

- Historia, f. 65: cf. *BRAE*, 12, 1925, pp. 521-522. El mote solo en PADILLA, *Thesoro*, f. 299v).
235. —Yo no quiero que me quieras; / muda, zagal, tu querer. / —Pues yo te quiero querer / aunque tú más mal me quieras. // 1) Tu fuego nunca me quema, 2) Yo buscaré nuevos modos, 3) Yo me bolueré huyendo: 95v s. (La letra en *París 314*, f. 213v = LAYNEZ, p. 432: “Ya no quiero...”).
236. Yo no sé en qué se recrea / el que tiene la muger fea. // 1) Para ser su aficionado, 2) Siendo fea es muy celoza, 3) Las mudas rruuias cerillas: 25v.
237. Yo sin mý sin vos acá, / vos allá sin vos y mý: / si es posible ser ansý / nuestro ser, ¿adónde está?, / pues que no está allá ni aquí. // La mayor admiración / a qualquier juicio perfeto... (*glosa*): 44r-v.
238. —Zagala [sic] que vas por la sierra, / ¿cómo te ua con amar? / —Antes me trague la tierra / que me buelua a enamorar. // 1) Di, zagal, cómo te ha ydo, 2) ¿Dónde está el contentamiento...?, 3) ¿Dó está aquella confianza...?: 111r.
239. Zagal, si vas al aldea / y vieres a mi zagala, / dirásle que acá no ay gala / que como la suya sea. // 1) Sy fueres tan venturoso, 2) Quando salgo rrepastando, 3) Dirásle que my ganado, 4) Dile que todo es escoria: 97r-v.

LOS INTERESES CREADOS: NOTA ESTILÍSTICA

En el prólogo a *Los intereses creados*, Benavente disfraza, bajo la fórmula de rigor para tales presentaciones teatrales al público, una predominante preocupación por el estilo. Hace hincapié en el poder que tiene el poeta de transformar en poesía materiales de por sí nada poéticos. Como ejemplo de ello, dice que la farsa pasa de la plaza al palacio, donde “ilustró después su plebeyo origen con noble ejecutoria: Lope de Rueda, Shakespeare, Molière, como enamorados príncipes de cuento de hadas, elevaron a Cenicienta al más alto trono de la Poesía y del Arte”. Por otra parte, Benavente se dirige a “un culto auditorio de estos tiempos”, es decir, al oyente o lector dotado de una preparación estético-lingüística adecuada para comprender y apreciar las conversaciones de lengua diaria en lengua literaria, que él crea con su manejo individual de la lengua. De hecho, nada tarda en deleitar a este “culto auditorio”, puesto que en el título mismo de *Los intereses creados* nos brinda un franco testimonio de sus dotes como artista de la palabra.

Al ofrecernos esta prueba sobresaliente de su talento, Benavente pone de manifiesto tanto las semejanzas entre lengua diaria y lengua literaria como las diferencias que separan a estos dos usos, distinguiendo su “noble ejecutoria” de su plebeyo origen. El hecho de que la frase *los intereses creados* tenga un uso, ya sea diario, ya literario, indica sencillamente que para ambos usos se acude a la misma lengua o sistema de signos verbales: al mismo léxico y a la misma gramática. Su empleo diario o casual revela, a primer golpe de vista, que *los intereses creados* es una rutina lingüística, una fórmula petrificada, una frase hecha que

tiene un valor de sustantivo. Una comparación entre las oraciones "Los ricos se oponen a nuestra revolución social" y "Los intereses creados se oponen a nuestra revolución social", nos parece un ejemplo típico del uso diario de esta frase. En los dos sujetos gramaticales —*los ricos*, *los intereses creados*— se acentúa la función predominante sustantiva y se omiten las ideas pasiva y verbal que son facetas expresivas del adjetivo verbal *creados*, porque estos dos contenidos no forman parte del significado psíquico de la frase hecha. Se trata aquí de un fenómeno común a la comunicación verbal diaria: la elipsis. Según Riffaterre¹, para la comprensión de la cadena elocutiva diaria basta con la interpretación de unas cuantas de sus clases lingüísticas constitutivas, pasando por alto muchas de ellas. Es decir, la cadena elocutiva diaria se recibe elípticamente.

Con respecto a la elipsis, en el mensaje literario notamos la tendencia opuesta. Entre las seis funciones que pueden entrar en el proceso de la comunicación verbal delineadas por Jakobson², la función dominante es la poética, la cual está orientada hacia el mensaje precisamente con el fin de destacar la presencia de sus clases lingüísticas (significantes) como un medio portador de sentido. Para asegurar que su mensaje se comunique al lector según sus propias intenciones y no otras, Riffaterre (art. cit., p. 416) dice que el poeta está obligado a cancelar toda posibilidad de elipsis, marcando los elementos principales de su mensaje con un énfasis tal que el lector no pueda menos de prestar la debida atención a estas clases marcadas.

La importancia que estos comentarios tienen para la frase *los intereses creados* es que esta frase, en su acepción literaria o poética, no debe ni puede ser leída elípticamente. Muy al contrario, cada uno de sus elementos o clases lingüísticas lleva un contenido indispensable para su justa comprensión; y estos contenidos han sido seleccionados expresamente para ser comunicados y no omitidos o excluidos de la comunicación.

De la misma manera que *canta* y *cantaba* vienen de *cantar*, *intereses creados* proviene de *crear intereses*. No obstante el hecho de que *crear intereses* expresa ya cabalmente la acción dramática de esta obra cuyo asunto es, justamente, el de crear intereses para conquistar el mundo (ciudad), Benavente escoge un título que describe aún más fielmente lo que él ha querido hacer, agregando al concepto *crear intereses* las ideas "verbal" y "pasiva" contenidas en el participio independiente *creadas*³. Una lectura del título que sea fiel a esa atención al signo lingüístico que requiere la función poética dará la oración *los intereses son creados*, la cual comunica el sentido de la voz pasiva y destaca el sen-

¹ MICHAEL RIFFATERRE, "Criteria for style analysis", *Word*, 15 (1959), reimpreso en *Essays on the language of literatura*, ed. S. Chatman & S. R. Levin, New York, 1967, pp. 415-416.

² ROMAN JAKOBSON, "Linguistics and poetics", en *Style in language*, ed. T. A. Sebeok, Cambridge, Mass., 1960, reimpr. en *Essays on the language of literature*, op. cit., pp. 299-304.

³ Cf. SAMUEL GILI GAYA, *Curso superior de sintaxis española*, 9ª ed., Barcelona, 1970, § 151.

tido del radical o base de *crear*, que quiere decir 'dar vida o existencia a algo que antes no la tenía'.

Siendo, por otra parte, el lenguaje poético un modo de expresión indirecto sutil y condensado de los hechos, el desdoblamiento de sus formas es la única manera posible de apreciar sus valores estéticos y de comprender el mensaje que esas formas encierran. Lo importante para la crítica literaria es que ese desdoblamiento no se lleve a cabo con impresiones y evocaciones subjetivas, sino a través de las clases lingüísticas que pertenecen al contexto, tal como se ha hecho en el caso presente.

Finalmente, el contenido 'los intereses creados' no es una oración aislada, sino que pertenece, como título, a un contexto más amplio, que es la obra dramática que la sigue. Este hecho da un sentido especial a la función poética de dicha oración, aun antes de ser leída la obra misma: llama la atención del lector sobre el agente implícito de esta oración de voz pasiva, haciéndole preguntarse quién ha creado los intereses o por quién son creados. En resumen, la mejor lectura poética del título *Los intereses creados* tiene un contenido equivalente a *los intereses son creados por un agente*. Obviamente, este agente será un personaje —o unos personajes— de la obra que sigue.

Esta interpretación de nuestro título se funda, además, en otra técnica estilística muy conocida, la prefiguración, que definimos como la intencionada inclusión, en las partes iniciales del texto literario, de contenidos cuyo sentido no se hará patente y explícito sino en sus partes posteriores o finales. Un conocimiento de esta técnica, junto con el cultivo de hábitos de lectura que conduzcan al desdoblamiento de sus elementos respectivos, es indispensable para una adecuada interpretación del mensaje literario. Mientras más capte el lector el significado de estos anticipos velados y sutiles que constituyen la prefiguración, mejor lector o intérprete del mensaje será. A la inversa, la lectura que omita desdoblar el sentido de estos elementos menos explícitos no es una lectura literaria, sino una lectura floja e incompleta, que frustra las intenciones con las que el mensaje literario ha sido escrito.

Dentro de la obra *Los intereses creados*, los personajes —Crispín, con la ayuda de Leandro y otros— crean intereses como un medio de triunfar (de conquistar el mundo). El desdoblamiento del título *Los intereses creados* en *Los intereses son creados por los personajes* se basa en una interpretación poética de las clases lingüísticas de este título visto dentro del contexto "obra dramática", antes de leerse la obra misma. *Los intereses creados* es un caso de prefiguración del contexto en que hay una intencionada concordancia entre el título y la obra misma, en cuanto ambos definen el medio o propósito de la acción dramática planeado por los personajes.

Al escoger el título *Los intereses creados*, Benavente ha creado la mayor polaridad entre la lengua diaria y la lengua literaria, con el fin de llevar al lector desde la frase hecha hasta el grado mayor de la expresividad poética y desde la Cenicienta hasta el trono del Arte y de la Poesía, tal como nos lo ha prometido en su prólogo.

Pasemos ahora de los valores expresivos del título de *Los intereses creados* a un método para el análisis de sus secuencias elocutivas más

extensas. El hecho de que obras de diversa escuela, género y época histórica sean clasificadas, todas ellas, como literarias, indica —por deducción lógica— que estas diferencias no pueden constituir un criterio intrínseco al quehacer literario. Muy al contrario, tales diferencias representan solamente manifestaciones posibles de un fenómeno común a todas ellas. Por consiguiente, la definición más adecuada de lo que es la literatura ha de corresponder fielmente a ese algo que informa a estas diferentes manifestaciones de escuela, de género y de época; y un buen método de investigación literaria ha de partir de tal definición.

El hecho de ser la obra literaria ante todo una obra de arte traza, por una parte, un deslinde entre la obra literaria y la no-literaria y, por otra, señala para el análisis un punto de partida que trascienda toda consideración de época, escuela y género. Desde el punto de vista artístico o estético, el autor —llamado con toda propiedad artista de la palabra— está obligado a organizar los materiales de su obra según un criterio de unidad. En vista de que dichos materiales pertenecen a diferentes clases lingüísticas, la única manera de organizarlas es mediante la repetición de las mismas clases.

Sin embargo, como la repetición, sin excepción alguna, de todos los elementos del poema resultaría monótona, cansada y por lo tanto antiestética, es imperativo introducir en el mensaje literario otras clases lingüísticas que entablen una relación de ruptura con las clases repetidas, estableciendo así una diferencia, antítesis o relieve entre lo repetido y lo no repetido.

En la estilística, los patrones de repetición constituyen la norma; y las clases que violan esta norma se llaman rupturas. La norma y su ruptura forman una estructura que expresa el consabido criterio estético de la variedad dentro de la unidad. Hay que notar que la ruptura no puede funcionar independientemente, y que sus efectos expresivos provienen, justamente, del tipo de relación que guarda con el sistema de la norma.

La norma y la ruptura estilísticas son una expresión de la función poética. El repetir los elementos de la norma es una manera de marcarlos enfáticamente, llamando la atención del lector sobre su presencia y a la vez sobre sus valores expresivos. La ruptura de la norma suele ser sutil, evocando sentimientos de sorpresa y de deleite de parte del lector. Aunque la función principal de la norma y de su ruptura sea la poética o estética, esta misma estructura desempeña necesariamente otras funciones semánticas y emotivas del proceso comunicativo verbal, como luego veremos.

Ahora bien, la mejor manera de apreciar la presencia y las funciones estético-expresivas de la norma estilística y sus rupturas es a través de dos tipos de organización lingüística llamados paralelismos: 1) en el paralelismo formal, la repetición de las mismas formas (significantes) concuerda con la repetición de los mismos conceptos (significados); 2) en el paralelismo conceptual, la repetición del concepto se expresa con formas o significantes diferentes⁴. Con respecto al paralelismo for-

⁴ CARLOS BOUSOÑO, "Los conjuntos paralelísticos de Bécquer", en *Seis calas en la*

mal, abundan los casos de ambigüedad en que la repetición de los mismos significantes no señala una correspondiente repetición de conceptos. Tal técnica constituye la base para el conocido "juego de palabras" que Benavente emplea a menudo.

Hemos escogido el primer trozo del cuadro I, escena 1 de *Los intereses creados* para probar en qué sentido dicho pasaje constituye un uso literario de la lengua, señalando los recursos estilísticos aquí empleados y sus funciones estético-expresivas.

LEANDRO — Gran ciudad ha de ser ésta, Crispín; en todo se advierte su señorío y riqueza.

CRISPÍN — Dos ciudades hay. ¡Quiera el Cielo que en la mejor hayamos dado!

LEANDRO — ¿Dos ciudades dices, Crispín? Ya entiendo, antigua y nueva, una de cada parte del río.

CRISPÍN — ¿Qué importa el río ni la vejez ni la novedad? Digo dos ciudades como en toda ciudad del mundo: una para el que llega con dinero, y otra para el que llega como nosotros.

En una somera lectura de este trozo, lo primero que llama nuestra atención es la repetición de cinco elementos léxicos: *ciudad*, *ciudades*, *ciudades*, *ciudades*, *ciudad*. Tal organización de elementos sugiere ya una intencionalidad estético-expresiva e indica también que la interpretación del texto ha de iniciarse con estos elementos tan enfáticamente marcados como principales. Como un segundo paso, se ha de averiguar qué relación hay entre estos cinco elementos y la norma y ruptura estilísticas.

De hecho, la primera estructura de la norma y su ruptura se presenta en el primer intercambio de palabras entre Leandro y Crispín. Se trata de la relación entre *ciudad* y *ciudades*, donde el valor de norma se debe a la repetición de *ciudad* en sentido léxico, y el valor de ruptura proviene del cambio en el número gramatical, de singular a plural. Esta ruptura repentina, sorprendente e inesperada, cautiva la atención del lector y mantiene su interés hasta que Benavente resuelve el enigma semántico al final de un segundo diálogo entre los dos personajes.

En este segundo intercambio, el elemento *ciudades*, que en el primero funcionaba con valor de ruptura, hace ahora el papel de palabra clave de la norma, el cual se somete a dos interpretaciones o significados diferentes: el de Leandro, que interpreta *ciudades* según una referencia visual o física, y el de Crispín, que lo interpreta según su función político-social.

La definición que Crispín ofrece de ciudades —"una para el que llega con dinero, y otra para el que llega como nosotros"— está expresada en un paralelismo formal al nivel sintáctico de los elementos: un pronombre que remite a *ciudad* —*una* (ciudad), *otra* (ciudad)— y la preposición *para*, seguida de su término. Los elementos de este término —"el que llega con dinero" y "el que llega como nosotros"— son anáforas, o repeticiones exactas, con la excepción de *con dinero* y *como nos-*

otros, que desempeñan la misma función sintáctica como complementos de modo de *llega*. Así es que las rupturas no se efectúan al nivel sintáctico, sino al nivel léxico. Se trata de la correlación entre *una* y *otra*, y entre *con dinero* y *como nosotros*. El elemento *como nosotros*, que es un sustituto del menos expresivo "sin dinero", tiene el doble valor expresivo de indicar el contraste 'con dinero' / 'sin dinero' e identificar, al mismo tiempo, a los protagonistas como personas "sin dinero".

Ya que hemos visto el valor estético de la relación norma-ruptura, veamos ahora cómo esta misma estructura estética desempeña otras tres funciones del proceso comunicativo verbal, las cuales tomamos de Jakobson (art. cit.): 1) la metalingüística, orientada hacia la lengua como clave o sistema de signos, función que indica un desajuste en el momento en que el emisor y el receptor del mensaje no parecen estar usando el mismo sistema de signos; 2) la función del contexto, dentro del cual los elementos cobran una definición semántica; y 3) la función emotiva, orientada hacia el que habla y que define la actitud del que habla con respecto a lo dicho por él.

LEANDRO — Gran ciudad ha de ser ésta, Crispín...

CRISPÍN — Dos ciudades hay...

LEANDRO — ¿Dos ciudades dices, Crispín?...

Estando Leandro y Crispín aparentemente en las mismas circunstancias para juzgar la realidad, no concuerdan sobre el número gramatical de *ciudad*. Sin embargo, el verdadero significado de este contraste gramatical puede apreciarse sólo a través de un pleno conocimiento de su función metalingüística. Al preguntar Leandro por qué Crispín llama *ciudades* lo que él entiende ser *ciudad*, la pregunta va orientada hacia la lengua como clave y sobre si están hablando la misma lengua. Benavente utiliza la función metalingüística para subrayar en la forma más elemental y dramática la poca inteligencia de Leandro, que no sabe distinguir el uno del dos.

Después de llamar la atención sobre el signo lingüístico en su función metalingüística, pasa Benavente a resolver la definición de *ciudades*. La definición de Leandro —"antigua y nueva, una de cada parte del río"— queda excluida como poco apropiada, mientras que la de Crispín —"una para el que llega con dinero, y otra para el que llega como nosotros"— es muy aceptable. Este doble proceso está orientado hacia la función del contexto. En este caso Benavente crea una dificultad con el contexto, excluyendo una definición para luego aceptar otra, con la cual provee un contexto para *ciudades*. Se repite el recurso técnico de emplear una función del proceso comunicativo para la delineación de los personajes; y por segunda vez Leandro, en otra situación de opiniones, juzga la realidad ingenua y superficialmente, viéndola con los ojos de la cara, mientras que Crispín, más astuto y perspicaz, la entiende en su forma más profunda, desde un punto de vista político-social.

CRISPÍN — ¿Qué importa el río ni la vejez ni la novedad? Digo dos ciudades como en toda ciudad del mundo; una para el que llega con dinero, y otra para el que llega como nosotros.

Este discurso es un ejemplo ingenioso de la función emotiva orientada hacia el que habla (Crispín) y hacia la actitud que éste guarda con respecto a lo dicho por él. Aquí la función emotiva encierra dos actitudes opuestas: una de impaciencia, sarcasmo y menosprecio, que proviene del tono exclamativo y negativo; y otra de paciencia y tolerancia, que se debe a los valores interrogativos de la oración.

Qué importa es una enérgica fórmula lingüística que aquí expresa una actitud de desaprobación, de impaciencia y de menosprecio. Equivale lógicamente —aunque no psíquicamente— a la negación “no importa”. Otro tipo de negación se debe al empleo reiterado del adverbio *ni*. Los valores que aquí expresan el fuerte contenido emotivo característico de la oración exclamativa son los acentos de intensidad sobre los tres sustantivos —*rio, vejez y novedad*—, cuya repetición subraya en forma pormenorizada un desacuerdo total con lo anteriormente dicho por Leandro, y el descenso de entonación en *novedad*. Estos valores emotivos de exclamación y de negación cumplen el propósito de los otros dos casos que hemos examinado: una delineación de personajes en la cual se desacredita la inteligencia de Leandro y se destaca la de Crispín.

Pero Benavente controla el contenido emotivo de este discurso con un tino y una sutileza magistrales. Sin que se pierdan los valores ya explicados, los signos de interrogación que encierran esta oración apuntan dentro de ella a otro mensaje muy diferente. Vista la oración en su calidad interrogativa parcial, la actitud del que habla es de paciencia, de circunspección y de control emotivo. Este control se confirma después, cuando se ve que Crispín necesita de la ayuda de Leandro para su plan de conquistar la ciudad. Con respecto a la delineación de personajes, Benavente logra expresar en una sola oración gramatical una doble actitud emotiva, una lucha interna de desprecio y de prudencia. Lo más sutil de la combinación es que en esta oración Crispín sí expresa su impaciencia y menosprecio, guardando, al mismo tiempo, ciertos miramientos para con el aliado que tanto necesita.

Benavente plantea así para ambos personajes una delineación que será una constante en toda la obra: Leandro es el ingenuo discípulo, y Crispín su astuto maestro. La visión del mundo que nos presenta la obra literaria no ha de ser pura teoría, sino una teoría expresada mediante ejemplos que sean equivalentes a las vivencias de la experiencia humana. El valor de este primer trozo de *Los intereses creados* estriba, precisamente, en el hecho de que Benavente ha sabido crear experiencias a través de las cuales se dan a conocer sus personajes, experiencias que hacen razonable y aun necesario el plan posterior de Crispín de que Leandro se ponga en sus hábiles manos para que puedan conquistar la ciudad universalizada (*como en toda ciudad del mundo*).

Indudablemente, el mayor logro creativo de *Los intereses creados* se debe a la delineación antitética de los personajes Leandro y Crispín. En esta polaridad —que es una constante a través de toda la obra— Leandro representa los valores estético-expresivos de la norma, y Crispín los de la ruptura. En su pensamiento, en sus reacciones, en su lenguaje, en todo es Leandro rutinario y cotidiano, sin ningún rasgo imaginativo, todo en él es lo esperado y lo normal. Crispín es el polo opuesto:

todo en él es genio, invención, innovación y talento creativo. Por consiguiente, la verdadera base para la creación poética de Benavente es la lengua misma, la cual él maneja con una confrontación directa en tres polaridades indisolubles: lengua diaria/lengua poética, Leandro/Crispín, y norma/ruptura, repitiendo en la obra la misma técnica que ha empleado en el título, o sea una dinámica transformación de la lengua diaria en lengua poética. El propósito de este trabajo ha sido demostrar los medios que Benavente emplea para efectuar esta transformación propuesta por él mismo en su prólogo a *Los intereses creados*.

ROBERT J. YOUNG

Northern Illinois University.

LA DISPERSIÓN DE LA PALABRA: APROXIMACIÓN LINGÜÍSTICA A POEMAS "VALLEJO"

La lingüística, y particularmente las extensiones de la lingüística que se ocupan de explicar el lenguaje poético, han resucitado la importancia que la retórica otorgó al discurso y que el romanticismo eclipsó bajo su teoría de la expresión. A partir de la perspectiva lingüística comienza a crearse un nuevo espacio teórico, cuyo postulado básico no es ni la *mimesis* (imitación de las acciones de los hombres, representación de la naturaleza o de la sociedad, según las variantes históricas) ni la *expresión* (o "sensibilización de la idea", que es la fórmula con que Hegel resume las teorías románticas), sino la *función (poética) del lenguaje*. Mi propósito es indagar, a través de la lectura de algunos poemas "Vallejo"¹, ciertos aspectos de la tentativa lingüística de fundar una *poética* (tomada aquí como equivalente de 'teoría del discurso poético') y, dentro del mismo espacio teórico abierto por ella, señalar sus límites.

La tentativa no es nueva, por supuesto. Sus comienzos sistemáticos se encuentran en el formalismo ruso: "El establecimiento de dos nociones —lengua y habla— y el análisis de sus interrelaciones (escuela de Ginebra) fueron en extremo fecundos para la lingüística. Aplicar estas categorías (la norma existente y los enunciados individuales) a la literatura

¹ Las comillas de "Vallejo" indican que, al escribir el nombre del poeta, no tomo en cuenta posibles conexiones entre el texto y el autor. Tampoco supongo "intenciones". Las consideraciones sobre el autor y sus intenciones, si bien importantes, escapan a una poética (como teoría) tal como aquí la concibo. Pienso en la observación de PAUL ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale*, Paris, 1972, p. 11: "Le texte est le produit d'une opération d'encodage, pratiquée à partir de l'intégrité structurelle et culturelle d'un état de langue. Un élément intentionnel y a été introduit, qui a pour fonction d'orienter le décodage; mais rien ne résiste plus mal à la durée que cet effet. Dans le meilleur des cas, les décodages successifs actualisent les potentialités toujours nouvelles du texte" (el subrayado es mío). —Para *Los Heraldos Negros* me sirvo de la ed. de Buenos Aires (Losada), 1969. — Mi agradecimiento a Noé Jitrik por su lectura del manuscrito de este artículo y por sus sugerencias críticas.