

Unidad 16

- El orden de la secuencia en una obra de arte literaria.

11. EL ORDEN DE LA SECUENCIA EN UNA OBRA DE ARTE LITERARIA

§54. Introducción. La alteración o destrucción de la obra por medio de la transposición de sus partes

Tenemos ahora que poner bajo consideración otro sistema de conexiones orgánicas en la obra literaria, mismo que está presupuesto por la presencia de los estratos. Esto tiene que ver con la estructura particular de la obra literaria inherente en ella desde su comienzo hasta su fin. El dato mismo de que una obra literaria tenga algo como un “comienzo” y un “fin” indica una especificidad de estructura que comparte quizá solamente con la obra musical. Se suele decir que la obra literaria y la obra musical son ambas obras de arte “temporal”, y se quiere decir con ello que tienen una *extensión temporal*. Tan plausible como parece a primera vista, la afirmación es falsa, y se debe a una confusión entre la obra misma y sus concretizaciones, que se constituyen cuando la obra se lee. No es accidente, ni peculiaridad, ni falla en nuestra organización psíquica, que podamos aprehender las obras literarias solamente en un proceso temporalmente extendido y que las concretizaciones de la obra que resultan también se hallen extendidas temporalmente. Esta manera de la concretización es una exigencia de la propia esencia de la obra literaria, de la misma manera que la esencia de la pintura exige que se aprehenda de golpe, de una mirada. Pero desprender de ello la conclusión de que la obra literaria *misma* está extendida temporalmente es totalmente injustificado. El que la extensión temporal no es un atributo de la obra literaria misma se muestra por el hecho de que, si fuera verdadero este concepto, se tendrían que atribuir *diferentes* extensiones temporales a una y la misma obra, de acuerdo con la longitud de una

lectura dada. Pudiera haber discrepancias significativas aquí. En el espíritu de esta interpretación, se tendría que admitir también que algunas partes de la obra son más “tempranas” que otras y que, en el momento en que se leen las partes “posteriores”, dejan de existir (lo que, con referencia a las partes de las *concretizaciones* de la obra, es indudablemente la verdad). Con referencia a la obra misma, sin embargo, queda claro que, una vez que la obra llega a existir, ésta existe simultáneamente en todas sus partes y ninguna de ellas es más “temprana” o “posterior” en el sentido temporal. Así que la obra misma no es una formación que se desarrolla y se extiende temporalmente sobre el eje de su “principio” y su “fin”.

No obstante, de hecho hablamos, no sin razón, de un “principio” y de las partes “tempranas” y “posteriores” de la obra, mientras pensamos, no en sus concretizaciones o en el principio, ni en las posteriores fases de los eventos representados en la obra, sino, más bien, en las partes individuales de la obra entera, tomada como un conjunto de todos los estratos. Solamente que esto de “temprano” y “posterior” y de “principio” y “fin” no se entiende en el sentido *temporal*. La pregunta es, entonces: ¿en qué sentido? Este es el problema. Aquí confrontamos una estructura particular de la obra, una estructura que se basa en el orden de las partes de la obra, que, por falta de una mejor expresión, llamaremos el “orden de secuencia”.

A fin de mostrar que tal orden, todavía por ser especificado, existe, vamos a procurar mentalmente echarnos en reversa y remover el orden de las partes de una obra dada. Vamos a intentar, por ejemplo, leer una novela dada, *e. g.*, *Los Buddenbrook*, al revés. Esto se puede hacer de distintas maneras: con tener solamente el orden de la oración al revés, pero con cada oración que se lee en el orden acostumbrado; o con el orden de secuencia de las palabras simultáneamente invertido, o con solamente la segunda, pero no la primera invertida, etc. Hagámoslo consistentemente desde el “fin” hasta el “principio” y pensemos, no en el curso de la lectura concreta, sino de lo que se constituye en la lectura “al revés”. En cada caso obtenemos, en comparación con la obra original, nuevas

formaciones, que, dependiendo del tipo de inversión, difieren de ella en un grado mayor o menor. De hecho, en una “obra” leída así, las mismas palabras, todas sin excepción, aparecen como en una lectura “al derecho”; la inversión ha cambiado, si no todo, tanto que ya no es cuestión de si estamos tratando de la misma obra o si, por fin, la formación que obtenemos es todavía una obra literaria, en algún sentido. El hecho de que una obra específica “A” fue totalmente cambiada, si no destruida, por la radical inversión del orden de las palabras se ve sobre todo en la apariencia de formaciones fónicas enteramente nuevas (como, por ejemplo, sus propiedades rítmicas, etc.) y la consecuente destrucción, o por lo menos alteración, de todas las funciones realizadas por el estrato fónico de la obra, las cuales tienen una importancia decisiva tanto en la constitución de los sentidos de las oraciones como en los aspectos “mantenidos listos”. Puede acontecer —como suele ser el caso— que una oración leída al revés ya no sea una oración, en ningún sentido, y podemos entender el conjunto de palabras como significativo sólo si mentalmente restauramos el orden original (*e. g.*, mesa sobre la está libro el). Es cierto que las reglas gramaticales acerca del orden de la palabra son en alto grado accidentales y debidas a las diversas peculiaridades y simpatías no lógicas de tribus y razas; pero, hay en ellas un núcleo de necesidad, con el resultado de que la ausencia de estas reglas produce un cambio de sentido (“El padre golpea al hijo *vs.* El hijo golpea al padre”), pero más frecuentemente resulta en su completa destrucción (como en el ejemplo anterior). Si las oraciones son cambiadas por inversión en palabras desconectadas, hilvanadas irracionalmente, no pueden producir un correlato intencional de la oración, ni un conjunto de circunstancias intencional. Mas, en este caso, el estrato de objetos de la obra también está ausente, o por lo menos no forma un mundo unificado representado. Y aun si algunos de los aspectos pudieran ser mantenidos listos por las palabras individuales, estarían indiscriminadamente entremezclados. Después de tal inversión, todo lo que quedaría de la obra total sería un montón de palabras.

No necesitamos introducir una destrucción tan extensa de la obra literaria para convencernos de que cada obra de arte literaria posee un orden de secuencia de sus partes y, en particular, de las oraciones que son peculiares a ella. Las consideraciones hechas arriba respecto de la oración y de los complejos de oraciones ya nos han provisto de suficiente prueba. Basta por ejemplo en un drama con poner en reversa el orden de los actos o mezclar escenas para cambiar el drama en un juego de situaciones desconectadas. Su unidad se destruye, siempre y cuando, por supuesto, no reconstruyamos su orden original mentalmente. En un drama bien construido cada escena es una preparación para las que siguen; fluye de las anteriores como el resultado de ellas; las presupone.

Esto tiene que ver no solamente con los acontecimientos externos en que las cosas y personas representadas participan, sino, sobre todo, con todos los cambios internos en las personas, los cambios que ocurren como consecuencias de los eventos externos. Cada acontecimiento deja sus huellas, marcas más o menos visibles, en el alma de cada persona que participa en él. Y por el contrario, cada acontecimiento asume una forma totalmente determinada debido al hecho de que las personas con precisamente estas transformaciones internas, y no otras, participan en él. La transposición de actos o de escenas individuales consecuentemente habrá de tener como resultado que las situaciones determinadas que son constituidas por el contenido de sentido de las oraciones correspondientes y de las personas que en ellas participan sean, como si así fuera, suspendidas en el aire. La transposición causa una determinación diferente para ellas con respecto a aquellos momentos que son la precondition para la situación y ahora faltan, o hace que una situación dada sea "imposible", ya que su base en la historia previa está total o parcialmente ausente. Y esto porque, como ya sabemos, las objetividades representadas reciben su contenido sólo de la estructura de todos los estratos de la obra que quedan, entre los cuales el de las unidades de sentido juega el papel predominante. Si, como resultado de la transposición, las oraciones interconectadas faltan

hasta cierta fase específica de la obra, o si siguen solamente después de una oración dada, la correspondiente objetividad no puede darse. Es como un “torso”, cuyo complemento no es posible mientras el lector no vaya más allá de lo que se da en el texto. Naturalmente, en una obra de arte literaria nos encontramos en el terreno de la “imaginación libre”, pero esta libertad —como ya hemos mostrado— no es ilimitada. Siempre hay un límite más allá del cual las “imposibilidades” posibles en una obra de arte literaria no pueden proveer el efecto deseado. La totalidad —si acaso todavía lo fuera— representaría entonces un inaguantable batiburrillo de datos inconexos sin sentido; la obra sería una pila y ya no una obra de arte. *Mutatis mutandis*, se pudiera hablar asimismo de los restantes estratos de la obra. Si, como resultado de esta transformación de oraciones, se hicieran tales alteraciones extensivas a los estratos individuales, la polifonía de los momentos cualitativamente valiosos que en ellos se basan sería enteramente alterada si no es que totalmente destruida.

Este intento de destruir la obra prueba a toda satisfacción que cada obra de arte literaria contiene un orden de secuencia, un sistema determinado de posiciones de fases, en el que cada fase se compone de las fases correspondientes de todos los estratos interconectados de la obra y alcanza las cualificaciones determinadas porque ocurre precisamente en un lugar y no en otro. Basándose en estas cualificaciones, el estrato constituyente de la obra, debido a los otros estratos y a las subsecuentes partes de la obra, puede cumplir con algunas funciones, mismas que serían imposibles si ocuparan otro lugar en la obra.

§55. El sentido de la secuencia de las partes de la obra literaria

Cuando hablamos de una “secuencia” de las partes individuales de una obra literaria, la palabra no debe entenderse —como

ya hemos indicado— en el sentido usual, como cuando hablamos de la secuencia de eventos reales en el tiempo concreto. Por otro lado, tenemos que contrastar el orden que nos presenta con aquel que, por ejemplo, como una objetividad ideal, regula los elementos de una figura geométrica. En esta última, un intento de hablar, aun en lenguaje figurado, de un orden de secuencia sería absurdo. Sin embargo, la estructura de la obra literaria requiere de esto, debido al sistema de ubicación de las distintas fases. Por ejemplo, unos determinados conjuntos de circunstancias tienen que ser proyectados “ya” a fin de que se puedan construir otros sobre ellos. Lo mismo se aplica a los otros estratos de la obra literaria. Ciertamente, es muy difícil dar el sentido exacto de este “ya” o de esta “secuencia”; esta dificultad está conectada con el hecho de que la esencia del tiempo con el que ha de contrastarse no ha sido clarificada satisfactoriamente. De todos modos, sí es esencial para el tiempo concreto que haya una distinta “ahora-fase” en el desarrollo continuo temporal, el cual logra por sí mismo, junto con otras objetividades ya existentes, una calidad particular de existencia (o mejor dicho, una existencia real en el sentido verdadero) para luego perderla en el momento en que el “ahora” se transforma en un “pasado”; entonces, en relación con las partes de la obra literaria, que es una formación construida por todos los estratos, no se puede hablar de una “ahora-fase”, y por ende de tiempo, en el sentido verdadero. Ninguna de las fases de la obra literaria es distinta, de esta manera, de las otras, siempre y cuando, por supuesto, observemos la obra misma y no una de sus concretizaciones. En relación con esto, la obra literaria, tomada como un todo, tampoco muestra las otras formas temporales de “pasado” y “futuro”. Sin embargo, a pesar de ello, no podemos evitar el hablar de una “secuencia” de las fases individuales de una obra y, por ende, de las “fases” mismas. Si quisiéramos aclarar para nosotros mismos el sentido de esta “secuencia”, nos impresionaría el hecho de que, en cada caso, es una cuestión de la unilateralidad del acondicionamiento de la constitución, que, sin agotar su esencia, también está presente en una existencia temporalmente desarro-

llándose, pero que, por otro lado, no es posible en una existencia totalmente extratemporal, *e. g.*, en un objeto ideal geométrico. Cada fase de la obra literaria (excepto la primera) muestra movimientos dentro de ella que tienen su fundamento fuera, en momentos de una fase “anterior”. Al mismo tiempo, cada fase contiene dentro de sí un sistema de elementos que *no* requiere fundamento en elementos de otra fase. Finalmente, contiene momentos que constituyen la base de un fundamento de momentos determinados de una diferente, una “subsecuente” fase. “Anterior” es como llamamos a la fase que contiene momentos fundacionales que son el fundamento para otra fase, mientras que llamamos “posterior” a aquella fase que contiene elementos que se fundan en otra fase. De hecho, esta “anterior” y esta “posterior” son relativas. Al mismo tiempo, no obstante, es imposible para una fase que es “posterior” con respecto a otra fase también ser “anterior” a ella. Es decir, si una fase dada B contiene elementos que tienen su base de fundamento en otra fase A, entonces: (1) ningún momento de la fase A se funda en un elemento de la fase B; (2) si la fase B contiene elementos fundacionales, ellos funcionan o como la base de fundamento de otros elementos de la *misma* fase o como la base de fundamento de una fase diferente C, que es “posterior” a B. Una fundamentación mutua puede ocurrir solamente entre elementos o momentos de una y la misma fase. Es precisamente por medio de las propiedades de fundamentación que el orden de “secuencia” de las fases en una obra literaria se establece, y empleamos este vocablo debido a que hay relaciones análogas fundacionales en las secuencias reales en el tiempo concreto. Con respecto a la “secuencia” en el sentido que se analiza aquí, tenemos que hacer énfasis en lo siguiente, ya que fue indicado solamente en parte en las determinaciones hechas arriba. (1) Los elementos fundamentales y los elementos fundados por ellos que han de establecer una secuencia de dos fases deben pertenecer a *dos* distintas fases. (2) Cada fase tiene que contener elementos que no tengan un requerimiento de fundamento con respecto a elementos (o momentos) de otra fase. Si no fuera así no sería posible para

dos distintas fases existir independientemente en la obra. Los elementos de una fase que no tienen requerimientos de fundación con respecto a los elementos de otra fase, simultáneamente sirven como la base de la fundación *óptica* de todos los elementos (o momentos) de una fase dada y le otorgan una independencia óptica que es, sin embargo, por otras razones, relativa en un doble sentido. Primero, a pesar de esta independencia óptica, una fase dada (siempre que no sea la primera) contiene elementos (o momentos) que al mismo tiempo tienen la base de su fundamento en una fase diferente, una “anterior”. Los elementos (o momentos) posteriores también son doblemente fundados, primeramente porque están ópticamente fundados en los elementos fundacionales de la misma fase y, segundo, porque están fundados en esencia en los elementos de una fase anterior. Esta relatividad de la independencia óptica de una fase causa que ésta sea *no* una totalidad *absolutamente cerrada en sí*, sino solamente una fase, una parte de una totalidad inclusiva, o sea, la obra literaria dada. Su independencia óptica, sin embargo, causa que no sea *parte* de las otras fases, sino solamente que esté en estrecha *relación* con ellas, una conexión en la que de hecho consiste la relación fundacional entre algunos de sus elementos o momentos y los elementos (o momentos) de las “previas” o “subsecuentes” fases de la misma obra. En un segundo sentido, una fase de la obra es sólo de modo relativo ópticamente heterónoma, y en este sentido también ópticamente relativa a las operaciones conscientes subjetivas y, como veremos más tarde, a otra entidad ópticamente autónoma; por ende, en nuestra terminología, puede ser ópticamente dependiente. (3) Cualquier fase “anterior” de la obra existe simultáneamente (en el sentido temporal) respecto de cualquier fase “posterior” de la obra. Aquí está precisamente una cuestión del orden de fundar y no un orden de aparecer y desaparecer en tiempo.

En el “orden de secuencia” de las fases individuales de la obra yace la base para el hecho de que la concretización de una obra literaria pueda desarrollarse solamente en un segmento de tiempo.

Para eliminar los posibles malentendidos, debemos acentuar el hecho de que el orden de secuencia de las fases de la obra no debe confundirse con el mundo co-representado en el estrato de objetos o con el tiempo en que la obra misma existe. Nos ocuparemos de esto más tarde (en el capítulo 13). Con referencia a aquél, sin embargo, se debe notar lo siguiente: se tiene que distinguir entre ellos en el hecho de que una fase “posterior” en la obra frecuentemente presenta una situación que es “anterior” en el tiempo (esto es, en el tiempo representado) que otra, una situación “ya” presente, como, por ejemplo, cuando aprehendemos de la narración de la persona representada la “prehistoria” de una situación que apenas se está presentando. El orden temporal de lo que se representa y el “orden de secuencia” de las fases individuales de la obra son, dentro de amplios límites, independientes entre sí, aunque requeriría de una investigación especial establecer si esta independencia es total o si es limitada, y si lo es, a qué grado. Ciertamente es que el tiempo representado muestra distintas modificaciones significativas en comparación con el tiempo en el mundo real, no obstante que la misma estructura básica de presente, pasado y futuro está presente. Como contraste, esta estructura básica no tiene significación en la secuencia de las fases de la obra.

La presencia de una “secuencia” de las fases de una obra tiene como consecuencia el hecho de que cada obra tiene una línea determinada de desarrollo y así una *dinámica interna*. Hay fases de una obra que conducen a la fase culminante, y hay fases en sí mismas culminantes. En *una* obra, *e. g.*, un drama, puede haber un gran *número* de estas fases culminantes, como también las fases que pueden compararse con un desaparecerse gradual, un peculiar aumentar y menguar de tensión que en sí mismo constituye un valor estético especial particular. Por otro lado, es posible, por supuesto, que las fases culminantes sean la conclusión de la obra, a fin de que termine precisamente en este punto, etc. Se debe notar, sin embargo, que *cada estrato* de la obra literaria puede presentar su *propia* dinámica interna, con el resultado de que la fase

culminante en un estrato no tenga que corresponder necesariamente con las fases culminantes en los otros estratos. Diversas combinaciones son posibles aquí, y conducen hacia una amplia gama de posibles armonías polifónicas y/o disonancias. Como en muchos otros puntos, nos tenemos que limitar al establecimiento del dato básico e indicar la dirección de futuras investigaciones. Porque en este punto, como en varios lugares, muchos problemas se presentan y, en particular, el más importante, el de la “composición”, que como muchos otros, puede resolverse de una manera satisfactoria solamente sobre la base de las estructuras y complejos que hemos expuesto aquí.

Hemos presentado, por lo menos en su bosquejo general, las características principales, las estructuras básicas de la obra de arte literaria. Es tiempo ahora de complementar nuestra consideración y sacar nuestras conclusiones.