

HUMANITAS

ANUARIO DEL CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS

20



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

1979

Con todo, aún en el momento de su muerte, la locura quijotesca no deja de parecerse heróica, fascinante, casi sublime. De modo inevitable, sin embargo, surge la inquietante cuestión: ¿qué logró con ella?, ¿no fue completamente infecunda, aún dentro de su belleza? Es entonces cuando la renuncia final a su locura, supera ésta, dándole un nuevo sentido. No se trata de una vuelta a la medianía o de un acto desesperado y estéril, porque Don Quijote no desdice con su muerte los ideales ni las virtudes que animaron su vida caballeresca —los cuales traslucían a Alonso Quijano—, antes bien, los encumbra.

No es que la visión de la muerte produzca un cambio radical, una ruptura, es nada más una revaloración. Basta seguir su trayectoria vital para comprender que hasta en sus más desahogados arranques de locura, Don Quijote es un hombre profunda, auténticamente bondadoso y religioso. Y en el último momento, prevalece su bondad, sus buenas obras no se pierden.

Es precisamente su eticismo y su religiosidad esenciales lo que opera en él el cambio trascendental: volver a ser Alonso Quijano EL BUENO. Se trata, entonces, de una nueva cordura, muy superior a la que encontramos en el Alonso Quijano del principio de la obra. Es la cordura absoluta que sólo concede la buena muerte. Cordura que podría entenderse también como la última y divina locura: la renuncia de la locura egocéntrica, humana, para entregarse confiadamente en la Locura Teocéntrica.

BIBLIOGRAFÍA

- BASAVE FERNÁNDEZ DEL VALLE, Agustín, *Filosofía del Quijote*, México, Ed. Espasa Calpe Mexicana, 2a. ed., 1968. (Colección Austral núm. 1289).
—*Metafísica de la Muerte*, México, Ed. Jus, 1973.
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición de D. Martín de Riquer, Barcelona, ed., Juventud, 1968.
FERNÁNDEZ FIGUEROA, Juan, *Tres Ensayos Quijotescos*, Madrid, Ed. Índice, 1957.
FERNÁNDEZ SUÁREZ, Álvaro, *Los Mitos del Quijote*, Madrid, Ed. Aguilar, 1953.

HACIA UNA TEORÍA DE LA EXPRESIÓN LITERARIA

Lic. PEDRO A. RODRÍGUEZ
UNAM

HABLAR DE UNA TEORÍA de la Expresión Literaria es caer en una ambición excesiva. Porque ello supone, desde luego, el acercarse a lo que ES el Fenómeno Literario, como realización. Nuestra tarea es más simple, si se quiere pero no por ello menos fructífera. Lo que nos proponemos analizar es uno de los elementos, el más importante, de la literatura imaginativa (DICH-TUNG,) aquél que se ha dado en llamar su materia y que no es otra cosa que el *lenguaje*. Elemento éste, que se nos convierte no sólo en vehículo de la expresión, sino en la expresión misma.

Pero ¿qué es el lenguaje? ¿Será acaso aquello en donde las sílabas se articulan en verdaderas impresiones acústicas percibidas por el oído? ¿Es —para decirlo con De Saussure— el sonido el que hace al lenguaje? ¹ No. El lenguaje es eso y mucho más. El lenguaje es un todo, una unidad compleja fisiológica y mental. O, para decirlo más claramente, una unidad que presenta dos caras: una MATERIAL y otra INMATERIAL. Esta unidad compleja tiene por único objeto la *Comunicación*. Pero ¿qué es lo que comunica y de quién comunica el lenguaje? Decía, y no sin razón, Hölderlin "...y se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje, para que con él cree y destruya, se hunda y regrese a la eternamente viva, a la maestra y madre, para que muestre lo que es, que ha heredado y aprendido de ella lo que tiene de más divino, el amor que todo lo alcanza".²

¹ SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de Lingüística General*, 3a. ed., Edit. Losada, Buenos Aires, 1959, p. 50.

² HEIDEGGER, Martín, *Arte y Poesía*, 1a. ed., Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1958, p. 101.

La operatividad del lenguaje en ese mostrar lo que es el hombre radica esencialmente en sus tres notas: *la comunicativa, la expresiva y la acústica*. Estas notas comportan dentro de sí un valor psíquico que sale a flote gracias a la *intencionalidad* del sujeto hablante. Ya que, en última instancia, es la intención lo que polariza la atención de quien habla y de quien escucha.

Ahora bien, estos valores no se rigen por una noción objetiva de causalidad, sino que se orientan hacia una finalidad subjetiva y, además, por otra parte, son afectivos, siempre en alguna medida, porque aun aquellas ideas con apariencia de objetividad encajadas, por así decirlo, en el lenguaje, al contacto con la vida real se impregnan de afectividad. "El habla individual intenta sin cesar traducir la subjetividad del pensamiento, y luego sucede que el uso comunal consagra esos giros expresivos. He ahí por qué el sistema de una lengua es una tela de Penélope que se teje y desteje sin cesar, porque la inteligencia y la sensibilidad trabajan en ella simultáneamente pero no de la misma manera."³

El lenguaje pues, es un verdadero recipiente de valores conceptuales-afectivos.

Veamos como opera el lenguaje en la creación literaria. Si reconocemos en éste un verdadero proceso temporal podemos dividirlo, tal como lo hizo Gustave Guillaume en: EXPERIENCIA, META DEL DISCURSO, LO DECIBLE, EL DECIR, LO DICHO. Sin embargo, esto no opera en la complejidad de la obra literaria.

Para ello es necesario modificar dicho esquema tal como lo ha realizado el Dr. Christoph Eich quien nos da esta división con un doble sentido: Para la *meta del discurso*, su equivalente, la inspiración o visión del creador; para *lo decible*, toda forma de representación; para el decir, la expresión como acto; para *lo dicho*, la obra literaria en su existencia virtual, objetivada o escrita.⁴

La *experiencia*, a la que situamos al principio del proceso, supone el estar precedida por lo que está en relación con ella, ya que toda experiencia no es sino en relación con algo y, trabaja en dos niveles: El nivel psíquico y el nivel consciente. Cada nivel presupone el nivel inferior en el sentido de que el inferior se halla relacionado con el superior a la manera como una

³ Cfr. BALLY, Charles, *El Lenguaje y la Vida*, 3a. ed., Edit. Losada, Buenos Aires, 1957, pp. 23 y ss.

⁴ Cfr. EICH, Christoph, "Ensayo de Topología Literaria". *Humanitas*. (Anuario del Centro de Estudios Humanísticos de la U.N.L.). Año II. No. 2. Monterrey, 1961, pp. 423-424.

materia prima se halla relacionada con algo hecho con ella al imponerle una nueva forma. El nivel superior contiene, de esta manera, al inferior como su propia materia, siendo los principios especiales del nivel superior, por así decirlo, una forma de acuerdo con la cual esta materia se halla ahora organizada.⁵

Ahora bien, por esta reorganización el nivel inferior se modifica en cierta medida. Así por ejemplo, el paso del nivel psíquico al nivel consciente implica la conversión de impresiones, que son los elementos de que consta la experiencia psíquica, en ideas, es decir la conversión de la experiencia sensible en experiencia imaginativa. En última instancia, lo que convierte las impresiones en ideas o la sensación en imaginación, es la actividad de la conciencia.⁶ De aquí se desprende que no hay idea sin una impresión o experiencia sensible que se corresponda a ella.

De lo dicho, podemos desprender el siguiente proceso:

- 1o. *Percepción de lo sensible o experiencia sensible.*
- 2o. *Proceso de la conciencia que convierte la experiencia sensible en experiencia imaginativa o la impresión en idea.*
- 3o. *Representación mental de la experiencia imaginativa.*
- 4o. *A través del proceso del habla, la expresión.*

Conforme a nuestro esquema se puede ver que entre dos objetividades, la de la obra, por una parte, y la de lo perceptible por la otra, se condiciona, dentro del creador literario todo un proceso subjetivo que se canaliza, como ya se ha visto, a través del movimiento de conciencia que transforma el nivel sensible en nivel imaginativo. De tal manera que en la obra literaria todo lo perceptible y corpóreo aparece transformado. "Esto es sobre todo evidente para el mundo exterior que, incesantemente propuesto a la experiencia, se transforma necesariamente en imágenes, nociones y representaciones formales, para poder integrarse en el universo interior del hombre".⁷ Hay así una correspondencia entre los objetos del mundo exterior y las experiencias imaginativas del mundo interior.

⁵ Cfr. COLLINGWOOD, R. G., *Los Principios del Arte*, 1a. ed., Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1960, p. 284.

⁶ *Ibid.*, pp. 284 y ss.

⁷ EICH, Christoph, *op. cit.*, p. 424.

Ahora que si la obra se limitase a la mera transformación, ésta no cumpliría su condición de unicidad que le es primordial. Todos los hombres, en esta forma, podrían ser creadores literarios. Pero no. La obra literaria transforma e integra, pero además presenta ese otro aspecto, acaso el esencial: dar su ser a las cosas por la palabra.⁸ Aquí está la diferencia absoluta entre el lenguaje común y el lenguaje literario, pues aunque siguen sendas similares, llega el momento en que el paralelismo se rompe en ramas totalmente divergentes.

Mientras que el hombre común logra realizarse en la comunicación meramente conceptual, el creador literario tiene que recurrir a la conjunción total de los elementos conceptuales —sensoriales— afectivos a través de aquellos procedimientos literarios que los sintetizan.

Es decir que, en tanto el hombre común nos comunica un mero concepto, el creador literario, aprehendiendo en su esencia el ser de las cosas nos lo presenta como un verdadero conocimiento único en su obra.

Por otra parte la experiencia imaginativa, que comporta ese contenido único conceptual —sensorial— afectivo busca su forma de representación. “Si en principio la experiencia precede a la representación, todo hombre, antes de hacer experiencias, dispone ya en sí mismo de formas de representación previas: Las que le proporciona su lengua”⁹.

La lengua, con su sistema ya establecido, da al hombre toda clase de relaciones para la representación de los objetos que desea éste comunicar. Pero, si por una parte, lo auxilia en este darse a los demás, por la otra, lo limita, ya que le impone formas de las cuales le es imposible salir sin cambiar el sistema de la lengua que utiliza.

La experiencia imaginativa estará compuesta por aquellas formas de representación que se encuentran ya establecidas al nivel de la lengua. Sin embargo sabemos que la estructura de la lengua recibe en su haber formas de representación que son producidas por una época determinada. Si examinamos la historia de la lengua nos podemos dar perfecta cuenta de esta situación.

Bastaría observar el estado de la lengua en la Edad Media y compararlo con el contemporáneo para ver cómo el hombre de cada época se adscribe a determinadas formas de representación que son propias de la etapa en que vive. Así pues “si las formas de representación al nivel de la lengua son coercitivas, las que son propias de la época dejan a todo individuo cier-

⁸ Cfr. HEIDEGGER, Martín, *op. cit.*, (*passim*).

⁹ EICH, Christoph, *op. cit.*, p. 429.

to margen de libertad”¹⁰. Para el hombre las formas pretéritas de representación constituyen un sustrato lingüístico y las contemporáneas una verdadera proyección hacia lo futuro. Así, el creador al realizar una experiencia imaginativa totalmente adscrita a un nuevo orden la lanza hacia una génesis que con el transcurrir del tiempo pasará a formar parte del sustrato lingüístico del futuro.

“De hecho, si las mentalidades cambian en el transcurso del tiempo, es gracias a las innovaciones aportadas por el conjunto de los individuos creadores”¹¹.

Pero sucede que la representación es una verdadera visión mental, de manera que para llegar a lo sensible necesita de un soporte material que le preste existencia independiente del ser del creador literario. Con esto entramos propiamente a la expresión literaria.

En la medida en que el creador va formando las palabras en la cadena de la lengua, la representación se desprende en verdadero parto para llegar a ser obra perceptible y corpórea.

El escritor trata de concertar su experiencia ya representada con las posibilidades que le ofrece la lengua. Es decir que busca un cuerpo totalmente adecuado para su mentar imaginativo.

La palabra o la combinación de palabras deben objetivar aquel conocimiento de muy especial índole que está constituido por un contenido psíquico conceptual-sensorial-afectivo. Ya que es a través de la palabra como se establece el contacto entre la obra y el lector o, para decirlo mejor, entre el creador literario y el recreador.

La creación literaria partirá, tal como lo hemos visto, de la intencionalidad expresiva que le imprima el escritor a la cadena del habla.

La *intencionalidad* puede tomar dos rumbos totalmente opuestos, determinados fundamentalmente por la nota predominante que comporte el lenguaje.

Si el hablante tiene como intención comunicar un concepto, esto es, hablar como todos lo hacemos cotidianamente, la nota que predominará en la intención será meramente intelectual.

Esta nota determinará tanto los medios expresantes materiales y formales como el objeto mismo de la expresión.

¹⁰ *Ibid.*, p. 430.

¹¹ *Ibid.*

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- BALLY, Charles, *El Lenguaje y la Vida*, Edit. Losada, Buenos Aires.
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la Expresión Poética*, Edit. Gredos. (Biblioteca Románica Hispánica). Madrid.
- CASSIRER, Ernest, *Antropología Filosófica*, Edit. Fondo de Cultura Económica. México.
- COLLINGWOOD, R. G., *Los Principios del Arte*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México.
- HEIDEGGER, Martín, *Arte y Poesía*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México.
- NICOL, Eduardo, *Metafísica de la Expresión*, Edit. Fondo de Cultura Económica, México.
- REYES, Alfonso, *Obras Completas (Vol. XV. El Deslinde)*, Edit. Fondo de Cultura Económica (col. Letras Mexicanas). México.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de Lingüística General*, Edit. Losada, Buenos Aires.
- VOSSLER, Karl, *Filosofía del Lenguaje*, Edit. Losada, Buenos Aires.

ESTUDIO COMPARATIVO DE ENTONACIÓN Y RITMO
EN LAS LENGUAS ESPAÑOLA E INGLESA

LIC. BERTHA A. SÁNCHEZ
UAAM

ESQUEMAS DE ENTONACIÓN ESPAÑOLA:

LAS EMOCIONES, cuando dominan al hablar, hacen de suyo la entonación más complicada. El Hombre cuando habla trata de expresar una idea por medio de palabras, pero las palabras, muchas veces, no sirven casi de nada para expresarla. Entonces tiene que recurrir a ciertas elevaciones de voz, a ciertos ademanes que completen el sentido de lo enunciado. Nosotros vamos a ver esas "elevaciones" y esas "caídas" de la voz —ya que, como hemos visto, nos sirven para dar sentido a lo que se trata de comunicar.

Sólo analizaremos los esquemas más simples del Español.

- A. Esquema de Enunciación.
- B. Esquema de Interrogación.
- C. Esquema de Exclamación.

LA ENUNCIACIÓN: El ejemplo que utilizaremos será: "*Todo era bueno*".

El "tono normal" —explicado por Alonso— es la altura de voz que cada hablante tiene por habitual.

Pues bien, en la oración que nos sirve de ejemplo, la primera sílaba "TO", es acentuada y se pronuncia en el tono normal. Todas las sílabas siguientes se pronuncian prácticamente en el mismo tono, sean o no acentuadas (pues es de saberse que las sílabas acentuadas se distinguen por una especial intensidad espiratoria y no por una mayor altura tonal). Veamos: