

profunda» y «estructura superficial», interrelación de componentes de una descripción gramatical, etc., y, sobre todo olvida que se trata de un modelo diferente, lo que no quiere decir antagónico, al de la lingüística estructural.

Una vez más la teoría sintáctica de Martinet será el modelo a escoger: su clasificación de los monemas (a su juicio de extensión universal) y los conceptos de expansión, coordinación y subordinación «permiten resolver numerosos problemas y responder a ellos de manera unívoca, ..., según criterios objetivos».

En las referencias a la semántica, toma de L. Prieto la distinción entre *sentido* (valor en el contexto) y *significación* (significado en sí). Para rever las posibilidades de una semántica estructural alude a los análisis componenciales en rasgos semánticamente pertinentes que iniciaran los antropólogos dedicados al estudio de los sistemas de parentesco; retoma luego a Weinreich: el significado de una palabra es su uso, y las teorías situacionales de los behavioristas: el significado de una palabra es la situación en que el hablante la enuncia y la respuesta que provoca en el oyente. Aunque las teorías alusivas a la relación semántica-sintaxis y a las posibilidades de una semántica generativa sean, tal vez, las que puedan, en este momento, ofrecer perspectivas más claras para un estudio integral del significado, no se hace en Mounin ninguna mención de ellas.

Como puede inferirse de lo señalado, el enfrentamiento con cada problema lo lleva a una clasificación de subtemas del mismo y a exponer las propuestas respecto de ellos hechas por las varias tendencias del estructuralismo. Creemos que esas revisiones son a veces demasiado rápidas y, fundamentalmente, que no se marcan los límites y las cuestiones que ellas dejan sin resolver. No obstante, y aunque no hemos visto el original francés, la marcada claridad en la exposición y su tesitura casi narrativa permiten una lectura y comprensión fáciles que acaso justifiquen el propósito pedagógico-introductorio que Mounin se ha propuesto como meta.—VIOLETA DEMONTE (*Tutor*, 68. MADRID-8).

GUSTAVO SAINZ: *Obsesivos días circulares*. Editorial Joaquín Mortiz, México, 1969.

No ha sido Susan Sontag la primera en señalar que el lenguaje es uno de los materiales más gastados, impuros y contaminados de la creación artística. En realidad, se trata de una observación localizable

en casi todas las críticas actuales y alude a la línea de creación literaria Joyce-Stein-Burroughs que a lo largo del siglo xx ha tenido como resultante una novela perfectamente diferenciada de la del xix. A fuerza de palabras, de profanar el discurso ordinario y cotidiano que la jerga política, la publicidad y los diálogos de telenovela se han encargado de corromper utilizándolo muy «correctamente», el novelista de los últimos años se enfrenta primero con la necesidad de superar la frustración de la página en blanco creando *otro* lenguaje, y luego con lo que por añadidura quiere contar—sobre todo cuando no tiene mucho que contar—. Que la novela quiera expresar algo, comunicar algo, o decir algo, es un problema que no pertenece tanto a los planteamientos que como creador se hace el novelista como a ese ámbito de interés o curiosidad en que el lector se imagina el «mensaje» o capta lo que ciertamente no se le ofrece ya digerido.

Con *Gazapo* (su primera novela, publicada hace cinco años, traducida a ocho idiomas, en proceso de llevarse al cine), Gustavo Sainz recogía el lenguaje de cierto grupo de adolescentes de la ciudad de México. La «ironía sentimental» que le atribuía Carlos Fuentes no era sino el tratamiento que Sainz daba a los jóvenes protagonistas de su ficción, muchachos solitarios de la clase media capitalina que en un asfixiante Distrito Funeral compartían sus aventuras eróticas, sus ansiedades, sus diversiones, en medio de una extraordinaria picaresca (¿o picardía?) mexicana. El relato en varios planos, la técnica narrativa de los diversos, encontrados, o yuxtapuestos puntos de vista, fluyeron en *Gazapo* de una manera sorprendentemente estructurada gracias en parte al uso del magnetofón-personaje que le permitía a Sainz dar diversas versiones de un mismo hecho, registrar conversaciones telefónicas, alternar los diálogos «reales» con los grabados magnetofónicamente, combinar situaciones en el tiempo «presente» de determinada página de la narración con situaciones ya relatadas o rescatadas de ese «pasado» reciente que era la anécdota desmenuzada en las primeras páginas.

En su segunda novela, *Obsesivos días circulares, años fantasma*, Gustavo Sainz hace del lenguaje el objetivo nuclear de su narración. No hace uso de su material, el lenguaje, como el escultor que moldea la plastilina. Más bien trabaja con un material parecido a los recortes, a las frases sueltas y ajenas, a los retazos de párrafos pertenecientes a otros libros (un poco como las combinaciones de Godard en el cine o como el *collage* de los artistas plásticos). Con esos recursos clude la originalidad de la frase ingeniosa y se reserva sólo la originalidad de la composición. Su intento no es nuevo ni inexplicable. Tal parece que no tenía otro camino: aparte de la primera sensación de impotencia que emite la página en blanco y de la subsiguiente sensación de an-

siedad que comporta tener que inventar un lenguaje—distinto al que ha sido «aplastado por acumulación histórica», dice la Sontag—, Sainz tuvo que componer su novela consciente de que, otra vez Susan Sontag (perdón), «apenas es posible para el artista escribir una palabra (o presentar una imagen o hacer un gesto) que no le recuerde algo ya conseguido previamente por otros».

La lectura de *Obsesivos días* hace pensar que la vida del personaje-narrador y la de los personajes colaterales es pura literatura. Tal vez para ellos la realidad no sea más que palabras, letras, citas literarias, pensamientos e ideas que no son los suyos propios, porque nadie es el creador puro de una idea ni el autor absolutamente original de una sucesión determinada de letras-palabras-frases ni de la exposición de un pensamiento ni del registro de una idea producida como resultado de observar y vivir esa «realidad» particularmente «literaria» e incoregiblemente mexicana. Gustavo Sainz (tiene treinta años, nació en la ciudad de México, ha publicado también una *Autobiografía* y gozado de una beca en la Universidad de Iowa) utiliza la alienación del lenguaje de sus personajes, como hace Manuel Puig en *La traición de Rita Hayworth*, pero ese lenguaje es hasta cierto punto «literario» o «culto» y está subordinado a citas de poemas, películas, o novelas. Nadie parece tener ideas propias, ¿para qué, si ya ha habido quien las exprese de manera más afortunada? Pero precisamente en su selección está su identidad. ¿Por qué Faulkner? ¿Por qué Saint John Perse y no otro poeta del mar? ¿Por qué Cyril Connolly y no Graham Greene? Se les conoce por sus gustos, no por lo que dicen, sino por lo que citan; su lenguaje siempre es festivo, indirecto, tiene múltiples sentidos y aspira a igualar la ambivalencia del albur (ironía mexicana picaresca de doble o triple o cuádruple sentido que por lo general alude a los órganos genitales o al menos, veladamente, al sexo) y la equívocidad del gazapo.

Aunque en algunos casos demasiado obvios, como el de Faulkner, Sainz no cita la procedencia de las frases ajenas, en otros hace acopio de respetos intelectuales registrando las fuentes en paréntesis innecesarios, molestos y ociosos. En la novela las citas y el crédito respectivo forman parte del juego, pero a estas alturas parece inútil subrayar que se trata de un recurso lícito (lo que en las artes visuales desde hace muchos años vienen haciendo los pintores, el collage, se convierte ahora en un elemento novelístico tan válido como cualquier otro). La originalidad de la composición, o del armazón, de *Obsesivos días*, no pierde su solidez con la intrusión de estos elementos extraños. Octavio Paz ha dilucidado algunas de estas nociones: «La autenticidad es un concepto que no tiene relación con el concepto de novedad ni con el de

la originalidad. Un hindú que participa en un rito no realiza un acto original, único ni nuevo: al contrario, repite un gesto milenario, ¿pero cómo indagar que es un gesto auténtico y personal? Los latinoamericanos han recogido las ideas de su época y al recogerlas las han modificado, repensado y dado otra dimensión.»

A narradores como Sainz, Puig, Sarduy, los une —en palabras, más o menos, de Emir Rodríguez Monegal— la conciencia de que el tema no es la naturaleza más profunda de la ficción (como creían los creadores románticos de la novela rural latinoamericana) ni la estructura externa, ni sus mitos, sino el lenguaje. La novela utiliza la palabra no para decir algo en especial acerca del mundo exterior a la literatura, sino para transformar la realidad lingüística de la propia narración. Esta transformación —sigue Monegal— es lo que «dice» la novela, y no lo que generalmente se discute al hablar de la novela: trama, personajes, anécdota, mensaje, denuncia. Es como si la novela fuese la realidad. No es que no aludan a la realidad extraliteraria, pero su verdadero mensaje no está a ese nivel, que en todo caso podría ser sustituido por el discurso de un presidente o un dictador. El mensaje es el lenguaje; y el lenguaje, el lugar en el que realmente transcurre la novela: es la última «realidad» de la novela.

En *Obsesivos días circulares* (años fantasma) se respira una suerte de enajenación literaria en la que vive feliz y voluntariamente el narrador protagonista, y que invade también a los seres que frecuenta y a las historias que narra. La realidad es la realidad literaria, la del lenguaje que devora al narrador metiéndose en su vida y que también lo salva al dotarla de cierto encanto y de cierto sentido del humor. Pero la etiqueta «enajenación literaria» es injusta: postula que el novelista no sabe lo que trae entre manos. El mero registro de la violencia, de las fuerzas desbocadas de un mundo de pistoleros absolutamente natural y normal en el ambiente nacional en que vagan, sufren, hacen chistes y quieren ser felices los personajes (que también son jóvenes, como en *Gazapo*), es sólo eso: mero registro en letras de imprenta («Y el asesinato de Jaramillo dice Dona. Lo fusilaron junto a sus hijos y su mujer embarazada. ¿Quién era Jaramillo?, p. 157), ingredientes necesarios para informar la realidad «extraliteraria» respecto a la cual ni siquiera unos personajes de ficción pueden ser ajenos (Rubén Jaramillo fue el último descendiente moral de Zapata; murió trágicamente, como señala la novela de Sainz, hace algunos años), y además miren ustedes cómo tenemos sentido del humor, ¿no será eso lo que nos salva?

No hay salida, pero para ir viviendo queda el resquicio del humor, quedan los amigos, la propiciación de la alegría, los besos, el erotismo

por lo pronto y mientras se pueda, mientras el mundo es devastado y calcinado por quienes abusan del poder y quieren «ser firmes». Ante todo «mucho carácter», «mucho firmeza», «nada de debilidad» para controlar un mundo donde las palabras no corresponden a la realidad y apenas escapan a la anulación por la imagen, donde las palabras cumplen con la información pero se convierten en un aplastante medio de descomunicación. De ahí los días y las palabras obsesivos de la novela de Gustavo Sainz en que, además, logra transmitir ese miedo secreto y regocijante al vuelo, al aterrizaje: final del vuelo, final de la novela. Vista aérea de la ciudad de México: vista magnífica y transparente; descripción parca y desapasionada, variaciones, citas de Fuentes y de Piovene. Los personajes vuelven, con el lector, de ese vuelo que ha sido la novela, vuelven a la realidad que está allá abajo, que empieza en la pista de aterrizaje y se prolonga hacia la ciudad. Queda el recuerdo del vuelo, no el de los personajes que nunca estuvieron del todo vivos, que fueron vagas referencias literarias. El narrador, pensativo, escéptico, posiblemente cobarde, escondido en la lectura de los libros, no vive la vida: la lee.

Pero citar es seleccionar pensamientos propios; es apuntar afinidades: «... temores que me asedian por todas partes y que dejo flotando, aquí, mientras el avión desciende rápidamente, me hacen pensar en el final de un libro, como si mis días fueran una acumulación de citas, conversaciones, palabras ajenas, párrafos sueltos, preocupaciones sin sentido. Las palmeras salvajes, por ejemplo: ...Entre la pena y la nada, elijo la pena...»—FEDERICO CAMPBELL (*Ballester*, 22. BARCELONA).

LIBROS SOBRE LORCA Y GUILLEN

CARLOS RAMOS GIL: *Claves líricas de García Lorca*. Estudios literarios. Aguilar, Madrid, 1967.

Carlos Ramos Gil se ha propuesto con este libro promover un ensayo de acercamiento directo de ese español apasionado y apasionante que fue Federico García Lorca, realizando un análisis desde el interior de la propia obra y excluyendo cuanto no sea imprescindible, lo curioso, la comparación fortuita y el detalle secundario.

Se trata, pues, de un libro destinado a lectores que ya lo son de la obra de Lorca, para los que la inquietud humana, el mundo de la