado en busca de una realidad de la que es imposible huir. De esta forma, la captura se convierte en fatalismo, en una conjunción de circunstancias adversas.

Esta novelita, escrita con suma corrección, a pesar de la sencillez de su trama, tiene un encanto singular. Sus valores están bien equilibrados. La tensión dramática no decrece ni un momento. Su realismo, centrado, sin duda, en un vocabulario directo, tiene una vibración de grandeza.

Circula el aire entre los cuerpos de los personajes. Y ésta es una virtud digna de loa. Incluso las fugas descriptivas, los ecos de un criollismo ya superado en la novelística nacional.

"La Captura" es una interesante experiencia literaria. En germen, atesora un venero de situaciones susceptibles de convertirse en una buena novela, tan extensa como los caminos y las posiciones vitales del territorio nacional suroccidental.

V. M.

<https://doi.org/10.29393/At392-88EORT10088>

*La estructura de la obra literaria. (Una investigación de filosofía del lenguaje y estética).* FÉLIX MARTÍNEZ BONATI

Ediciones de la Universidad de Chile. Santiago de Chile, 1960

He aquí un estudio filosófico cuya aparición podemos celebrar sin reservas, no sólo por ser la obra de un compatriota. La resuelta y firme delimitación del tema, la lucidez metodológica con que se lo aborda, la modestia segura de sí con que se lo elabora, la actitud de respetuosa independencia frente a los autores consagrados, la naturalidad de la exposición, sin impertinente acopio de citas eruditas ni innecesaria complicación de la jerga técnica, hacen de este libro un ejemplo digno de tenerse en cuenta e imitarse en estos años en que la semilla de la ciencia europea empieza a germinar difícilmente entre nosotros. No obstante la novedad de algunos de sus planteamientos y de casi todas sus conclusiones, faltan completamente en el trabajo que comenta-

mos esas manías sintácticas o terminológicas, con poco o ningún asidero en la tradición, reflejo de privatísimas modalidades de la formación de conceptos —verdaderos idiotismos lógicos, si tal cosa cabe— que solían distinguir las obras filosóficas escritas en nuestra América. Pero el autor no sólo ha asimilado el estilo y casi diríamos el ritmo de una tradición de pensamiento. Ha meditado además sobre esta experiencia, alcanzando una claridad notable con respecto a su carácter y significado. De ahí que, entendidas en su contexto, las reflexiones de orden general que aparecen en el prólogo, por ejemplo, o en la introducción de esta monografía de tema tan acotado puedan enseñarnos más sobre la naturaleza de la vida y la historia del espíritu que algunas de esas pantografías cinerámicas, que en razón de su misma vastedad, seducen de ordinario a las personas ansiosas de instruirse.

Nuestro deber de reseñistas no puede cumplirse sin violar una recomendación que el Profesor Martínez Bonati, con particular intensidad, nos encarece: que no desglosemos sus conclusiones del contexto de la reflexión que conduce a ellas. "La verdad es el todo", dice con Hegel: los resultados son verdaderos sólo en cuanto resultados del proceso intelectual de que resultan, y se tornan inmediatamente falsos si se los concibe desligados de ese proceso y todos sus meandros. Sólo los dogmáticos, estos palurdos del pensamiento, creen que la verdad puede contenerse en una frase. No obstante la validez incuestionable de estas posiciones, tenemos que intentar resumir aquí la idea central de la obra del Profesor Martínez, o mejor, aunque en versión muy simplificada, el movimiento intelectual en que esa idea se establece; sólo así podemos esperar que el lector se forme una impresión del alcance y la importancia del libro y se sienta, como querríamos, movido a leerlo. Pero no debe creerse que este resumen pretenda pasar por una exposición, ni siquiera abreviada, del pensamiento del autor, ni —¡librenos Dios!— de sus opiniones.

Estimamos que la obra gira en torno a la afirmación del carácter imaginario de todos los elementos semánticos involucrados en el decir poético. En ella se basa la crítica de la estilística de Vossler (págs. 103-128) y la reforma del esquema estructural de Ingarden (págs. 33-37, 133-138), así como la fundamentación (apresurada y poco convincente, nos parece) de la tricotomía clásica de los géneros literarios (págs. 128-133) y la solución de diversas aporías y paradojas que resultaban de los enfoques tradicionales (tercera parte, *passim*). De ella proceden, por otra parte, las sugerencias más fecundas que la obra nos depara. Para establecer esta doctrina, parte Martínez de un examen crítico de la concepción de Karl Bühler, según la cual en toda situación comunicativa se aglomeran en torno al signo lingüístico (la frase o frases efectivamente dichas) el hablante que el signo expresa, el oyente a quien el signo apela y el hecho o cosa que el signo representa. El signo lingüístico significa en tres acepciones diferentes de la voz significar, y conviene, en aras del rigor, romper esta homonimia, diciendo que el signo lingüístico es, a la vez, indicio (expresivo), señal (apelativa) y símbolo (representativo). Martínez hace ver en prolijos análisis que estas tres funciones no las desempeña el signo separadamente, sino las tres a una y en virtud de que es signo, o mejor dicho, símbolo, es decir, palabra viva, animada de sentido. La triple intención expresiva, apelativa y representativa no puede adherir al signo

lingüístico sensible, a la mera configuración fónica<sup>1</sup>. Esa triple intención, ni más ni menos, es lo que constituye la significación inmanente de la frase o discurso. La frase o discurso como tales, entonces, mienta (según los tres modos de mención aludidos) los tres elementos integrantes de una situación comunicativa. A toda frase o discurso inhiere pues una situación comunicativa virtual completa, definida con mayor o menor determinación en sus tres elementos, y esta situación comunicativa es, en sentido pleno, el significado de la frase o discurso. Obsérvese que, según esto, la palabra animada de sentido (*logos*) no sólo dice lo que dice, dice también quién la dice y a quién, y al decirlo recoge y reúne (*legei*) los tres elementos de la situación comunicativa, mentar la cual constituye su sentido. Los términos de la triple intención de ese significado hallan su cumplimiento en los elementos de la situación comunicativa real a que la frase o el discurso se aplica, y sólo porque el significado conlleva esa triple intención puede aplicarse a tal situación. Ahora bien, mientras en el habla ordinaria una persona real habla a un interlocutor real de objetos o sucesos reales (salvo que esté mintiendo), se entiende que en el habla literaria, en el decir poético los objetos o sucesos mentados son irreales. Para una visión ingenua parecería, pues, que, mientras el hablante mentado por el decir poético halla su cumplimiento en una persona de carne y hueso —el autor—, y el oyente en otra u otras —los múltiples lectores—, los objetos mentados por este género de decir no se cumplen en objetos reales, no pasando de meros objetos imaginarios, sin otro ser que el que les confiere la mención. Esta visión ingenua suscita numerosas dificultades y sume a la ciencia de la literatura en un extravío metodológico que Martínez discute extensamente. Las dificultades se resuelven y el extravío se corrige si adoptamos la tesis enunciada al principio y que ahora resultará fácil de entender: no sólo el objeto representado en el decir poético, sino la situación comunicativa entera mentada por él, es irreal, imaginaria, sin otro ser que el decir le confiere. Esta condición, que evidentemente se cumple en el caso de la poesía dramática, se extiende según el Profesor Martínez a la lírica y a la narrativa, lo que resulta tanto más verosímil si se piensa que la diferencia entre los géneros literarios, aunque esencial, no puede ser tan honda como lo sería si el decir poético fuese en un caso un hablar cabalmente imaginario, en los otros dos, un hablar real sobre objetos imaginarios. Se conviene de ordinario en que poetizar es un acto de la fantasía. Pero ¿qué es lo que el poeta fantasea? Habrá quien se sienta inclinado a responder que el poeta fantasea sucesos o situaciones objetivas que comunica luego al público describiéndolas verbalmente al modo como un reportero puede describir un hecho que ha presenciado. A la mayoría esta respuesta parecerá demasiado ruda, objetable sobre todo por cuanto separa del acto de fantasía en que consistiría el poetizar, la configuración verbal en que consiste el poema. La tesis del Profesor Martínez es diametralmente opuesta y une íntimamente poetizar y poema: el poeta fantasea el decir poético, lo fantasea completo, con todos los elementos semánticos que como decir conlleva, y al fantasearlo, con él y a través de él, fantasea la situación comunicativa que mienta —hablante, oyente, objeto. El decir poético es, pues, un decir

<sup>1</sup>¿Cómo podría hacerlo? No se repara lo suficiente en que la institución de signos —una flecha como signo del tránsito, un nuevo vocablo como nom-

bre de un artefacto recién inventado— sólo puede efectuarse hablando, o sea, si se dispone ya de palabras animadas de sentido.

fantástico y *por eso* son imaginarios los tres elementos de la situación comunicativa que despliega en torno suyo. Los actos reales, prácticos de escribir o recitar públicamente el poema el autor, o de leerlo una y mil veces los lectores, no serían *strictu sensu* actos de hablar (de decir alguien algo a otro), y las configuraciones verbales proferidas en estos actos no serían propiamente frases, sino pseudofrases, destinadas a evocar en la fantasía las frases imaginarias en que consiste el decir poético (como el apuñalamiento de un actor por otro en una representación de *Hamlet* es un pseudoasesinato, destinado a conjurar en la fantasía el asesinato verídico de un personaje imaginario por otro).

El Profesor Martínez indica, en su polémica con la escuela de Vossler, algunas importantes consecuencias de su tesis para la metodología de la ciencia literaria. Nosotros preferimos esbozar aquí otras, de orden metafísico, que la lectura del libro nos sugiere. Veámos que todo decir recoge y reúne en una situación comunicativa los elementos que mienta. Pero el decir poético no se limita a esto: al reunirlos y recogerlos les da su ser, de modo que el sujeto y el tema y el destinatario de la poesía sólo son lo que son reunidos en el recogimiento del decir poético. Mientras en el habla ordinaria parece ser el hablante quien, interesado en las cosas y considerando al oyente, instituye, *causa* el decir, en el habla poética es el decir mismo, este acto fantástico, el que funda, *pone* los elementos de la situación que hace patente. Se afirmará, sí, que el decir poético a su vez es fundado, puesto por el poeta que lo fantasea, sostenido, repuesto por el público que lo evoca. Hasta podría pensarse que esta observación tan simple basta para devolver sus fueros a la filología subjetivista que Martínez combate. Querríamos dilucidar brevemente este punto. Cuidémosnos ante todo de hipostasiar el ser del hombre separándolo de sus actos; el objeto de la antropometría tiene, quizás, tal existencia separada, pero ese ya no es el ser que somos sino a lo sumo la huella que dejamos en la experiencia ajena. Cabe siempre distinguir entre el trabajo del poeta, la lenta, entrecortada y vacilante elaboración de la obra poética y el poema en que ese trabajo madura. En términos tradicionales, tenderíamos a describir ese trabajo como la causa eficiente del poema. Pero, en esos mismos términos, es obvio que el poema es la causa final de la labor poética. Como tal tiene que estar presente, en cierto modo, en cada uno de sus pasos fructíferos, presidiéndolos, guiándolos, como la forma del animal adulto preside y guía las fases del desarrollo del embrión. Más aún, el trabajo poético en cuanto actividad de la fantasía, halla en el poema, mejor que su fruto, su realización cabal; el acto del fantasear poético se actualiza plenamente sólo cuando fantasea el poema concluido, el cual por su parte sólo es actualmente lo que es, poema, decir poético, en el acto de fantaseárselo. Para la actividad poética el poema no sólo es fin (*telos*) sino cumplimiento (*entelekheia*); más bien que su resultado (*ergon*), es su plena actualidad (*energeia*). Cuando el poeta regala su sangre y su aliento para que el decir poético acontezca no se porta como el *zoon logon ekhon, maître et seigneur de la parole*, que ha fabulado el humanismo tradicional; antes habría que llamarlo *zoon ek tou logou katekhoumenon*, ser vivo poseído por la palabra, si es que no logramos ver en él, como algunos han visto, la presencia encarnada de la palabra viviente misma.

La doctrina del Profesor Martínez sobre la naturaleza cabalmente imaginaria de los tres elementos de la situación comunicativa mentada en el de-

cir poético, y nuestros corolarios que establecen el carácter autárquico, fundante y no fundado, de este decir, nos sugieren inmediatamente la posibilidad de una interpretación homóloga del decir filosófico. En efecto, no podemos considerar el decir desplegado, por ejemplo, en la *Lógica* de Hegel como un discurso que este profesor alemán dirige a su posteridad; no lo podemos por la misma razón que nos impide entender el *Edipo Rey* como un discurso de Sófocles: la estructura semántica de las frases de la *Lógica* no denota a G. W. F. Hegel como el sujeto que las dice; denota más bien, muy claramente, que el sujeto que habla es el mismo objeto de que se habla, esto es, el principio del todo; pero lo más notable es que el decir filosófico no se presenta como sustentado por este sujeto que coincide con su objeto, sino, si cabe, como sustentándolo, en cuanto dice que sólo así, diciéndose, el primer principio alcanza perfecta actualidad (*An-und-für-sich-sein*).

Un último punto quisiéramos tocar antes de poner término a esta dilatada reseña. En el mundo imaginario que conjura el decir poético valen las mismas categorías del mundo real. Una poesía "abstracta", no representativa, es una poesía suicida. ¿A qué se debe esto? Obsérvese ante todo que las categorías imperantes en el mundo poético no son las de la física más reciente, sino, ahora como siempre, las categorías de llamada "visión natural" del mundo. El Profesor Martínez afirma que la visión natural del mundo es condición de posibilidad (en jerga kantianizante: "forma trascendental"; pág. 154; cf., pág. 62), y someramente nos explica por qué: el lenguaje poético se comprende como lenguaje humano, como discurso en una lengua determinada, y "en las significaciones usuales de las palabras de una lengua yace la visión natural del mundo" (pág. 155). Esta explicación es más honda de lo que parece. La apreciaremos mejor si la leemos invertida: visión natural del mundo es la que yace en las significaciones usuales de las palabras de una lengua (pero no sólo en las significaciones, también en la sintaxis y hasta en la morfología); llamamos "visión natural" la regida por las categorías que nos rigen al hablar. Así podemos entender que la "visión natural" cambie en el curso de la historia —*con la lengua*— y que el propio decir poético (no menos que el filosófico) sea un agente destacado de ese cambio.

Roberto Torretti

*Las Tres Caras de un Sello*, de ELISA SERRANA  
Zig-Zag, 1961

Como para confirmar las repetidas aseveraciones de Joaquín Edwards Bello con respecto al dominio del matriarcado en Chile, dos escritoras recién iniciadas en el campo de la novela acaparan la atención de los lectores chilenos y han venido a sumarse a las numerosas damas con calidad y méritos suficientes para figurar en primer rango en la literatura nacional, sea en la poesía, la novela, la literatura dramática, el cuento y el ensayo.

Con respecto a Elisa Serrana existía ya un antecedente auspicioso: había publicado algunos cuentos siendo premiado uno de ellos en un Concurso del Sindicato de Escritores de Chile y otro fue seleccionado por María Flora Yáñez para incorporarlo a su "Antología del Cuento Chileno Moderno". Pero yo, en la amplitud de mi ignorancia, no había leído una línea de Elisa Se-