

Entrevista a Félix Martínez Bonati 0704

# Palabra sobre palabra, para leer a la literatura

Entre los profesores chilenos que enseñan literatura en el extranjero destaca Félix Martínez Bonati (1929) como un importante teórico literario. Actualmente es profesor de la Universidad de Columbia, en New York, en cuyo Departamento de Español ofrece cursos de teoría literaria.

MANUEL ALCIDES JOFRE

Félix Martínez fue profesor de la Universidad de Chile y rector de la Universidad de Valdivia y se formó inicialmente en Alemania, en la orientación filosófica de Josef König.

En 1960 publicó en la Editorial Universitaria un ensayo titulado *La estructura de la obra literaria*. Una versión en inglés de este libro, considerablemente modificada y renovada, se publicó en 1981 con el título de *Fictive Discourse and the structures of literature: a phenomenological approach*.

Martínez Bonati analiza allí la naturaleza del discurso literario, las características del lenguaje imaginario de la literatura. También estudió críticamente varios modelos comunicativos y concepciones del signo lingüístico. Teoría de la comunicación, fenomenología y estructuralismo eran las tradiciones intelectuales presentes en ese primer libro de hace casi 30 años atrás.

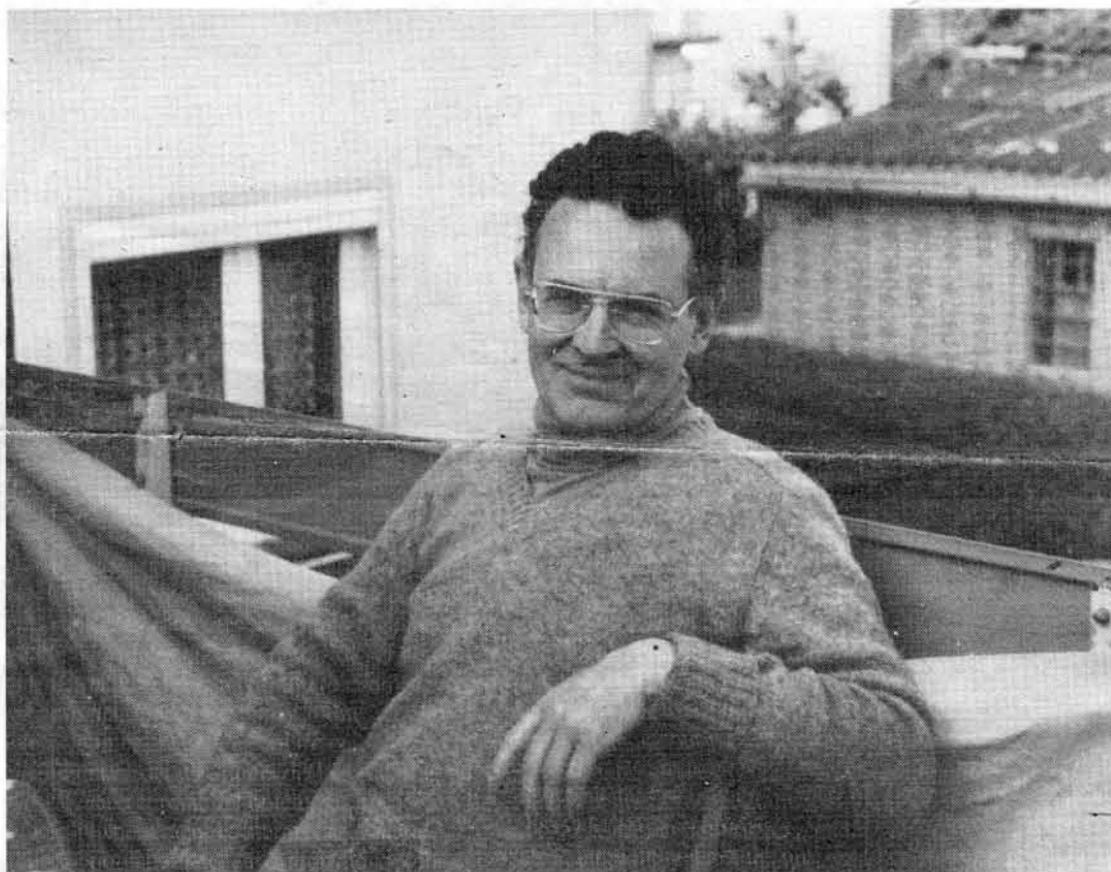
Actualmente Martínez Bonati continúa revisando su próximo libro sobre el *Quijote*.

—¿Cuál es su tesis central respecto de esta obra clásica?

—Una de mis tesis centrales es que la forma de esta novela de Cervantes, con sus discontinuidades estilísticas y sus quiebres irónicos del sistema literario tradicional, y su plural metaficcionalidad, emblematiza y expresa el conflicto de literatura y realidad, de religiosidad y naturalismo. Pero las tesis son menos importantes que el esfuerzo descriptivo con que trato de mostrar la hechura de la obra, su poética implícita, y la insuficiencia de las antagónicas interpretaciones tradicionales: la racionalista y la romántica. Trato de examinar de cerca la obra, sin preconcepciones, dando lugar a que se insinúe el despliegue de su inmensa complejidad, aceptando su *irrealismo*, que, paradójicamente, crea una alegoría del sentido realista del mundo.

—¿Cómo sintetizaría su actual etapa de desarrollo en torno a la teoría literaria?

—Al comenzar mis estudios, experimenté la necesidad de concentrarme en las cuestiones de orden formal y universal, pues la naturaleza entitativa de la obra surge discriminar aquí, pues, analíticamente, y no caer en falsos dilemas o dificultades puramente semánticas y verbales.



—¿Cuáles son los aportes de Kant a la teoría literaria?

—Ninguno de ellos es directo, por cierto, ya que no toca estos temas sino incidentalmente en sus escritos más influyentes. Simplificando, diré que hay dos puntos principales en su filosofía que han tenido repercusiones en nuestra disciplina. Uno es su general concepción de la estructura trascendental de la experiencia humana, que los teóricos inspirados por él y por la fenomenología husserliana hemos tratado de extender a la descripción de la experiencia literaria y la constitución del objeto poético. Lo segundo es su noción de las "ideas estéticas" y la de la experiencia de lo sublime, pues se abre allí paso el concepto de una significación visionaria, metadiscursiva, inconceptualizable e infinita, del arte, atisbo que luego cristaliza en la concepción romántica del *simbolo*. Esta es desarrollada en las obras de filosofía del arte de Schelling, pasa modificada a la Estética de Hegel, a los escritos de Coleridge, de Carlyle, de Emerson, de Schopenhauer. En su médula, esta concepción persiste hasta hoy. Es la de

Nietzsche y la de Heidegger. Dondequiera que se postule para el arte una verdad metarracional o metaconceptual, visionaria, se está en una posición semejante a la que Kant introduce en su obra.

—¿Qué elementos caracterizarían una teoría de la literatura de índole fenomenológica?

—En pocas palabras puedo insinuar aquí que el estudio de una obra literaria singular, o de la obra literaria en general, es fenomenológico si se limita a reflexionar sobre lo dado en la experiencia lograda de la lectura. Sus verdades no pueden ser hipotéticas ni proceder de como un enigma para la reflexión, y pensé que, sin saber bien qué clase de cosa es un poema, todas las demás interrogantes quedarían en suspenso. Ello me obligó a dejar transitoriamente de lado la consideración del uso, valor y significado de este ente. Andando el tiempo, he ido conectando el estudio de las formas universales con las particulares de género, estilos y obras concretas, y, finalmente, con sus significados, tanto arquetípicos y generales como singulares. El camino hacia una aprehensión cabal

del significado es siempre, por una parte, el estudio de las formas, por otra, el entrenamiento de la sensibilidad y la intuición. De este modo, los estudios literarios me han llevado —como a todos, creo— a tipos de reflexión que no es posible formalizar por completo, y que se vinculan con otras ramas de la filosofía y con la aspiración a esa elusiva conducta: la del buen juicio y la sabiduría.

—¿Cómo describiría el panorama de la teoría literaria actual?

—La opinión más notoria es que estamos en la fase post-estructuralista, y aún post-científica o post-moderna. Pero es ésta una opinión muy a vuelo de pájaro. De hecho, prosiguen una múltiple existencia los estudios metódicos en la tradición del formalismo, la fenomenología, la estilística y el estructuralismo. La tarea descriptiva es inmensa, y la gran variedad de las orientaciones actuales de la crítica deriva de los muchos ángulos y los muchos intereses —teóricos como éticos— que pueden ser elegidos para describir estos objetos. Los estudios históricos y reductivistas,

así como los psicoanalíticos, aportan, naturalmente, contextos fundamentales de interpretación. Pero sin trabajo descriptivo y técnico-literario, tales interpretaciones logran muy poco. Creo que la educación literaria, como lo ha sido desde antiguo, ha de comenzar con el tecnicismo de las formas, de cuyas fatigas no podemos librarnos, si queremos ver con alguna claridad en estas materias. El tecnicismo no es la meta de nuestro estudio, pero es su instrumento básico. Quienes creen que las perspectivas histórico-culturales, sociológicas o filosóficas los eximen del rigor del examen descriptivo de las obras singulares, descubrirán pronto, que deben volver a estos elementos.

—¿Cuáles son a su juicio los estratos fundamentales de la obra de arte literaria?

—El concepto de "estrato", o capa, nivel, peldaño, en la teoría literaria, no es, claro, más que una metáfora útil para visualizar partes funcionales del objeto que se estudia. Pero puede aplicarse en varias direcciones y en diversos grados de especificación. Por eso, no es posible decir cuáles son "los estratos fundamentales", sino, a lo sumo, cuáles lo son desde el punto de vista de los elementos del proceso de reconstrucción, por el lector, de la presencia de la obra; el punto de vista de la presencia estética de la obra ya ejecutada en la lectura; el de las significaciones que cada obra despliega o sugiere, pues también este sistema de significados se escalona en la experiencia de la obra: es básico el significado "imitativo" o literal del texto: la imagen inmediata del mundo que ofrece; sobre él se levantan otros significados: alegóricos, simbólico-metafísicos, sintomático-expresivos, retórico-persuasivos. Esta estructura de significaciones se conoce, en buena parte, desde la Antigüedad.

—¿En qué sentido el sistema de los géneros literarios puede ser no histórico?

—Depende esta posibilidad de la definición de género. Si género se ejemplifica con entidades como la novela pastoril, la tragedia griega, los libros de caballerías, la novela moderna, no puede dudarse de que éstos son sistemas históricos. Pero si pasamos a formas más abstractas como narración, diálogo, soliloquio, es obvio que tenemos a la vista posibilidades permanentes del discurso humano. Hay figuras intermedias entre estos extremos. "Novela", por ejemplo, "drama", "poema lírico", pueden ser definidos de modo que representen figuraciones transhistóricas, lo que de hecho corresponde al uso tradicional de estas palabras, que no las limita a ninguna época particular de la historia, ni siquiera al ámbito de la cultura occidental. Es preciso

➤ evidencias exteriores a esta experiencia consumada de sentido. Tiene que tratarse de verdades descriptivas, que otros pueden comprobar repitiendo la lectura literariamente adecuada y la reflexión crítica pertinente. El estudio fenomenológico se apoya en la cercanía, en la inmediatez palpable del objeto. Es la operación crítica más elemental, y hasta podría decirse que es la potenciación y formulación metódica de la impresión de una lectura feliz. Así, no excluye a ninguna otra aproximación crítica a la obra; por el contrario, es el natural comienzo y fundamento de todas. Pero obliga a mantener una precisión rigurosa, y una atención abierta a toda la complejidad del fenómeno concreto —lo cual la hace ser obstáculo para interpretaciones apresuradas y tendenciosas, y le ha atraído el disgusto y la hostilidad de muchos.



Félix Martínez Bonati

## La estructura de la obra literaria

Por otra parte, la descripción fenomenológica, puesto que es reflexiva, reconstruye las operaciones formales que dan sentido y ser a la experiencia, reconstituye el objeto, del modo kantiano a que aludía antes. Esto la convierte en descripción de *estructuras*, de la vertebración formal del objeto. Como toda experiencia, la literaria es *producida* por el sujeto en conformidad con principios de constitución. La estructura universal de la obra literaria es parte de este sistema de principios productivos. Lo son también las estructuras genéricas. Y, finalmente, el singular *estilo* de cada obra, que da individuación a su mundo imaginario. Lleva, pues, la reflexión fenomenológica, con natural consecuencia, al estudio del sistema de leyes formales que en cada caso determinan singularmente la operación de la lectura. Por eso es la "estética de la recepción" un lógico desarrollo de esta corriente metodológica.

—¿Cómo describe el lenguaje literario?

—Lenguaje literario es discurso ficticio, no dicho por nadie en circunstancias reales. Por eso, es, como toda ficción, potencialmente fantástico. Puede aún decirse que todo discurso literario tiene una factura irreal, una que sería imposible en la comunicación lingüística de veras. Métrica, superdeterminación formal, onmisciencia narrativa, son otras tantas formas de inverosimilitud. Así como la literatura idealiza a su hablante ficticio. La literatura es la utopía del discurso. ■