

Lo literario universal

(Aproximaciones Teóricas)

Escribe: JAIME MEJIA DUQUE

¿Por qué un relato, un poema, un drama, un ensayo, eventualmente escritos sobre un tema nacional, o regional, o muy delimitado en cuanto a la anécdota, alcanzan esa trascendencia, ese grado de significación prácticamente inagotable que se ha dado en llamar “valor universal”?

El interrogante se desdobra en problemas filosóficos que ciertamente pertenecen al campo de esa reflexión especializada que desde hace dos siglos se conoce con el nombre de Estética, y cuya madurez tanto les debe a las famosas “Lecciones” de Hegel.

Ensayemos otro modo de preguntar lo mismo, esta vez en presencia de algunas de las llamadas obras maestras, universalmente reconocidas. ¿Por qué se las nombra “universales”, al Quijote, al Hamlet, a Los Hermanos Karamázov, a La Guerra y la Paz, a La Montaña Mágica, etc.? ¿En dónde se halla el misterioso centro de irradiación del sentido desde el cual ellas ganaron tal unanimidad por sobre las fronteras temporales, sociales, idiomáticas, para seguir comunicando un mensaje que apasiona a las generaciones sucesivas?

Desde luego, el secreto no radica en el “tema”, o sea en la índole más o menos circunstancial de la materia bruta. **El viejo y el mar**, de Hemingway, desde este punto de vista no es sino el episodio de un sencillo pescador del Caribe. El hombre sale a pescar, logra una presa enorme, los tiburones la devoran día y noche mientras el hombre la remolca, y al final el viejo vuelve a la playa con el gran esqueleto. Eso es todo, como anécdota. Poca cosa, si se toma el hecho en abstracto, como lo hace el

mero informador. Sólo que, cuando la decimos así, **todavía la literatura no ha empezado.** ¿Cuándo principia entonces la literatura en sentido estricto, es decir, como arte de la palabra, como verbo plenamente humano? El “cuándo” no se refiere aquí, claro está, al tiempo de la escritura, sino al punto de trasmutación de la anécdota en lenguaje ampliamente simbólico. Pero, —¿es que hay además un tipo de simbolización “limitada”? En realidad una simbolización amplia o superior es la que genera una comunicación soberanamente esclarecedora (—o cuestionadora—) de la experiencia humana, es decir, de la experiencia que a diversos niveles cada hombre tiene de sí mismo y de los otros en el interior de la historia vivida por todos y, de modo original, por cada uno. Cualquier cronista judicial pudo contar en su sección la historia inspiradora de “Crimen y Castigo”, sin que el caso desbordara el pintoresquismo de la crónica roja. Pero Dostoiewsky se apoderó del melodrama, con la pasión interrogadora del escritor, y lo convirtió en el estremecedor destino de Raskólnikov. ¿Qué ocurrió allí?

La clave de esa mutación consiste pues en el modo de relatar el suceso que en su punto de partida, como dato de la realidad social y psicológica, es el mismo del expediente judicial. Pero ese modo de contar no es poca cosa. Ni es mera cuestión de “oficio” —del que tanto se habla—. Si se tratara de “oficio”, la buena prosa sería toda la literatura y la habilidad verbal sería todo el genio.

Hablando en términos todavía muy abstractos, diríamos que el “modo” es finalmente el **estilo.** Pero dependerá de lo que por tal se entienda. Se puede redactar “muy bien” y carecer de estilo, o sea de expresión verdadera, profundamente personal. **El estilo es una estructura.**

En ningún caso será laboriosidad retórica, en la que en últimas consiste el formalismo. El formalista, ha escrito Merleau-Ponty, aprecia tan escasamente la forma, que la separa del sentido. Detrás y en el principio de una forma válida —o sea de aquella que se despliega y se impone en su calidad de estructura, sin trucos impresionistas— alienta una visión de la vida, que es la manera como el escritor percibe el mundo, lo relaciona y lo asume en relación con el lenguaje. Por eso toda imagen acabará denunciando la actitud fundamental del escritor y convirtiendo el texto en documento privado.

En tal orden de ideas, las imágenes no son ocurrencias en el tejido de la forma: van trazando la fisonomía de ésta y, en el mismo movimiento de su significación para la conciencia lectora, también esbozan la fisonomía del autor en su condición de sujeto moral e intelectualmente constituido. Es esta unidad indestructible la que constituye el compromiso primario, anterior a los otros, que a raíz de sus roles sociales el escritor habrá de soportar y asumir.

A ese nivel, desde el punto de vista de la calidad del resultado literario —del arte en general—, se muestra la relatividad de la cultura intelectual del escritor, de lo “aprendido”. O sea, esa cultura no producirá automáticamente el acierto creativo, la verdad particular de la obra literaria.

— II —

Por ello, la erudición no produce formas por sí sola. La función de la forma es determinante, pero siempre como estructura y no como aquel artefacto que por tal entendían los “estilistas”. Es universal una escritura capaz de engendrar en su proceso imágenes de la vida y la cultura lo suficientemente generalizadoras y a la vez tan concretas que el lector se sienta solidario con el mundo que ella comporta, cualquiera sea de momento su preferencia individual. Una escritura capaz de fundar un espacio imaginario tan coherente como sus modelos tomados de lo vivido (—la historia, lo social, la relación humana íntegra—) y hasta, en algunos casos, más coherente que ellos mismos. Su coherencia llega a ser memorable debido a que, como imagen artística, la obra literaria justamente postula una síntesis tipificante de la “realidad” a la que alude e ironiza con sus símbolos. La mirada literaria selecciona los datos del contexto de donde nace su impulso creativo. Ya el “argumento”, la “situación” y la “imagen”, son esquemas sintéticos que al desplegarse en su verbalización crean la forma en la cual finalmente consistirá su verdad. Así se dice de un relato que es falso cuando no convence, que carece de “fuerza” porque no se impone como objeto necesario en el orden de lo imaginario.

El criterio de universalidad ha de partir de ese grado de necesidad y eficacia del objeto literario como sistema orgánico (—es decir, jamás inerte—) de signos en un mundo o “contexto” en donde todo lenguaje es portador y gestor de significacio-

nes más o menos amplias, más o menos urgidas para la continuidad de la cultura —este medio humano—.

Sin tales requisitos no existe obra universal, pues aquella que no los cumple como valores intrínsecos no alcanzará ya esa fluidez comunicante que a su vez hace posible en los hombres esta aspiración a la totalidad que los define radicalmente en la historia, aunque jamás se colme.

La tendencia totalizadora alienta desde luego también en el folclore, sin que por ello éste sea en sí mismo literatura —pese a que a su respecto se hable de literatura oral—. Pero en él no se consume lo que llamamos “obra”. La expresión folclórica como tal es **proliferante**, pero no universal, al menos en el sentido en que hablamos de la universalidad de una obra literaria. En términos generales, lo folclórico pertenece a la órbita de lo parroquial que, más que rechazar propiamente lo universal, de hecho constituye su presupuesto. Por ejemplo, en su núcleo originario, **Madame Bovary** es una historia completamente provinciana. Su materia surge del ambiente de los relatos costumbristas. Sin embargo, la estructura de elevada jerarquía literaria que es la novela de Flaubert implica el paso a la universalidad del hecho artístico, en el que de la anécdota del melodrama aldeano se trasciende hacia un plano de generalidad suficiente, por el modo como allí lo vivido desenvuelve sus relaciones internas en las conciencias de los personajes que intervienen como agentes de una dialéctica social actuándose a través de ciertos mitos románticos en choque con las condiciones de “lo real”, en aquel medio histórico recreado por el escrito. Y este paso, esta transmutación del plomo en oro, se ha dado por la “forma”.

En particular en el caso de Flaubert, a quien llamaron “mártir del estilo”, existe el riesgo de que en la apreciación del trabajo literario se refuerce la concepción fetichista de la forma como “estilo”, es decir, como una simple artesanía de la frase, ya que lo más espectacular en el método de Flaubert fue siempre su empeñamiento a ese nivel. No obstante, si ubicamos el asunto en perspectiva, al menos **Madame Bovary** queda lejos de ser el fruto del mero formalismo, pues en los debates de Flaubert con la palabra se jugaba entera su relación con la cultura y con la sociedad. Lo propio vale para **La educación sentimental**, del mismo autor. Son novelas demasiado ricas en sentido de los fundamentales intereses humanos, demasiado complejas con sus valores de todo tipo, como para agotarse en las ordalías flaubertia-

nas en pos del adjetivo y el sustantivo perfectos, de la melodía del párrafo, etc. Si se quiere decir así, la literatura flaubertiana va más allá que la neurosis de Flaubert.

Las relaciones que la anécdota despliega en la verdadera obra de arte literario, apuntan siempre a las estructuras latentes de lo social. La mala o falsa narración se distingue de la auténtica, entre otras cosas —y más allá de la acumulación de “hechos” o “sucesos”, evento exterior—, por su pobreza en tales relaciones internas y por la banalidad y la monotonía que de ello resultan para el conjunto del trabajo. Todo lo cual, a su vez, afecta al lenguaje de diverso modo: lo torna obvio e inepto, anodino, sin vigor; lo hace demasiado artificial y rebuscado, o lo desintegra en un naturalismo chato y sensacionalista. No hay escapatoria posible en tales casos. Y conste que la “corrección”, en sentido gramatical, no es sino un aspecto instrumental y previo a la simple legibilidad del buen texto. Nada más. De suerte que también nos encontramos a menudo con trabajos “bien redactados” —expresados correctamente—, pero irremediablemente superfluos. Son las hojas secas del ruidoso follaje del intercambio humano. Allí no se configura “obra” alguna, pues dichos esfuerzos carecen de necesidad cultural o estética que los justifique. Se disgregan como polvo entre el anecdotario de las manías.

Surge, en la periferia de esta cuestión, otra pregunta muy actual: ¿hasta qué punto, en las condiciones de las culturas dependientes, el mercado editorial, siguiendo las leyes propias del intercambio de mercancías, altera la percepción de lo universal?

— III —

La erudición no genera, pues, la forma. Pero no debido a lo que aducen algunos, quienes pretenden justificar su espontaneísmo y lo defienden a nombre de ese atolondramiento irracionalista que ellos denominan su “creatividad”. Como ese hombre concreto que la produce en la historia, la cultura aspira a totalizaciones cada vez más complejas que, naturalmente, jamás alcanzarán ningún Absoluto (—en esta presunción Hegel fue genialmente utopista y, por ser él quien era, su error y su ilusión siguen alumbrando verdades y prometiendo sorpresas—). La literatura comunica entrañablemente con la cultura, o no es nada.

La obra universal, que es una **forma en presencia** dentro de la cultura como un todo elástico y contradictorio —pulsátil— en movimiento hacia totalidades mayores, se logra en esa comunicabilidad polifacética de la que es portadora. Unidad compleja y prácticamente indestructible, hecha de tensiones entre lo dicho y lo omitido, puesto que todo lo que llega a ser en plenitud se define por sus límites frente a una realidad siempre más vasta y un sentido que prosigue siempre en “otra parte”. Tensiones, además, entre la imagen y su vacío, abanico de significaciones nunca estáticas. La “obra maestra”, la “obra universal”, es así genuina concreción de lo colectivo.

Goethe pensaba que ningún hombre pequeño estaría en condiciones de alumbrar la gran obra. Tampoco hay que olvidar el caso contrario: el escritor de genio, después de realizar un gran trabajo, bien puede salir con una que otra medianía, pedruscos rodados de la montaña. De cualquier modo, la grandeza no es anterior a la obra sino como posibilidad abierta, como proyecto de un cierto proceso creativo. La obra es la que permite al fin que aquella creatividad en proceso se descubra en su escritura como riesgo y, luego, se complete en su intercambio con el lector.

Los surrealistas reivindicaban el derecho a “no elegir”, o sea el derecho a decirlo “todo” en su escritura automática. A desbordar los linderos de la convención estética por la libre asociación, tal como el psicoanálisis la requiere (—pero con fines terapéuticos, ya que el analista promueve ese “material” lingüístico del paciente para descifrar los contenidos latentes que, a su vez, denunciarán el trauma lejano y permitirán conocer su estructura más arcaica—). Pero el experimento surrealista no debía durar porque, al repudiar la selección de los elementos con fines a un sentido y una coherencia visible en la forma, no podía conducir a “obra” alguna. Por la vía surrealista se llega a la truculencia de la desmesura (—abandono al que sin cesar se expone la literatura latinoamericana bajo el llamado “realismo mágico” y que justamente en **El Otoño del Patriarca** se manifiesta como estallido de la hipérbole, nuevo tipo de impresionismo fantaseador y ornamental—).

Decirlo “todo” no compromete a nada. Sin la medida de las notas y su distribución matemática sobre el fondo unitario del silencio, no hay sinfonía. Por eso cualquier intento de “obra” depende dialécticamente de las limitaciones que circunscriben su proyecto. En todas direcciones (—naturaleza, historia—), la

“realidad” nos desborda. En todo ser concebible, la forma es condición de viabilidad y presencia: lo que es, no puede ser sino “así”, de este modo, con estos contornos determinados. Y las relaciones entre forma y función, en lo que existe, no son relaciones de mera causalidad (—abstractas, lógicas, ideales—), sino irrevocablemente dialécticas. Forma y función, medios y fines, se desarrollan en la unidad de un devenir, de un movimiento en el tiempo (—proceso—), en cuyo interior ya no es lícito discernir prioridades entre forma y función, entre forma y contenido.

Entonces no hay “obra” sino en donde hubo elección dentro del proyecto limitado. Siempre habrá pues “otros temas”, siempre quedará un “afuera” insondable al que, en el mejor de los casos, la “obra” aludirá de una u otra manera. La obra denominada universal ofrece la peculiaridad de que, dada la plenitud de su lenguaje, alude a la generalidad humana. Tal es su virtud, tal es su razón de ser artísticamente.

Aquí nos asalta una duda respecto de la captación de aquella universalidad. Simplificando bastante, ella se plantearía más o menos así: ¿qué tan efectivas son la percepción y la comprensión de la llamada universalidad literaria en las circunstancias de nuestra dependencia, **antes de que esta relación deformante y de orden internacional haya hecho crisis y entrado en vías de superación histórica?** ¿Acaso estábamos en situación de percibir **internamente** la riqueza de relaciones concretamente significativas en que consiste la universalidad del “valor” en el orden literario? ¿Qué lectura de los “clásicos” podían hacer e hicieron nuestros intelectuales de antaño, digamos de la edad de oro de nuestra dependencia? ¿Cómo vivían ellos su relación con los “modelos” y con las denominadas obras maestras de la literatura y el arte occidentales, y en qué forma concibieron las categorías mismas de “modelo”, “universalidad”, “obra maestra”?

— IV —

Bajo los rigores de la dependencia —perceptible a todo nivel—, donde las distorsiones son mayores y menos discernibles, desde adentro, de lo que llegan a serlo en las metrópolis, debido en parte a las malogradas opciones de su quehacer cultural, en estas sociedades periféricas la **universalidad** empieza siendo vislumbrada fantasmalmente, como exterioridad aleatoria, abstracción o quimera. De ahí la provincialización de la intelectualidad colonizada y su pálida contrafigura: el cosmopolitismo.

Sin embargo, a esta altura de los tiempos la universalidad, cuyo foco había sido Europa, vale decir el contexto del Mediterráneo, incluido el mundo griego, se ha “descentralizado” a medida que el dominio colonialista se rompía en las estructuras materiales y en la conciencia de los pueblos tradicionalmente discriminados y sojuzgados. Y a medida también que aquella misma cultura europea iba difundiendo sus metodologías y creando entre las vanguardias de la periferia ex-colonial los medios y estímulos para la crítica transformadora. Ejemplo: el marxismo y, en general, la filosofía, las ciencias sociales, el psicoanálisis, etc. Esta ruptura, que libera y cualifica la creatividad en amplias zonas del planeta, es la que nuestra generación comienza a vivir, contradictoria y confusamente todavía en medio de la violencia sin fronteras, pero al menos en la certidumbre de que se trata de un nuevo período del mundo.

Nuestro esfuerzo ahora debe tender a su teorización, ya que es por la teoría como se consolidará la visión de su alcance y del verdadero sentido de esa enajenación que hasta el momento se padeció sin comprenderse. Y como ya no se trata de urdir una simple ideología de justificación, tal inquietud se reconoce en la dialéctica.

Hasta no hace mucho tiempo existió aquí el reflejo condicionado de la dependencia, conforme al cual nada era posible fuera de los “modelos” preestablecidos. Lo tragicómico del caso, mirado con distancia desde nuestro presente, radica en el hecho de que, por mucha imaginación y mucho empeño que a ello se aplicaran, el resultado no dejaba de ser epigonal y a menudo francamente caricaturesco. De ordinario se trataba de copias, en el sentido más mecánico y externo. En el verso, en la prosa, en las artes plásticas (—la música raramente se alzaba sobre las sencillas melodías más o menos folclóricas—), en todo venía a manifestarse la cautividad de una historia y la consiguiente incertidumbre y labilidad de los contenidos.

Verdaderos talentos, en cuanto a facultades combinatorias se refiere, jamás faltaron aquí, pues la relación de coloniaje y el mimetismo gestual no liquidan lo propiamente humano (—la creatividad—), sino que lo distorsionan y lo bloquean. El despojo, cualquiera sea su mecanismo, se traduce en envilecimiento de la víctima y también, por oposición dialéctica, de los beneficiarios directos de ese despojo, quienes sufren a la postre las

miserias de toda posición de amo —ya que nuestra racional condición reclama la reciprocidad y acabará imponiéndola—.

Mientras las contradicciones de la dependencia permanecen latentes, la ideología sustentadora del atraso y de la marginalidad se reproducirá de punta a punta, desde el sonambulismo de la rutina diaria hasta los regodeos de los estamentos intelectuales. Todo este panorama cambia con la crisis. En dicho contexto la ruptura y la crisis a escala social tienen efectos liberadores más allá de la apariencia de “caos” y pérdida de los valores en que de momento nos complican.

Desde el interior de esta problemática, en donde la historicidad de lo social cristaliza en los destinos y proyectos más pretenciosamente individualizados, se plantea en la práctica literaria la cuestión de la universalidad. Es decir, de la trascendencia del “valor” (—forma-contenido—) cual comunicabilidad efectiva, no simulada, capaz de reciprocidad según los códigos más ampliamente significativos en esta fase de la civilización.

Cuando nuestros modernistas, simbolistas y parnasianos (—para no mencionar sino la poesía—) miraban hacia la cultura francesa con intención más o menos decorativa, sus resultados ofrecían la peculiaridad “vanguardista” del primado de la “factura”, fenómeno en cuya base operaba la noción de la forma como exterioridad y artesanía. Síndrome de la situación epigonal de esa escritura. El lema acuñado por Valencia, “sacrificar un mundo para pulir un verso”, no fue únicamente suyo. Silva y Darío lo obedecieron. Pero como en el discurrir de las formas la ambigüedad es ley, nuestros modernistas cimeros vislumbraron a su modo ciertas condiciones propicias a lo que se denominaría nuestra “búsqueda de la expresión”, consigna que Pedro Henríquez Ureña acogió en la década del 20 para titular sus célebres ensayos. Sería excesivo atribuirles a aquellos intelectuales y poetas una revolución. Sin embargo, preparaban la toma de conciencia respecto de la tradicional influencia hispánica. Vendrían luego, en lo político y lo artístico, cuestionamientos mayores.

— V —

¿Qué tipo de lectura de sus “clásicos” hacían nuestros intelectuales de antaño? La pregunta contiene elementos que a su turno derivan hacia nuevos interrogantes. ¿Qué se entendía ahí

por “clásicos”, y a qué intelectuales nos referimos? ¿Qué significaba, cultural y socialmente, ser un “intelectual”?

Para aquellos lectores cultos (—pedagogos, escritores, gramáticos, juristas—), los “clásicos” eran básicamente los antiguos griegos y latinos. Algunos los leían en sus idiomas originales y los más, fragmentariamente, en traducciones más o menos confiables. En los programas de la enseñanza oficial prevalecía la idea del “humanismo” en el sentido escolástico de la palabra (—en el ensayo de Aníbal Ponce, **Educación y lucha de clases**, se estudian las diversas modalidades de la enseñanza desde un punto de vista crítico—). Los autores modernos, desde el Iluminismo, todavía no eran “clásicos”. Luego se hablaría de los “clásicos modernos”, tal vez porque se regresaba a la acepción primaria del término: lo que tiene “clase”, lo más exigente, lo más proporcionado en la solución de las tensiones del tema, lo óptimo según las reglas del arte respectivo.

En nuestra perspectiva, partimos además del supuesto de que lo “clásico” así entendido comporta un nivel suficiente de universalidad. Con lo que se afirma que su comunicabilidad es la más genérica y abarcadora según la escala valorativa de una civilización que tiende a ser planetaria e integradora por su dinámica peculiar, fundada en la progresiva racionalidad de la vida individual y colectiva. Tal obra no podrá ser otra, entonces, que aquella cuya irradiación cultural supera las diferencias de lengua, tradición y raza, y habla de modo inteligible a cada generación, quien a su vez reinterpreta el texto “clásico”. Su antítesis es lo regional, lo folclórico, que es más restrictivamente codificado. Justamente fue Goethe, abanderado de la lucha intelectual contra el provincianismo germánico en plena expansión del iluminismo burgués en Europa, quien acuñó el nombre de “literatura universal”. El mismo se sabía representante, por derecho propio, de tal categoría. Su “**Werther**” (1774) inicia la revuelta contra el clasicismo abstracto, ejemplifica la pasión romántica y postula una presencia nueva en la historia occidental: la **Juventud burguesa**. Sus posteriores recreaciones de modelos antiguos no serían sino el fruto y la experiencia de aquella síntesis filosófico-literaria que la cultura alemana en crisis se imponía a través de sus máximos talentos, y que en Goethe mismo también quedaría atrás al iniciarse el siglo XIX.

“**Edipo Rey**”, de Sófocles, comunica todavía a todos los públicos en diversidad de lenguas, muchos siglos después de haber

sido escrita, el estremecimiento moral y estético de su conflicto. Si ello sucede es porque su estructura (forma-contenido) encarna un grado de generalidad y necesidad expresivas del más amplio espectro, ya no tan sólo psicológico, sino inclusive existencial. Y éste es apenas un ejemplo, escogido aquí por su tipicidad.

Las preguntas sugeridas respecto de la lectura, la intelectualidad, etc., aluden pues a la totalidad de una situación histórica, la nuestra, y por tanto se refieren a dicha situación, total ella misma. Esta palabra, "totalidad", significa que mientras esa situación cultural, social y económica funcione espontáneamente, como algo natural, y no haya sido cuestionada por quienes la soportan —y sus contradicciones latentes no hayan explotado—, las limitaciones y deformidades del trabajo personal en la cultura serán internas y se reproducirán en un círculo vicioso que a su turno se manifestará en una psicología de la **creación**, configurada obviamente por fantasmagorías y fetiches. Y, desde luego, redundará también en una determinada ineficacia, intrascendencia o vacuidad del producto. El talento individual permanece así cautivo en los espejismos que le vienen de esa historia distorsionada y ya enajenada en su punto de partida.

Se lee, pues, con todas esas carencias provenientes de una historia interiorizada como visión de los actos y de los entes de cultura, y luego exteriorizada como "capacidad" reconocible en su producto. Por ello es por lo que la lectura es un **trabajo**, una actividad absorbente del espíritu por la que se juega un pasado y en donde se compromete la percepción que el lector tiene de sí mismo y del mundo cultural que la contiene. Desde este punto de vista, "leer es cambiar", como afirman algunos pensadores contemporáneos.

Pero con lo anterior apenas se deja iniciada la respuesta a la pregunta sobre el lector.

— VI —

Leer a los "clásicos" —aquellos, los griegos y latinos— era para nuestros intelectuales anteriores a la crisis (—pre-críticos, por ende—) un problema de información intemporal, sendero hacia un conocimiento inefable que se acumulaba en alguna parte. Naturalmente, por principio se sabía que el "modelo" permanecía "inalcanzable", pues encarnaba en obras que eran verda-

deros arquetipos. Dentro de esta fetichización, nuestros latinistas ensayaban a veces sus odas al modo de Horacio.

Sanín Cano, divulgador de las corrientes literarias modernas y un poco también de algunas filosofías —eclécticamente espigadas a contrapelo de lo literario—, acaso influyó en la sustitución de aquellas ortodoxias por criterios neoliberales. Pero con éstos no se iría muy lejos, pues a la postre no permitían superar la ideología empirista. A fin de avanzar hacia un radicalismo crítico, Sanín Cano hubiera tenido que convertirse en un dialéctico, perspectiva que las circunstancias de su formación le vedaban.

El sincretismo estético de Guillermo Valencia y de Eduardo Castillo, quienes en lo esencial repetían con tonos personales los formalismos y decadentismos europeos del siglo diecinueve, denunciaba las limitaciones de lo imaginario bajo las condiciones de la cultura refleja. La lectura (—y en sentido general la forma de asimilación posible de lo occidental desde nuestro contexto—) que está en la base de tales modalidades de escritura epigonal, implica todavía una relación de exterioridad con la cultura dominante. **No es aún ni siquiera la lectura del discípulo, destinado a ser el continuador en un proceso que se enriquece constantemente. Es la del contemplador deslumbrado que acecha los signos y los gestos ajenos a través de un vidrio opaco.** Aquí la metáfora del vidrio sirve para indicar el efecto de extrañeza que en el hombre de la neocolonia produce la marginalidad históricamente generada y que es para él lo originario.

Se lee con todo el peso de una historia. En el caso de nuestros intelectuales esa historia ha sido ya mediada, digerida por la familia, la escuela y los mitos de la “vocación”, en el instante en que el sujeto poeta, escritor, artista, se reconoce o se confirma en su producto. Dado semejante escamoteo de las ilusiones creativas por fuerza de la objetividad cultural del neocoloniaje, ... ¿habrá propiamente “realización” de aquel intelectual o artista? ¿No quedará de hecho invalidado su esfuerzo en la medida en que su trabajo, a pesar de su seriedad como empeño, se torna mero simulacro en el horizonte de esta libertad **trucada**?

La lectura crítica, que es la verdadera, no se dispensa como un don ni depende de una pretendida capacidad personal previa a todo amago autocrítico y a toda lucha social. Por el contrario, la crítica, que hace viable cualquier asimilación (—pues lo otro es acumulación de referencias yuxtapuestas que, sin dejar de

ser inertes, se manipulan didácticamente—), surge en el conflicto, entre contradicciones y asombros. El hecho de que el poeta no sea científico ni filósofo y que en consecuencia sea relativamente incapaz de hilvanar una reflexión coherente sobre su lugar en la tradición y la cultura, no quiere decir que carezca de otras vías, internas a su debate creativo, para descubrir los procedimientos válidos y las formas autosuficientes.

Para que surja un nuevo lector y para que los lectores habituales cuestionen su actitud ante los textos considerados fundamentales, se requieren ciertas alteraciones en la función de la cultura dentro de la respectiva sociedad. Tales cambios suelen producirse con carácter de ruptura (—revoluciones, depresiones y conflictos generalizados, despertar de las luchas sociales tras un período más o menos amplio de antagonismo larvados, desprestigio y deterioro de las instituciones e ideas tradicionales, etc.—). Estas experiencias colectivas tienen la virtud de remover la conciencia y alumbrar confrontaciones casi siempre drásticas entre las imágenes del saber y la vida creadas por la ideología reinante, y la nueva faz de la realidad. La emergencia de la mirada crítica en las relaciones ciudadanas, como también en la lectura y la escritura, en el abordaje de los textos recibidos y en la composición de obras nuevas, depende pues de todo un proceso.

La perspectiva de universalidad afecta, en fin, la escritura y la lectura como fases complementarias e indiscernibles del mismo fenómeno humano: la obra literaria. Pues leer y escribir —en sentido literario— es **descifrar** el mundo y elaborar un sentido. Escritor y lector, conciencias gemelas en perpetuo intercambio, recomienzan sin cesar a través de los siglos ese diálogo que crea el sentido del ser social del hombre. La literatura es el **documento** que atestigua dicho intercambio y a la vez lo alimenta, asegurando de tal modo su continuación. Hacerse cada día más significativo y transparente el intercambio por la riqueza y el rigor de los textos: he aquí la vocación universal de la literatura. La universalidad es pues el destino de toda literatura posible. Únicamente este trabajo con la imagen y el signo, esta lucha sin pausa por ganarle un lugar a la Forma en la indiferencia natural del universo y en la inagotable ambigüedad de nuestra propia historia, sólo este empeño plástico y expresivo permite a los hombres reconocer su voz y su rostro como tales, enalteciéndose y gozándose en su contemplación.