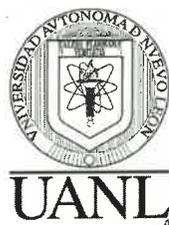


Humanitas

Universidad Autónoma de Nuevo León
Anuario del Centro de Estudios Humanísticos

Núm. 38 Vol. III
Enero-Diciembre 2011

Letras



Dr. Jesús Áncer Rodríguez
Rector

Ing. Rogelio G. Garza Rivera
Secretario General

Dr. Ubaldo Ortiz Méndez
Secretario Académico

Lic. Rogelio Villarreal Elizondo
Secretario de Extensión y Cultura

Dr. Celso José Garza Acuña
Director de Publicaciones

Lic. Alfonso Rangel Guerra
Director del Centro de Estudios Humanísticos
Editor responsable

Mtro. Francisco Ruiz Solís
Corrección de estilo y cuidado editorial

Lic. Claudio Tamez Garza
Diseño

Lic. Adriana López Montemayor
Distribución nacional e internacional

Humanitas, Año 38, Nº 38, Vol. III. *Letras*, Enero-Diciembre 2011. Fecha de publicación: 30 de junio de 2012. Revista anual, editada y publicada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, a través del Centro de Estudios Humanísticos. Domicilio de la publicación: Biblioteca Universitaria Raúl Rangel Iriás, piso 1º, Av. Alfonso Reyes, No. 4000 Nte., Col. Regina, Monterrey, Nuevo León, México. C.P. 64440. Tel. + 52 81 83294000 ext. 6533, Fax: +52 81 83 29 40 00 ext. 6556. Impresa por la Imprenta Universitaria, Ciudad Universitaria s/n, C.P. 66451, San Nicolás de los Garza, Nuevo León, México. Fecha de terminación de impresión 30 de junio de 2012. Tiraje: 500 ejemplares.

Número de Reserva de Derechos al uso exclusivo del título *Humanitas* otorgada por el Instituto Nacional del Derecho de Autor: 04-2009-091012392000-102, de fecha 10 de septiembre de 2009. Número de certificado de licitud de título y contenido: 14,909, de fecha 16 de agosto de 2010, concedido ante la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. ISSN: 2007-1620. Registro de marca ante el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial: 1,169,990.

Las opiniones y contenidos expresados en los artículos son responsabilidad exclusiva de los autores.
Prohibida la reproducción total o parcial, en cualquier forma o medio, del contenido editorial de este número.

HUMANITAS

ANUARIO

CENTRO DE ESTUDIOS HUMANÍSTICOS DE LA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

Director Fundador

Agustín Basave Fernández del Valle

Director

Alfonso Rangel Guerra

Jefe de la Sección de Filosofía

Cuauhtémoc Cantú García

Jefe de la Sección de Letras

Alma Silvia Rodríguez Pérez

Jefe de la Sección de Ciencias Sociales

Ricardo Villarreal Arrambide

Jefe de la Sección de Historia

Israel Cavazos Garza

ANUARIO
HUMANITAS 2011

Letras

Alma Silvia Rodríguez Pérez
Coeditora

ÍNDICE

- ALMA SILVIA RODRÍGUEZ PÉREZ**, *Las experiencias precoces en el desarrollo de la metacompetencia comunicativa y el saber conciente* 9
- ALEJANDRO GARCÍA**, *David Ojeda: campo literario y narrativa* 25
- LINO GARCÍA, JR.**, *Juan Boscan, iniciador de la poesía del Siglo de Oro* 53
- ARMANDO GONZÁLEZ SALINAS**, *Expresiones del habla popular con subjuntivo presente en los hablantes de Monterrey* 79
- DENISE OCAMPO**, *Teoría y juego del duende de Cuba en la narrativa de Nersys Felipe* 109
- EDNA OCHOA**, *Palinuro de México: trayectoria de un linaje de la expresión americana hacia el canon de la novela hispanoamericana* 121
- FLORENCIA ROMO GUTIÉRREZ**, *Aproximación a un estudio filológico de La única mentira de Felipe Guerra Castro* 145
- ELVIA ESTHELA SALINAS HINOJOSA, JUANA GARZA DE LA GARZA**, *Comedia griega: De la sátira política al costumbrismo* 163

MA. GUADALUPE RODRÍGUEZ BULNES, MÓNICA VALDÉZ GUERRERO,
*La enseñanza del español como lengua extranjera y el uso de material auténtico
tomado como un corpus oral* 177

LILIA CAVAZOS VILLANUEVA, *Posibles simbolismos en El personaje de
José Alvarado* 191

JOSÉ JAVIER VILLARREAL, *Góngora al otro lado del espejo. Una lectura del
Polifemo (El nuevo arte de escribir poemas)* 203

MINERVA MARGARITA VILLARREAL, *La profecía del poeta* 253

Reseñas y comentarios

JOSÉ ROBERTO MENDIRICHAGA, *El orden infinito* 259

Las experiencias precoces en el desarrollo de la metacompetencia comunicativa y el saber consciente

Alma Silvia Rodríguez Pérez*
CEH UANL

EXISTE UN CONSENSO GENERAL sobre la necesidad de optimizar los procesos de construcción del conocimiento, que lleva implícito trabajar el proceso de literacidad. El informe de la UNESCO sobre Seguimiento de la Educación para todos,¹ destaca la importancia capital que revisten las experiencias precoces en el desarrollo de la metacompetencia comunicativa. Factor decisivo para estructurar un saber consciente acerca de los diferentes conocimientos que el hablante interioriza con respecto a su código, a sus contextos pragmáticos, cognitivos y, su propia subjetividad. Aspectos, que a su vez, dan apoyo al sustento conceptual del mundo y de los recursos que posteriormente, se puedan desplegar para el aprendizaje y el desarrollo de las competencias básicas que facilitan la transición a la escuela primaria,² particularmente cuando estamos muy lejos de ser un país literatizado, pese a que nuestro índice de alfabetizados es alto.

* Coeditora de *Humanitas Letras*, CEH. Doctora en lingüística y profesora de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UANL.

¹ Educación para Todos, Washington: UNESCO, 2007

² CORREA Lenguaje y Cognición. Bogotá, Colombia: Instituto Caro y Cuervo, 2001.

El alcance de este paradigma, nos habla de la necesidad de puntualizar que la enseñanza de la lengua representa un campo de conocimiento y de investigación medular, puesto que tiene como objeto, el núcleo duro de la didáctica en general, considerando que en ella están insertas las prácticas pedagógicas y procesos de aprendizaje para el desarrollo pleno de las capacidades y potencialidades del alumnado, aquellas que le permitirán a futuro, enfrentar un mundo cada vez más competitivo.

Afrontar con éxito los índices de desempeño para encauzar adecuadamente este proceso, conlleva garantizar la toma de decisiones en torno a la mejora de la calidad educativa y las competencias profesionales de los docentes, ejes fundamentales del proceso de aprendizaje del alumno, conforme a los cánones de la pedagogía que asume como derecho inherente la dimensión de la persona humana en relación dialógica consigo mismo, con el otro y con el entorno.

La reestructuración de percepciones, ideas, conceptos y esquemas a partir de lo que el niño sabe, constituye un aspecto fundamental asociado al desarrollo de las capacidades universales que posee el ser humano. Experiencias previas que vinculadas a la enseñanza de la comprensión narrativa desde la primera infancia, aun cuando no hayan accedido al dominio del mecanismo de la decodificación o su lateralidad no esté bien definida, son un objetivo educacional que posibilita al niño no sólo a traducir pautas visuales a sonidos, descifrar palabras desconocidas o encontrar su significado, sino a un sinnúmero de operaciones metacognitivas que hacen posible la comunicación, la respuesta a un estímulo que implica la conciencia como acto, y el descubrimiento de la cultura, relacionada a toda actividad intelectual.

Los programas de enseñanza inicial o primera infancia, están enfocados al desarrollo integral de niños y niñas a través de una educación que asegura la formación de competencias en los ámbitos de la salud, la alimentación, el desarrollo socio-afectivo, físico e intelectual, partiendo de las áreas de lenguaje, motricidad fina y percepción visual. No obstante, los aspectos previos a la

lectoescritura, ejercicios fonatorio-motores y habilidades caligráficas asociados a dibujos e imágenes con contenido semántico no son todavía valorados en toda su dimensión.

Aprender a leer y escribir desde la infancia, son actividades intelectuales y culturales que le dan sentido y orientación a los aprendizajes esperados de los niños y niñas. La formación de un lector activo desde la edad temprana, es una práctica pedagógica fundamental en la cual la comprensión y la producción de sentidos son los objetivos primordiales.

¿Por qué puntualizo en estas experiencias precoces de la lectura como eje primordial de la educación? Sencillamente porque la construcción de significados que precede a las primeras experiencias escolares a partir de la comprensión narrativa, es la puerta angular hacia la mayor parte del conocimiento socialmente aceptado y la que nos da la posibilidad de seguir aprendiendo y mejorar la calidad de vida presente y futura.

Gardner afirma que aquellos alumnos profundamente implicados en el proceso de aprendizaje y de construcción activa del conocimiento, dominan el material y -más importante- son capaces de continuar aprendiendo solos en el futuro. Trascendiendo las controversias estancadas e improductivas, la educación para la comprensión debe centrar la atención de la educación en donde debería estar: en la siempre creciente aprehensión del mundo por parte de la gente.

Esta visión surge de un marco teórico arraigado en los descubrimientos cognitivos del último siglo. La preocupación por la forma en que el conocimiento puede ser representado mentalmente y las formas en que tales representaciones se realizan públicamente, nos obligan a ser más cuidadosos en la determinación acerca del fracaso de un estudiante. Necesitamos evaluar de manera integrada los diversos componentes del proceso de comprensión lectora, valorando aquellos aspectos que determinan la diferencia entre el saber leer y leer con comprensión, así como también explorar el papel de los docentes y planificadores del currículo, para dar paso a una pedagogía que ubique la comprensión lectora en primer lugar.

Lo más relevante es centrar la atención en los alumnos y el papel del docente en el aula en base a las primeras enseñanzas para formar letrados que, posteriormente sean capaces de dominar las disciplinas que quieran, usando bien sus mentes. No se trata sólo de evaluar el leer y escribir convencionalmente, sino de analizar los elementos que intervienen cuando el niño se pone en contacto con material oral, visual y escrito, antes de que se introduzca a los procesos de lectura y escritura. La naturaleza del constructo por evaluarse, se refiere al tipo de interpretación de los signos que se movilizan para construir una organización significativa y sinóptica de una historia, es decir, el material objetivo asimilado, incorporado a la conciencia del ser cognoscente y a sus centros de retención y posterior utilización.

Las competencias lingüísticas que hasta ahora se han atendido de manera emergente, son el reconocimiento de letras, la conciencia fonológica y el vocabulario, mientras que la comprensión narrativa ha sido relegada, a pesar de que desempeña un papel clave en la adquisición de competencias para la vida.

La repercusión de este tipo de experiencias en los primeros años, tiene una gran secuela en la transición a la escolarización inmediata y su desarrollo posterior en la educación superior. Los estudios realizados por la UNESCO ponen de manifiesto que los programas que mejoran el bienestar físico del niño y sus competencias cognitivas y lingüísticas, a la par que su desarrollo social y afectivo, obtienen mejores resultados en la escolarización primaria. Esto trae consigo la exigencia de formar buenos lectores, capaces de lograr la decodificación del texto al aprendizaje significativo de la información; forjar al educando como un ciudadano de su tiempo, preparado para responder a las demandas de un buen desempeño.

En la búsqueda de nuevos esquemas con referencia a las tendencias de la educación actual, la racionalidad más elemental nos exige hacer más investigación en didáctica de la lengua para lograr mejorar el número de propuestas que contribuyan a destacar la importancia de las experiencias iniciales en la comprensión narrativa, así como evaluar las situaciones escolares en que se enseña

y aprende la lengua; pugnar por comprobar la efectividad y los logros de la enseñanza, es decir, aquellas funciones que puedan asegurar que el ejercicio de esta práctica sea bien utilizado en el marco institucional. La evaluación debe ser un camino de aprendizaje para quienes la reciben y la realizan.³

Nuestro déficit educativo nos obliga a conjugar esfuerzos para contribuir de manera decisiva a lograr el progreso del saber y garantizar el cumplimiento de los parámetros que establece la calidad educativa; generar las condiciones para asegurar una nueva pedagogía que posibilite la construcción de saberes y las formas de interacción comunicativa y de socialización. Esto es, incidir en la formación integral y el desarrollo de una filosofía educativa entendida como un compromiso permanente con la mejora continua a partir del ejercicio sistemático de estrategias que optimicen el desarrollo de la metacompetencia comunicativa para elevar el nivel de los conocimientos, la afirmación del valor y la dignidad del ser humano.

La economía mundial altamente competitiva se fundamenta en el usufructo estratégico del conocimiento. Lo que significa planes de mejoramiento sustentados en diagnósticos pedagógicos con el objeto de planear metas que permitan fructificar los recursos de manera exitosa. Proceso que implica analizar cómo aprovechar el conocimiento, evaluar los aprendizajes, insistiendo en los componentes claves de la comprensión lectora, iniciando con la comprensión narrativa que se desarrolla previa a las primeras experiencias escolares. Es decir, aquellas que se refieren a la comprensión de historias sin especificar la forma en que son presentadas, y que puede referirse a diferentes tipos de textos.

La innovación lleva consigo su propia filosofía hacia la obtención de objetivos eficaces acordes a las necesidades del niño, poniendo acento en el desarrollo tecnológico, el progreso científico y las demandas del mercado. El Informe del Programa Internacional para la Evaluación de Estudiantes,⁴ señala que sólo el 6% de los

³ SANTOS GUERRA, Miguel, *La evaluación como aprendizaje*. Madrid, 2007.

⁴ PISA, 2009.

estudiantes mexicanos se ubican en un nivel de competencia lectora superior y el resto, está en niveles de competencia no suficiente. Asimismo, la Organización para la Cooperación y Desarrollo Económico,⁵ señala que hay una recuperación en cuanto a los datos del 2003, pero paradójicamente existe un retroceso respecto a los datos entre 2000 y 2006.

Ante esta evidencia, podemos aseverar que el desfase educativo que se presenta en nuestro país, se inicia desde la educación inicial, que está todavía muy lejos de los parámetros que la AEPI ha puntualizado. Incoherencias y deficiencias del ejercicio docente en este ámbito, hacen necesario mostrar las carencias y vacíos de esta práctica pedagógica. El anquilosamiento que por mucho tiempo presentó nuestro sistema educativo, nos condujo a tener un perfil dominante de transmisor del conocimiento, con muy poco espacio y actitud para fomentar la generación de nuevos conocimientos o ampliación del existente. El contraste entre el paradigma tradicional y el actual, nos obliga a buscar propuestas alternativas innovadoras a través de la investigación educativa. Este es el reto de la educación institucionalizada de hoy, que involucra a los alumnos en el aprendizaje cooperativo versus la enseñanza frontal competitiva. El individualismo docente versus la colectividad institucional.

El conocimiento científico que parte de la observación de la naturaleza para seleccionar o plantear interrogantes relevantes, cuyas respuestas parciales pueden comenzar a llenar los vacíos o carencias en el saber, nos impele a abordar este problema desde un punto de vista epistémico, el saber alude al arte de educar y al modo de ejercer dicho arte acorde a una metodología que incluye la práctica de la evaluación, no como un acto individualista, sino como un hecho social que hunde sus raíces en el compromiso moral frente al otro y frente a la sociedad. Responsabilidad profesional basada en la colaboración y las relaciones de cooperación de docentes entre sí.

La evaluación, por tanto, no es una tarea técnica sino es un compromiso ético, que supone para su realización una exigencia profesional que trasciende el mero acto de evaluar.

⁵ OCDE, 2010.

La Ley General de Educación en sus artículos 12, fracción VI y 13, fracción, IV, mandata a la autoridad educativa federal su responsabilidad de favorecer la investigación educativa que resalte la construcción y el desarrollo de conocimientos para planificar acciones educativas pertinentes y evitar fracasos posteriores. Al igual que, impulsar la innovación mediante la adopción de medidas para establecer relaciones entre la enseñanza, la ciencia y la tecnología e incentivarla en las prácticas de trabajo.

La UNESCO, por otro lado, insiste en el papel preponderante de los esfuerzos desplegados en el mundo entero a favor de la alfabetización y vela denodadamente porque se mantenga como prioridad en los programas de ámbito nacional, regional e internacional. Asimismo, destaca que la alfabetización es un aspecto central de la educación, base esencial para erradicar la pobreza, reducir la mortalidad infantil, detener el crecimiento demográfico, instaurar la igualdad entre los sexos y garantizar el desarrollo sostenible, la paz y la democracia.⁶

Bajo esta perspectiva, se enfatiza en la importancia de la investigación enfocada a la evaluación como aprendizaje y el papel del docente en el desarrollo de las experiencias precoces de la comprensión narrativa, habilidad fundamental para llevar a cabo los procesos metacognitivos que hacen posible la comunicación y la alfabetización infantil, factores decisivos en la adquisición de competencias, la definición de la identidad y la personalidad del niño.

Hasta ahora, la búsqueda documental sobre investigaciones en desarrollo infantil y psicopedagógico, es relativamente fácil de localizar. Sin embargo, la exploración con un enfoque cualitativo, de tipo holístico, resulta muy difícil de encontrar, pese a que en este campo, pudiéramos responder a muchas de las interrogantes que surgen sobre cómo evaluar la etapa donde los niños construyen y expresan su capacidad de iniciarse en el mundo de la comprensión lectora, o bien, aquellas acciones donde ocurre la construcción de

⁶ *Los aprendizajes de los estudiantes de América Latina y el Caribe. Primer reporte de los resultados del Segundo Estudio Regional Comparativo y Explicativo*, Santiago de Chile. UNESCO, 2008.

significados durante la edad temprana.

Este enfoque está marcando un hito en la historia, para dejarnos ver la necesidad de reestructuración de criterios y dejar atrás el concepto numérico por sí mismo como indicador del conocimiento; vincular el nuevo concepto de evaluación a los proyectos de modernización educativa, que confluyan en profundizar las propuestas metodológicas para la enseñanza de la lectoescritura en función de mejorar las prácticas pedagógicas y los aprendizajes esperados.⁷

La evaluación, por sí misma, no es un tema nuevo, ya sea que su análisis se enfoque desde la literatura especializada o la reflexión se realice a partir de la práctica. Tampoco su tratamiento es reciente si observamos la gestión administrativa en las instituciones escolares o el contexto de las políticas educativas a lo largo de la historia. Los rasgos generales de las investigaciones en el campo de la evaluación, plantean diversas concepciones e implicaciones teóricas como la idea de que evaluar supone la construcción de un modelo que debe contener elementos conceptuales y técnicos, un sistema de análisis que permita establecer los indicadores que darán cuenta de las puntuaciones en relación a una norma ya establecida.⁸

La evaluación debe por tanto, considerarse como una práctica cotidiana, ya no para sancionar y controlar, sino para mejorar y potenciar el desarrollo del educando. Esta postura, constituye la nueva cultura, que erradica el criterio de que evaluar significa: hacer pruebas, aplicar exámenes, revisar resultados y adjudicar calificaciones; cuando lo que están haciendo es solamente medir el rendimiento escolar.

La calificación adjudicada por medición, aún cuando la calidad de la prueba pueda representar la realidad que pretende medir, sólo indica cuánto sabe el alumno, pero deja de lado totalmente qué sabe, qué no sabe, cómo lo sabe, gracias a qué sabe lo que sabe y qué utilidad le encuentra a lo que sabe. Stenhouse, dice que para

⁷ *Educación para Todos*. Washington: UNESCO, 2007.

⁸ LAFOURCADE, P. *Evaluación de los aprendizajes*. B. Aires: Kapeluz, 1963.

evaluar hay que comprender lo que está sucediendo en el evento (currículum, aula, maestro-alumno, administración escolar, contexto).⁹

Las evaluaciones convencionales de tipo objetivo no están destinadas a comprender el proceso educativo. Lo tratan en términos de éxito o fracaso. La asociación entre evaluación y medición que tiene sus fundamentos en bases positivistas conduce a tratar de ajustar la realidad a los objetivos especificados en el programa. Se mide por los niveles de cumplimiento de las metas formales del aprendizaje detectables en la medida que lo que adquiere el alumno sea susceptible de observarse en conductas concretas.

La visión actual es la evaluación integrada al proceso de enseñanza y al aprendizaje de tipo holístico o globalizado, paradigma comprensivo interpretativo, que busca desarrollar modelos integrados en el proceso didáctico y que abarca al alumno como ser que está aprendiendo.¹⁰

Realidad compleja que se centra no sólo en los aspectos intelectuales de la persona, sino también en otras dimensiones de tipo afectivo, social y ético. Una pedagogía total, que refuta las evaluaciones tradicionales experimentales y psicométricas y, que en su afán de objetividad, dan lugar a resultados artificiales, dejando de lado a la persona. Los enfoques holísticos, por lo contrario, están insertos en el marco de lo que hoy se llama reforma educativa, son innovadores, tienen su fundamento ontológico en el hombre como un ser dinámico que se construye en el contexto histórico social en el que se desarrolla.

Este nuevo paradigma implica valorar y tomar decisiones que impacten directamente en la vida del educando y la formación del profesorado, así como aspectos relativos a las estructuras organizativas, a los procesos y a las relaciones que se establecen en ellas, dejando de ser estructuras burocráticas para concebirse como espacios que promueven el que los profesores puedan replantearse

⁹ STENHOUSE, L. *Investigación y desarrollo curricular*. Madrid: Morata, 1984.

¹⁰ GIMENO Sacristán, J. y A.I. Pérez Gómez. *Comprender y transformar la enseñanza*. Madrid: Morata, 1992.

su trabajo y su manera de aplicar las reformas en su ejercicio profesional diario.¹¹

Este movimiento de cambio o rumbo, ha dado como corolario el que las pruebas para medir el Coeficiente Intelectual, están ahora siendo cuestionadas. Un estudio publicado por la Academia Nacional de Ciencias en los Estados Unidos, revela que la medición del CI de test estandarizado no es tan directa e infalible como muchos suponen, sino que depende en forma crucial de la motivación de los sujetos frente al examen, confirmando de esta manera la vieja presunción de que un bajo resultado no siempre refleja una inteligencia limitada.

El estudio, dirigido por la psicóloga Angela Lee Duckworth de la Universidad de Pennsylvania en Filadelfia, puso a prueba la teoría de que las pruebas de CI no miden la inteligencia en forma directa, sino que, por el contrario, miden el *performance* de los individuos que son sometidos a pruebas para determinar su inteligencia. En otras palabras, muestran qué tan buenas son algunas personas tomando estos tests.

Concebir la formación del profesorado como garante del éxito de una verdadera educación de calidad, supone un riesgo considerable, ya que implica numerosos factores que parten desde las autoridades educativas y de quienes, desde los espacios de formación y capacitación docente, actúan en calidad de formadores hasta los procesos para evaluar el aprendizaje.

El vínculo docente-alumno como fundamento del aprender, se inicia desde la edad más temprana. Especialistas en la materia destacan la necesidad de ser cautelosos y estar conscientes que las posibilidades de aprendizaje del niño, son infinitamente mayores de las que anteriormente se suponían. Insisten en la necesidad de vincularlas a sus particularidades específicas dentro del medio en que se desenvuelven. La maduración para el aprendizaje está determinada por las condiciones del proceso evolutivo de cada educando, razón por la cual, la evaluación de niños en edad muy temprana, es una tarea de primordial importancia, a la vez que

¹¹ SÁNCHEZ P. Tainta. *La formación del profesorado de educación secundaria*. ESE # 012, 2007.

requiere sumo cuidado. Debe respetar el desarrollo natural del alumno, la actividad propia de lo que ocurre en el plano de la experiencia cognitiva de acuerdo a las características específicas del medio que lo rodea.

Como cabe suponer, los trabajos sobre la evaluación de la alfabetización en la etapa temprana, son pocos por las dificultades para comprenderla y medirla. No obstante, el papel de las primeras experiencias lectoras es decisivo porque la comprensión inferencial en primeros lectores establece la unión íntima de sujeto y objeto, experiencia semántica que genera los actos del conocimiento, como si se tratara de una fecundación y reproducción interior en el sujeto cognoscente, que potencia la adquisición de competencias para la vida.

Si nos confrontamos con la realidad respecto a que en el mundo de hoy, uno de cada cinco adultos, de los cuales las dos terceras partes son mujeres, no ha sido alfabetizado y 67.4 millones de niños no están escolarizados,¹² y de que los datos censales de nuestro país, en el 2005 revelaron que el 8.4% de la población en el país, no sabía leer ni escribir, es urgente una acción efectiva que se inicie desde la etapa temprana. Más aún si consideramos los últimos datos de las pruebas de PISA, ENLACE o los aportados por el CENEVAL, concernientes a que en los últimos 50 años, México se concentró en alfabetizar pero no ha podido aumentar el nivel y la calidad de la educación.

Todo esto, unido al hecho de que el mexicano promedio carece de capacidad para comprender lo que lee, tiene serias limitantes para expresarse con claridad y se encuentra aún en la fase de aprendizaje visual, nos impide participar en la revolución educativa de la sociedad del conocimiento. Según palabras de Marcelino Cereijido, investigador del CINVESTAV, México posee analfabetismo científico, igual para todos los sectores, incluyendo a nuestros universitarios, es decir, la ciencia es simplemente invisible, México corre el peligro de que las próximas generaciones, sean casi

¹² UNESCO, 2006.

exclusivamente audiovisuales.

La ANUIES, afirma en su publicación *La inteligencia colectiva de México. Una estimación de los niveles de conocimiento de su población*, que las desventajas se agravarán pues nos encontramos con la realidad de una población que envejece rápidamente, donde la parte escolar se reducirá en forma gradual y la mano de obra con que se cuenta es poco calificada. No existen mecanismos eficaces de capacitación a lo largo de su vida laboral, pese a que la UNESCO desde 1997 en su Programa de Educación para Todos, señalaba como objetivo erradicar el analfabetismo, universalizar la escolarización en la enseñanza primaria y promover la educación permanente para el desarrollo.

Cada día aumenta el número de jóvenes que no piensan en la educación como un activo de valor hacia el futuro y se incorporan en edad temprana al mercado laboral sin una adecuada preparación ante la urgencia de atender sus necesidades materiales. Aproximadamente 32 millones de mexicanos —más de la mitad de las personas mayores de 15 años— tiene escolaridad inferior a la secundaria completa; de ellos, 5.9 millones son analfabetos, 44 millones en esa misma condición de edad no concluyeron la educación media superior y alrededor de un millón de niños entre seis y catorce años no asisten a la primaria.¹³

Conscientes de esta compleja realidad, y de que la escuela ha fallado hasta ahora en su tarea de proveer a los alumnos de competencias suficientes para leer y escribir con un grado apropiado de comprensión, expresión y criticidad y que, debido a esta falla, no ha podido alcanzar las exigencias que le impone una praxis conforme a los cánones de calidad, es preciso poner énfasis en investigaciones lingüísticas asociadas a las necesidades de la escuela y vinculadas a las orientaciones discursivo-comunicativas en la enseñanza desde la práctica cotidiana del profesor. Diversificar opciones y alternativas en atención a la mejora continua; generar espacios participativos, abiertos a la reflexión, superando la oposición del otro, en una actitud

¹³ Censo de Población. México: INEGI, 2005.

dialógica; aprovechar la riqueza potencial que lleva en su interior la dinámica de hacer uso de cada uno de los modelos de evaluación desde su función social y pedagógica, integrar, en una visión sapiencial, la investigación y el quehacer docente.

Educar al hombre de cara al futuro es el desafío que nos plantea el mundo de hoy. Hasta la fecha, se han dado importantes pasos en este campo, sin embargo, es necesario puntualizar igualmente, en la necesidad imperiosa de la práctica de la evaluación desde un enfoque más acorde a una actitud investigadora. La nueva pedagogía va más allá que la mera sustitución de un examen final por varios parciales. El entorno internacional reclama la construcción de saberes tomando como referente una evaluación integrada de forma natural en la enseñanza y sustentada en bases epistemológicas, diferente a la de los enfoques cuantitativos.

A la luz de las nuevas tecnologías, los modelos de evaluación tienden a ser integradores, con una visión holística y se asocian a la nueva manera de administrar el conocimiento, posibilitando mejorar la calidad de la educación y garantizar acciones que fortalezcan el aprovechamiento racional del capital intelectual y la calidad del desempeño académico a través del aprovechamiento del intelecto y el desarrollo de competencias.

La ciencia como toda actividad humana, está al servicio del hombre. Las investigaciones aplicadas pueden conducirnos a importantes descubrimientos. Si la cultura y las profesiones no estuviesen en estrecho contacto con el incesante fermento de la investigación, el campo de la educación caería en las redes de una mecánica ciega. Al principio de la autoridad dogmática hay que oponer el principio de la libertad de búsqueda y el reconocimiento de la verdad. De la armoniosa cooperación entre los educadores y los hombres de ciencia depende, en gran parte, el destino del hombre y la fraternidad entre las naciones.

El auténtico proceso de promoción humana en los países de América Latina, requiere la convergencia de diversas disciplinas científicas relacionadas con la enseñanza de la lengua, que ya no se concibe sólo como la enseñanza de la gramática y la literatura.

Lingüistas y profesionales de la educación dispuestos a desarrollar las facultades y potencialidades del ser humano, el hombre como sensibilidad comunitaria y con sentido trascendente. En otras palabras, hoy más que ayer, se requiere de una investigación abierta y continua. Investigadores que puedan adaptarse a la movilidad del mundo que vivimos; dispuestos, no sólo a prever el futuro, sino a construirlo. La imaginación creadora, como fuerza propulsora y como virtud vital, el espíritu de trabajo en equipo, la aceptación valerosa de los riesgos y un espíritu abierto e iniciativa, que se gesta desde el aula. Todo ello sobre la base de una antropología prospectiva y una concepción de la escuela dinámica.

La pedagogía ha reforzado su campo de conocimiento mediante un conjunto de ciencias conexas que van más allá de los procesos cognitivos a las situaciones de enseñanza y aprendizaje de la lengua que se usa y se produce; la interacción entre los distintos participantes y la multiplicidad de sistemas de comunicación concurrentes. La didáctica debiera llamarse andragogía, entendiéndola como el sentido del proceso cultural que busca la eclosión y el desarrollo de todas las cualidades del ser, que se atribuyen a la enseñanza y al aprendizaje de la lengua. Hemos vuelto al sabio imperativo de Píndaro, antiguo poeta griego: “Llegar a ser lo que eres” La andragogía actual enfoca al hombre como un ser inteligente que actúa en un medio social. Se trata de aprender a aprender. Se trata de capacitarle para la propia y permanente actualización educativa.¹⁴

¹⁴ BASAVE, A. *Ser y quehacer de la Universidad: Estructura y misión de la Universidad Vocacional*. Centro de Estudios Humanísticos. UANL. Monterrey, N.L., México, 1971.

Bibliografía:

- Acuerdo de cooperación México-OCDE para mejorar la calidad de la educación de las escuelas mexicanas. Resúmenes ejecutivos.* México: OCDE, 2010.
- AULLS, M. W. *Enseñanza activa de las habilidades de comprensión de las ideas principales.* Visor. Madrid. 1998.
- BASAVE, Agustín, *Estructura y Misión de la Universidad Vocacional. Humanitas.* Centro de Estudios Humanísticos, UANL, Monterrey, México.
- BLOOM, B., *La taxonomía de Bloom y sus dos actualizaciones.* <http://www.eduteka.org/TaxonomiaBloomCuadro.php3>, Eduteka, 2000.
- BERNSTEIN, B. *La estructura del discurso pedagógico,* Paidea. Madrid.1994.
- BOURDIEU, P., *Capital cultural, escuela y espacio social,* Siglo XXI, México, 1997.
- BIGAS, M. y CORREIG, M. *Didáctica de la Lengua en la Educación Infantil.* Síntesis. Madrid 2000.
- BRUNER, J. *El habla del niño.* Paidós, Barcelona. 1989.
- BUBER, M., *Caminos de utopía,* Fondo de Cultura Económica, México, 1955.
- CAZDEN, Courtney, B. *El discurso en el aula. El lenguaje de la enseñanza y del aprendizaje.* Paidós, Barcelona, 1991.
- CASSANY, D. y OTROS. *Enseñar lengua.* Graó. Barcelona. 1994.
- CASSANY, D. *Construir la escritura.* Paidós. Barcelona. 2007.
- Censo de Población.* México: INEGI, 2005.
- COLOMER, T. *Andar entre libros, la lectura literaria en la escuela.* FCE. México. 2005.
- COOPER, J. D. *Cómo mejorar la comprensión lectora.* Visor/MEC. Madrid. 1990.
- CORREA, *Lenguaje y Cognición.* Instituto Caro y cuervo, Bogotá, Colombia, 2001.
- EDWARDS, DEREK y MERCER, N., *El conocimiento compartido. El desarrollo de la comprensión en el aula.* Paidós, Barcelona, 1997.
- GARCÍA PADRINO, J. *Didáctica de la lengua y la literatura.* Anaya. Madrid. 1988.
- HABERMAS, J., *Teoría de la acción comunicativa.* Taurus, Tomo I, Madrid.1987.
- Informe de Seguimiento de la EPT en el Mundo.* UNESCO, Francia, 2007.
- GARDNER, Howard, *La enseñanza para la comprensión. Vinculación entre la investigación y la práctica.* Paidós, España. 1999
- GIMENO SACRISTÁN, J y A.I. Pérez Gómez. *Comprender y transformar*

- la enseñanza*. Morata, Madrid, 1992.
- GUSDORF, G. *La palabra*. Traductor H. Crespo. Nueva Visión, B. Aires, 1957.
- La Alfabetización, Un factor vital*, UNESCO, Francia, 2006.
- LAFOURCADE, P. *Evaluación de los aprendizajes*. B. Aires: Kapeluz, 1963.
- MALDONADO G. Luis, “*La pedagogía en el tercer milenio*” en Itinerario Educativo. Revista de la Facultad de Educación. Universidad San Buenaventura, Nos. 28, 29, 30, Año X. Bogotá, Colombia, 2001.
- PISA, México, 2009.
- Plan Estatal de Desarrollo 2010-2015.
- RICOEUR, P., *Discurso de la acción*, Cátedra, Madrid. 1981.
- ROCKWELL, E., *La escuela cotidiana*, F.C.E., México, 1995.
- SÁNCHEZ P. Tainta. La formación del profesorado de educación secundaria. ESE #012, 2007.
- SANTOS, Guerra, Miguel A., *La evaluación como aprendizaje*, 2007.
- SCHLEICHER, A., 2007. *Foreword to how the world's best-performing school systems come out on top*.
http://www.mckinsey.com/location/ukireland/publications/Education_report.pdf
- STEINER, G, *Lecciones de los maestros*. España: Siruela, España, 2004.
- STENHOUSE, I. *La investigación como base de la enseñanza*. Morata. Madrid. 1987.
- Steiner, G, 2004. *Lecciones de los maestros*. España: Siruela.
- STUBBS, M., *Lenguaje y escuela*. Cincel. Madrid. 1984.
- TENTI FANFANI, E. (comp.) *El Oficio de Docente. Vocación, trabajo y profesión en el siglo XXI*. UNESCO y Siglo XXI. Argentina, 2007
- _____, *La condición docente. Análisis comparado de la Argentina, Brasil, Perú y Uruguay*, UNESCO y Siglo XXI, Argentina, 2007.
- TUSÓN, J., *Elogio y defensa de la diversidad lingüística*. Madrid. Ariel, 2008.
- VAN DIJK, TEUN A. *La ciencia del texto*. Ediciones Paidós Ibérica. Barcelona. 1997.
- VYGOTSKY, L. S. *Pensamiento y lenguaje*. Paidós, Madrid. 1978.
- WERTSCH, J. *Vygotsky y la formación social de la mente*. Paidós. Madrid. 1988.

David Ojeda: campo literario y narrativa

Alejandro García*

La sociología del campo literario de Pierre Bourdieu es esencialmente una sociología de los productores antes que de las producciones, y ningún análisis existente ha conseguido convencer en realidad de que esta sociología de los productores permita captar, en su especificidad, el orden de las producciones.

Bernard Lahire¹

*Desde que Fuentes publicó en 1964 *Cantar de ciegos* no se había dado en la narrativa mexicana un libro de cuentos tan excelente como éste, *Las condiciones de la guerra*.*

Marco Antonio Campos²

1. El campo y la posición

EL PRESENTE TRABAJO SE MUEVE en torno a tres afirmaciones: primera: el campo literario goza desde mediados del siglo XIX de condiciones

* Profesor en la Unidad Académica de Letras Universidad Autónoma de Zacatecas.

¹ Lahire, Bernard, “Campo, fuera de campo, contracampo”, en *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005, p. 52.

² Marco Antonio Campos, “Las condiciones de la guerra”, en *Proceso*, núm. 99, 26 de septiembre de 1978, p. 61.

de autonomía que, pese a ser ante todo capital simbólico y a menudo atentatorio del sistema capitalista, o por lo menos de un mundo visto desde el revés, tiene un lugar importante en la actividad humana con capital (infraestructura y recursos materiales y humanos), *habitus*, posiciones y luchas propias, al igual que otros campos con los que interactúa. Segunda: dicho campo es heterogéneo y, si bien muestra un comportamiento de escalamiento de etapas, cada espacio presenta características de acuerdo a su grado de desarrollo, por lo que en buena medida es propicio el estudio de espacios nacionales o regionales en lo que a la literatura concierne. Tercera: David Ojeda es un escritor mexicano que presenta las características específicas de vanguardia y renovación dentro de la literatura mexicana y de su espacio de mayor influencia, San Luis Potosí y una región que se mueve continuamente, que va desde los estados colindantes con el arriba mencionado, hasta la frontera norte. El valor de David Ojeda está en su obra y en una serie de actividades colaterales que de acuerdo al grado de evolución del campo aparecen como más o menos extrañas al mismo, pero es ante todo un escritor importante.

Pierre Bourdieu fija el nacimiento del campo literario en Francia en la actividad de Gustave Flaubert y la publicación de *La educación sentimental* le permite encontrar el paralelismo entre escritor y condiciones de vida y de producción de los bienes que produce: el personaje de Flaubert vive las mismas contradicciones que Gustave, el autor, y recibe las presiones entre un arte comprometido o un arte por el arte, al interior, y la utilización de la obra con fines ajenos, al exterior. La postura más radical para el encuentro con lo específico de la literatura está en la obra de Charles Baudelaire, su privilegio de un mercado restringido; pero en el autor de *Madame Bovary* está además del rigor del estilo el acercamiento a las condiciones materiales que propiciaron un papel específico del escritor en el sistema productivo.

Tanto Baudelaire como Flaubert fijan dos referentes para el trabajo del escritor. El primero no da concesiones en cuanto a las exigencias de un mercado que pretende vender y que ya desde entonces se divide entre un público lector amplio y un público cercano al campo que incluso puede estar formado por los círculos

de reseña y crítica de libros o bien por un público de exigencias argumentadas.

Mientras que Flaubert sale del juicio de *Madame Bovary* crecido por el escándalo, aupado a la categoría de los mayores escritores de la época, Baudelaire padece, tras el juicio de *Las flores del mal*, el destino de un hombre “público”, por descontado, pero estigmatizado, excluido de la buena sociedad y de los salones que frecuenta Flaubert y puesto en la picota del mundo literario por la prensa de gran difusión y por las revistas.

(...) Debido a los desafíos sucesivos y continuados que lanza a los bienpensantes, tanto en su vida como en su obra, Baudelaire encarna la posición más extrema de la vanguardia, la de rebeldía contra todos los poderes y todas las instituciones, empezando por las actividades literarias.³

Para Baudelaire el escritor no da concesiones al mercado (lo que no impedirá ciertas manifestaciones de nostalgia por el reconocimiento masivo), en cambio la radicalidad de Flaubert está en su forja del estilo, en el trabajo del lenguaje, en la tarea de labrado, donde no hay lugar para la improvisación o la inspiración, todo se somete al orden de la interioridad de la obra.

Con estas dos premisas la literatura dibuja la nueva frontera, las nuevas reglas del juego y se opone a las exigencias de otros campos, algunos anteriormente beneficiados con la supeditación del arte literario. Si bien el soporte autónomo y el cambio de *habitus* del escritor entran en conflicto siempre paradójico con el mundo burgués empeñado en la mercantilización y en el uso de la cultura para su mayor ascenso y usufructo, es innegable el despliegue de una serie de instituciones que hacen posible el desarrollo de la literatura en estos nuevos tiempos: la creación de Academias, el tratamiento de la historia literaria y de la crítica literaria y círculos de lectura y

³ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995, pp. 104 y 105.

comentario de libros, la creación de editoriales, de instituciones de enseñanza de la literatura, premios y estímulos para los creadores, hablan de un territorio que exige ser nombrado.

Con Émile Zola, Bourdieu encuentra que la autonomía se amplía y desborda las fronteras del campo para incidir en otros campos y en la actividad social a raíz del caso Dreyfus. Zola, desde su posición de escritor incide para la marcha atrás de la justicia francesa.

Se produce un escalamiento en donde el campo literario puede tener papel protagónico en uno nuevo: el campo intelectual, el campo de los pensadores, el campo de los que haciendo lo propio de una disciplina actúan en otra. El mejor ejemplar es Jean-Paul Sartre, en quien la mayor ambigüedad estriba no en su peso específico o de influencia, sino en la procedencia. Quizás el sueño de Sartre se ancló en torno a la literatura, pero su misma polivalencia lo rebasa y lo torna ambiguo y la obra de Albert Camus lo enfrenta desde la literatura casi exclusivamente y aún el activista y republicano André Malraux es visto más como escritor que como político (su autoridad emana de la escritura, no de un activismo cada vez más en retirada).

Pedro Ángel Palou ha hecho un adecuado seguimiento del campo literario en México, con los Contemporáneos como centro y con Octavio Paz y Carlos Fuentes como internacionalizadores de la literatura mexicana.

La función de nomotetas, de héroes fundadores les corresponde sin duda a *Contemporáneos* y su acto fundacional por excelencia fue la *Antología* de Jorge Cuesta reforzadas por posturas ético-estéticas anteriores y posteriores al año de su aparición.⁴

Podemos hablar de una condición universal de la literatura, que se cobija en el campo, una especie de espacio global y de escritores que se relacionan sin tener como prioridad un espacio nacional, pero también podemos hablar de condiciones del campo en los diversos espacios nacional y, dentro de éstos, de las regiones. El

⁴ Pedro Ángel Palou, *La casa del silencio. Aproximaciones en tres tiempos a Contemporáneos*, El Colegio de Michoacán, Zamora, Mich., México, 1997, p. 164.

enfoque de Bourdieu permite que se pueda hablar de esa diversidad de condiciones.⁵

David Ojeda (San Luis Potosí, 1950) nos sirve ahora para ejemplificar la realización del campo literario en su entorno, pues Ojeda reside en la ciudad de San Luis Potosí y muchas de las actividades están encaminadas a modificar las condiciones literarias en su espacio, sin que eso signifique merma en otro nivel o en un espacio más amplio.

Nuestro autor ha publicado 7 libros de narrativa (2 de ellos en una de las editoriales más importantes en el mercado hispanoamericano), un libro de poesía y uno de ensayos. Ha traducido 3 libros del inglés al español, es editor de dos poetas potosinos y de cuatro novelistas de la Revolución Mexicana y antologador de la literatura potosina. Ha sido incluido en antologías sobre literatura mexicana, algunos de sus textos han sido traducidos a otros idiomas, ha recibido un reconocimiento internacional, ha sido coordinador de talleres literarios, profesor e investigador universitario, periodista, director de publicaciones y de editoriales y colecciones de libros. Representa hoy en día el autor más visible en San Luis Potosí.

Ojeda ha jugado un papel importante en la transformación del entorno literario regional, tarea no menor que arranca hacia los años 70 del siglo pasado y que tiende a separar las brechas entre las regiones (el centro es también región) y entre las prácticas culturales.

⁵ Denis Saint-Jacques y Alain Viala, “A propósito del campo literario, historia y geografía” en Bernard Lahire (Dirección), *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu. Deudas y críticas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005, pp.71-89. Los autores hacen una crítica del concepto de campo de Pierre Bourdieu. Por un lado precisan algunos antecedentes dentro de Francia que apuran a nuevas precisiones, pues en bien sabido que desde el siglo XVI se venían dando transformaciones en el campo de la cultura y de la literatura que cristalizan en el momento de demolición del sistema feudal. También aportan singularidades dentro del ámbito de la lengua francesa, como es el caso de la literatura en Canadá. Patricia Cabrera, “La Cultura en México antes de 1968” en Isabel Jiménez (Coordinación), *Ensayos sobre Pierre Bourdieu*, UNAM, México, 2005, pp. 329-349, utiliza el concepto de subcampos para hablar de la importancia de la publicación de Fernando Benítez antes del 68 y de cómo la idea central del grupo que se aglutina gira en torno a una idea de universalismo frente al exceso en que se había caído con el nacionalismo revolucionario.

Es bien sabido que la cultura no es uniforme ni omnipresente, que presenta ausencias importantes, centralismos escandalosos, zonificaciones exageradas.

La ciudad de México muestra enormes irregularidades entre el norte y el sur, entre las zonas universitarias y las zonas comerciales o industriales. Lo mismo se reproduce entre la ciudad y el campo, entre las capitales de los estados y sus municipios entre las cabeceras municipales y sus poblaciones. Los autores y sus obras son fundamentales para borrar las distancias y los saltos discriminatorios, pero hay desde luego una serie de tareas que se tiene que desarrollar y que encarnizarán en los individuos en una nueva práctica del oficio literario y de su desempeño en el mundo.

2. Los pliegues del campo literario

Enumeremos los títulos de nuestro autor.

Libros colectivos:

1977, *6x3=18* (Extemporáneos), cuento,

1977, *Declaro sin escrúpulos* (UNAM), cuento,

1985, *Un hombre muerto a puntapiés*. (Universidad Autónoma de Zacatecas. En Alianza de Escritores del Centro/ H. Voluntariado del Congreso del Estado de Aguascalientes, 1986), ensayo,

Libros individuales:

1978, *Las condiciones de la guerra* (Casa de las Américas. Reeditado en 2008, Universidad Autónoma de Zacatecas/ IZCRLV, Ediciones de Medianoche), cuento,

1978, *Bajo tu peso enorme* (Tierra Adentro, INBA), cuento,

1983, *Nueva narrativa en México. Sociedad y lenguaje* (Universidad Autónoma de Zacatecas), ensayo,

1987, Plath, Sylvia. *La ira del águila* (Joan Boldó i Climent/ UAZ), traducción,

1989, *Cuando el espejo mira* (Joan Boldó i Climent), relato/ novela,

1992, *Literatura potosina. Cuatrocientos años* (Comité organizador "San Luis 400"), antología,

1995, *Los testigos de Madigan* (Verdehalago), poesía,

1999, Fenton, James. *Niños en exilio*, (Juan Pablos/ Ediciones

Sin Nombre, traducción,
2000, *El teorema de Darwin* (CNCA), cuento,
2005, *Entre sierpes y lagartos*. (Ediciones Sin nombre/
CONACULTA), ensayo,
2006, *La Santa de San Luis* (Tusquets), novela,
2008, *El hijo del coronel* (Tusquets), novela,
2010, *Perros de casa* (Ediciones Sin Nombre), cuento,
2011, Plath, Sylvia. *La Biblia de los sueños. Cuentos completos*
(Ediciones de Medianoche/ Taberna Libraria editores/ IZCRLV/
UAZ), traducción,
2011, *Póquer de ases. Cuatro novelas de la Revolución en San Luis Potosí*. (Secretaría de Cultura de San Luis Potosí/ CONACULTA), Selección y ensayo introductorio.

Incluyo en su bibliografía dos estudios fundamentales para valorar su obra, que se encuentran dentro de ediciones de rescate de autores vivos en el momento de la publicación:

1995, Dauajare, Félix. *La vida del relámpago. Obra poética*. (Verdehalago/ Ponciano Arriaga), “Prólogo” y

1997, Peñalosa, Joaquín Antonio. *Hermana poesía. Poesía completa*. (Verdehalago/ Ponciano Arriaga), “Noticia del hermano”.

La mayor actividad de David Ojeda se registra en la narrativa, con una sola incursión en la poesía y una muestra completa de sus ensayos en un volumen, producto de algunos de los trabajos de prólogo e introducción. Sin embargo, en la narrativa no es claro dónde se desprende del cuento para dedicarse a la novela. Esto se debe a que sus estructuras muestran un grado de apertura en donde suelen funcionar tanto como estructuras novelescas como cuentísticas. El grado de mayor ambigüedad está en *Cuando el espejo mira* donde por la extensión estamos frente a una novela corta, pero en donde la condensación de los acontecimientos nos puede llevar a un solo asunto más propio del relato. De allí que se haya dicho que Ojeda es novelista hasta *La Santa de San Luis*.

Pero lo mismo puede decirse de *Las condiciones de la guerra* donde la estructura marco, en este caso un ensayo, lo mismo se pueda aplicar a un libro de ensayo con ejemplos narrativos que a un libro

de narrativa donde el marco es una manifestación de ideas, un relato de ideas.

Esta intersección de géneros o de prácticas literarias lejos de deslizar a Ojeda fuera del campo literario lo instaura en pleno centro, donde efectúa una especie de operación remedial que permite la madurez y la autonomía del territorio amenazado por los otros campos y por las luchas arcaizantes al interior. Traduce, coordina talleres, imparte clases, dicta seminarios y conferencias, funda suplementos, editoriales, escribe en columnas, polemiza en los periódicos, alienta la formación de bibliotecas y de carreras afines a la literatura, presenta libros, dictamina en premios, contribuye a que se otorguen premios, becas, estímulos económicos, pago por eventos, asiste a ferias de libros. Es un intelectual que desde la literatura está contribuyendo a consolidar las fronteras del campo literario.

A. David Ojeda tallerista

Su origen es claro. Participó en el Taller Literario de la Casa de la Cultura de San Luis Potosí, a partir de mayo de 1974, auspiciado por el entonces Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y por su Centro Regional con sede en Aguascalientes. Figuras importantes fueron los poetas Oscar Olivia y Víctor Sandoval y el escritor ecuatoriano Miguel Donoso Pareja, a quien se encargó la coordinación.⁶

De profesión abogado, se dedicó desde entonces a la literatura y es probable que estemos frente al mejor y más genuino producto de ese taller. No sólo porque cumplió el objetivo de convertirse a su vez en coordinador de talleres, sino porque fue uno de los más brillantes integrantes y, en una estructura que se mueve gracias al dinamismo de sus integrantes, uno de los más obcecados en remediar errores y formarse.

Ojeda coordinó talleres en Aguascalientes, León, Puebla, Torreón, Monterrey, Ciudad Juárez, Zacatecas y San Luis Potosí. Es muy probable que muchas de las asesorías que realizara después con los

⁶ Se retoman algunas ideas e informaciones de Alejandro García, *El aliento de Pantagruel*. Universidad Autónoma de Sinaloa, Culiacán, Sin., México, 1998, 213 pp.

becarios del FONCA fueran variantes de la técnica que tan buenos rendimientos le ha dado. Algunos de los escritores que han pasado por sus talleres son: Mario Alonso, Mario Anteo, Daniel Bencomo, Francisco Bernal Tiscareño, Jorge Humberto Chávez, Miguel Ángel Chávez Díaz de León, Luis Humberto Crosthwaite, Joaquín Cosío, Alejandro García, Laura Elena González, Jesús de León, Gonzalo Lizardo, Juan José Macías, José Carlos Mireles Charles, Mariano Morales, Pedro Ángel Palou, Juan Gerardo Sampedro.

Dentro del taller Ojeda trabaja diversos niveles que van desde la toma de conciencia de un oficio, de sus técnicas, de sus peligros, de su desarrollo, de sus temáticas hasta sus implicaciones con el contexto, los riesgos del compromiso, ni más ni menos que la necesidad de conocer el campo y sus posiciones, sus luchas, sus fronteras.

B. Académico

Si bien en gran parte su formación responde a la estructura flexible de los talleres, escapando siempre de la obsolescencia de la academia tradicional, David Ojeda se ha desarrollado como profesor e investigador en La Universidad Autónoma de Zacatecas y en la Universidad Autónoma de San Luis Potosí. En la primera fue docente de la Escuela Preparatoria y de la maestría en filosofía e historia de las ideas. Éste ha sido un proyecto señero dentro de la UAZ en donde arte, filosofía, historia y literatura buscan dialogar en torno a las ideas emanadas de la modernidad. También aquí fundó y coordinó el Centro de Estudios Literarios que funcionó de 1982 a 1990.

La labor académica de Ojeda funciona mejor en estructuras menos escolarizadas, en donde se le deje la libertad de investigar y de proponer temáticas que le interesen a nivel vital, de escritor y de la necesidad de la literatura de incidir en la sociedad. La investigación de Ojeda arranca cuando había muchos prejuicios contra la indagación fuera del centro, y si bien se alentaba la mirada regional, en muchos momentos más bien fue un interés regionalista determinado por el estado.

Eran momentos en que el despliegue de los espacios regionales buscaba por un lado la universalidad y por otro escapar a la reduc-

ción del terruño, de allí que lo mexicano estuviera en entredicho. Es también propio de las generaciones el primer momento de rebeldía frente al pasado, en especial el pasado inmediato. Una muestra del crecimiento que pasa por la información de las corrientes, autores y obras relevantes en el mundo es el llegar a un diálogo adecuado con el contexto nacional y con los autores y obras de las regiones.

La investigación que culmina en 1992 con *Literatura potosina. Cuatrocientos años*, es ese eslabón que permite la mirada verdaderamente universal, generosa, desprejuiciada, reunificación del yo y el otro, de un autor, de un crítico, de un estudioso de la literatura:

En cualquier muestra pretendidamente antológica se fusionan, como móviles y objetivos, una inquietud histórica y una gratificación estética; ésta evidencia la confianza que depositamos en las palabras y sus efectos a favor de nuestras apetencias de prevailecimiento. Y en virtud de dicha confianza nos corresponde, como lectores o investigadores, una encomienda gratificante: la búsqueda, en el engaño del tiempo, de los puntales más destacados de nuestra tradición literaria regional.⁷

A partir de allí se anuncian algunas de las labores de rescate, de tender puentes, de encontrar solidaridades en la búsqueda de la autonomía, en esta generosa labor de expansión lo mismo aparecen Félix Dauajare que Joaquín Antonio Peñalosa.

C. Director de publicaciones

Desde su estancia en Zacatecas, David Ojeda promovió ediciones de autores jóvenes en coedición de la Universidad Autónoma de Zacatecas y Joan Boldó i Climent, fundó la revista *Azogue* y coordinó el suplemento cultural *La Ventana*. Posteriormente fundó en San Luis Potosí la Editorial Ponciano Arriaga y ha mantenido una relación

⁷ David Ojeda, Ojeda, David (Selección), *Literatura potosina. Cuatrocientos años*, Comité organizador “San Luis 400”, San Luis Potosí, S.L.P., México, 1992, pp. 15 y 16.

constante con empresas como Verdehalago y Ediciones Sin Nombre.

No sólo ha seguido la evolución de autores muy recientes, algunos en su desarrollo desde los talleres literarios, sino que ha entendido que la salida editorial es requisito para las buenas condiciones del campo y para la sobrevivencia del escritor en la llamada tierra adentro. También ha trabajado por no dar la impresión de un carácter siempre fundacional de la literatura, error tan frecuente en las luchas intestinas, cuando gana el deseo de gloria o de genio solitario. En la compañía de los más jóvenes y en el conocimiento de los antecedentes ha encontrado los verdaderos factores explicativos del fenómeno literario.

Regresemos al rescate que hace de la poesía de Dauajare y Peñalosa, autores en una primera impresión distantes a su práctica literaria. Aquél, funcionario público, presidente municipal de la capital del Estado y éste, poeta católico y sacerdote militante en pro de la infancia. Sin embargo, en Dauajare descubre la complicidad propia del oficio contemporáneo de escritor. Es un poeta enterado, culto, estudioso, siempre en renovación y en búsqueda de las voces más jóvenes.

Con Peñalosa el rescate es más meritorio, porque la reticencia contra el catolicismo y su caradura con lo cultural es evidente, pero también el hecho de que el *habitus* del escritor contemporáneo está lejos de la religión, por lo menos en América Latina y mucho más en los círculos practicantes de la militancia de izquierda. Ojeda introduce a un poeta a nuevos círculos, a nuevos lectores y con esto también derriba un prejuicio muy costoso para la cultura contemporánea.

Lo mismo sucede cuando selecciona a los novelistas de la Revolución Mexicana (Agustín Vera, *La revancha*; Jorge Ferretis, *Tierra caliente*; Jesús Goytortúa, *Lluvia roja* y José María Dávila, *El médico y el santero*). Ojeda permite acceder a escritores inencontrables en la mayoría de sus obras y esas novelas entran al juego de reacomodo de las verdades sancionadas, la que en particular fija la maduración de la novela mexicana y latinoamericana entre 1946 y 1948.

En lo histórico, nos acerca al fenómeno de principios del siglo XX que en estos años encuentra nuevas explicaciones., Es probable que estas narraciones nos brinden elementos para ese juicio que niega el carácter único del movimiento armado y que lo fija como una más de las revueltas por la justicia en la que a río revuelto ganancia de pescadores.

D. Traductor

Como se puede observar en el listado de libros, este autor potosino ha culminado el traslado a nuestro idioma de los cuentos de Sylvia Plath y un libro de poemas de James Fenton, dos autores de significativa obra, no muy conocidos en nuestro medio, aunque sus libros hayan circulado en España; por ejemplo *La campana de cristal* de ella y *Lugares no recomendable de él*. A continuación se dedican unas líneas a propósito de la labor de traslado de idioma a idioma y del trabajo en *La ira del águila*.

El traductor es un creador, necesita una sensibilidad que le permite responder y contener los embates de sus dogmas y concepciones a favor de la obra. Hay fases en la traducción literaria que son semejantes al acto creador, hacer una novela o un poema propios. Se da ante todo en los resultados, en los atajos y recovecos que el traductor debe seguir para lograr efectos semejantes. Mera dialéctica: el traductor es un fiel traidor de la obra. Traducir es un acto de complicidad, se traduce a quien se cree importante, a quien puede soportar algo a nuestra concepción del mundo, del acto creador o del placer. Se traduce a quien tiene algo que decirnos.

La ira del águila no es un libro para morbosos buscadores de truculentas historias que justifiquen el que una sensible mujer abra las llaves del gas y meta la cabeza al horno de la estufa. Son anécdotas de ritmo semi-lento, con sucesos cotidianos, donde los pocos hechos de sangre permanecen en segundo plano a un nivel paradigmático. Hay incluso un cuento que pudiera considerarse de final feliz (“día de éxito”), pero cuya temática en manera alguna es melodramática. Como lo menciona David Ojeda, la virtud de Plath está en gran medida en sus finales: de pronto el ritmo como que se atora y surge un elemento que

une una serie de indicios desperdigados en el texto, que nos lanza a la interpretación y a reconsiderar que la linealidad era un engaño.

El libro es un camino recorrido (como los personajes de “Sobre el recodo” o “El oso número 59” van sobre la carretera), recuerda mucho aquel pasillo kafkiano con numerosas puertas misteriosas a los lados. Más que una mujer-personaje, aunque de hecho el sexo femenino protagoniza el todo, se encuentra en las diez narraciones una sensibilidad frente a diez puertas o también diez sensibilidades frente a diez puertas. Esta sensibilidad, porosa, rebelde, encerrada casi siempre en cuartos o lugares pequeños, abre la puerta y participa en ritos, juegos, ceremonias sociales, observa, siente y regresa a su espacio propio, quizá el cuarto propio de que habla Virginia Woolf. Pero a la vez, esas diez puertas llevan al cuarto 101 de Orwell, allí están nuestros temores, nuestras obsesiones, nuestros sueños, nuestro libro (“biblis”). No se necesitan grandes pesadillas, llenas de monstruos mitológicos, la realidad siempre es peor: ahí está una sociedad ordenada, tiránica, represora, machista, cosificada, obsolescente y competitiva: sean los requisitos para ingresar a un círculo de escogidos, el pagar un traje para acallar los chismes, la habitación almenada de los jóvenes, el pago de derechos por caminar y estacionarse, los títulos de propiedad sobre la esposa, la fobia a los divorciados, etc.

Y no se necesitan reuniones masivas: el contacto más amplio se da entre estudiantes de selecto grupo, enfermeras de un hospital y un grupo de señoras tomando el té y comiendo bocadillos. “Estoy harta de estatuas rotuladas. En un mundo gris ningún fuego arde. Los rostros no tienen nombres. Ningún Leonard puede existir porque ningún Leonard vive; Leonard no es un nombre”.⁸ El orden social está en la cama, en la casa, en los parques, en el juego, en todas partes.

E. David Ojeda, narrador, poeta, ensayista

Obvio resulta a estas alturas que lo que le da una posición destacada en el campo literario es su obra literaria. Sus novelas, libros de

⁸ Sylvia Plath, *La ira del águila*, Traducción de David Ojeda. Joan Boldó i Climent/UAZ, México, 1987, p. 68.

cuentos, aportaciones ensayísticas. Una de las características de sus libros es la disolución entre los géneros, pero algo que me parece más importante es su asociación a la vida, su escape de la disonancia cognitiva, de los roles y caretas.

En gran medida allí está su radicalidad: la defensa de su territorio: todo desde la literatura, todo supeditado a la literatura, nada más importante que la literatura. Ojeda es un escritor lúcido que ha tenido que construir su refugio y su defensa, de los rijosos al interior. de los asedios y ataques del poder, de las descalificaciones de los sistemas productivos, de las bravatas de los campos “más prestigiados”. En ese sentido es un hombre de lenguaje y para el lenguaje. Se enumeran a continuación dos de sus obras y de los rasgos que lo tornan una figura imprescindible, dentro del campo.

3. Las valoraciones de la obra

A. Treinta y tres años de *Las condiciones de la guerra*

La publicación. Este libro obtuvo el Premio Casa de las Américas en 1978 en cuento y se publicó en la Habana, Cuba, en junio de ese mismo año. Fue un libro bien recibido por la crítica especializada y reseñado con verdadero entusiasmo por Marco Antonio Campos en su columna del semanario *Proceso*, apenas el 25 de septiembre. Campos hizo una reseña integral, donde, siempre desde su perspectiva, hace un balance de las virtudes y limitaciones del libro, pero no escatimó elogios para la obra y para el autor:

Si bien se nota en las narraciones que la formación política del autor deja todavía que desear y sus personajes parecen ser a veces la voz no muy bien disfrazada de él mismo, eso no obsta que los textos sean autónomos y eficaces y nos encontremos —ya era tiempo con un sólido cuentista, que con el tiempo —y si la Sibila no me reconviene— será un digno heredero de Rulfo y de Revueltas, un espléndido narrador político (cosa, por demás, rarísima).⁹

⁹ *Ibid.*, p. 62.

El juicio de Campos persistió y, desde su importante foro, señaló a principios 1979, a propósito de los mejores libros del año recientemente concluido:

Lo más destacado en nuestra narrativa fueron la reedición, corregida y aumentada, de *morirás Lejos*, *Los periodistas* y *Las condiciones de la guerra*.¹⁰

Por otro lado, los libros que encomia junto al de David Ojeda pertenecen, ni más ni menos, que a José Revueltas (*México 68: juventud y Revolución*), a Julio Cortázar (*Territorios*) y a Octavio Paz (*Xavier Villaurrutia, en persona y en obra*), por si la alusión a Vicente Leñero y a José Emilio Pacheco nos pareciera limitada: Y abunda, argumentando en torno a cada una de las obras, a propósito de nuestro libro:

El otro libro importante es el volumen de cuentos con el que el joven David Ojeda (1950) ganó el Premio Casa de las Américas 1978 (Ojeda merecía más que ningún otro el premio Villaurrutia). En este libro encontramos “un narrador vigoroso y riguroso, con una mesurada audacia para manejar felizmente las estructuras y el lenguaje”. Quizás la parte más frágil de Ojeda sean los argumentos, pero eso lo sustituye con su trabajo verbal y la armazón de sus cuentos. Además, los grandes argumentos no hacen —sí su tratamiento— la buena o la gran literatura. Otra de las virtudes de Ojeda es que no cae, siendo un escritor político, en nebulosos alegatos sociales o en la literatura elemental de la que es campeón Benedetti.¹¹

Sin duda la opinión de Campos era importante en ese momento por la trascendencia del semanario en que escribía y por lo certero de sus juicios y un buen número de lectores lo seguía como un reseñista ajeno a los polos del poder cultural en México. Sin duda se comparte esa importancia de la escritura, la intratextualidad, para

¹⁰ Marco Antonio Campos, “Los mejores libros de 1978”, en *Proceso*, núm. 114, 8 de enero de 1979.

¹¹ *Ibid.*

regir las cofunciones del texto, y el paso de los años operó en el libro resplandores que se ocultaban bajo el claroscuro de los prejuicios o las reglas de la época.

El libro de David Ojeda nos planteaba retos interesantes en su lectura, a partir de la estructuración de la realidad a partir del lenguaje y a partir de que esa realidad se podía contrastar con la realidad del lector.

Pese al entusiasmo de Campos, al prestigio del premio (ganado antes por Jorge Ibarguengoitia y Guillermo Samperio), a lo oportuno de su publicación, el silencio imperó y sólo se reeditó en 2008. Similar, o peor, suerte sufrió *Bajo tu peso enorme*, libro de cuentos publicado a finales de 1978 y finalista en el Premio Nacional de Cuento 1976 que apareció bajo el sello de Editorial Tierra Adentro y que no ha sido reeditado.

En descargo, se puede señalar que David Ojeda fue incluido en antologías (menciono sólo algunas) tan importantes como *Jaula de Palabras*,¹² *Narrativa Hispanoamericana 1816-1981*¹³ y *Memoria de la palabra*.¹⁴

Su obra posterior se movió siempre entre géneros, más seductor desde la escritura que desde el cobijo de las clasificaciones, lo que acentuó la incomodidad en la recepción. Con la aparición de *La santa de San Luis* se puede hablar plenamente de Ojeda novelista y señalar su brecha, ahora sí, con respecto al cuento, aunque es claro que los productos de nuestro autor no se limitan a la narrativa, pues lo mismo publica poesía que ensayo.

La actualidad de *Las condiciones de la guerra* es pasmosa a pesar del paso de los años y de la derrota del marxismo, que no de las reivindicaciones de justicia y de la defensa de las soberanías (de los cuerpos, de las naciones).

¹² Gustavo Sáinz (Selección), *Jaula de palabras. Una antología de la nueva narrativa mexicana*, Grijalbo, México, 1980.

¹³ Ángel Flores (Compilación), *Narrativa Hispanoamericana 1816-1981. Historia y antología. 6. La generación de 1939 en adelante*. México, Siglo XXI, México, 1985.

¹⁴ Mario Muñoz (Prólogo, selección y notas), *Memoria de la palabra. Dos décadas de narrativa mexicana. Breve antología*, UNAM/ CNCA/ INBA, México, 1994.

Lo interior

Las condiciones de la guerra, funciona en una estructura total y en estructuras unitarias a partir de los cuentos. Dentro de la estructura total se traza un ensayo con llamadas a la manera de notas a pie de página en donde se van dando ejemplos narrativos de lo que se argumenta. El tema general es el poder destructivo, alienante, de la tecnología. Ésta es la lectura que resulta más arriesgada, sobre todo si marcamos la palabra ensayo. Se pudiera pensar que se trata de una especie de matraz naturalista en que se van a demostrar los argumentos con historias o ficciones, una forma alterna de subordinar la literatura bien a la política, bien a la ciencia, bien a la didáctica.

Sin embargo, podemos hablar del mencionado ensayo como de un relato en donde un personaje platica de sus intentos por acercarse, primero junto con un amigo y después él solo, sobre los diversos papeles que asume la tecnología en la vida cotidiana y van ejemplificándose, cual cerebro laberíntico, las diversas posibilidades. Ésta es una lectura virtuosa y que se puede disfrutar y llevar a una interpretación novedosa por el lado de las ciencias cognitivas, pues los personajes se mueven en el filo de la disonancia cognitiva, por decir lo menos.

Pero *Las condiciones de la guerra* presenta sobre todo una estructura ambivalente en donde conviven la mejor tradición con la ruptura más reciente (a los años 70). Por un lado nos encontramos frente a una obra con un marco o guía que se ha utilizado a lo largo de la literatura universal y que disfrutamos lo mismo en *El Decamerón* o en *Sendebar* o *Libro de los engaños de las mujeres* que en *Manuscrito encontrado en Zaragoza* y que detrás de su abierta intención por escandalizar o llamar a la fe o al buen gobierno, salvaguardan la intención de contar, de involucrar al lector en un asunto general que se divide y se divide como se abre en abanico el aparato combinatorio del cerebro.

Por el otro nos acerca a la ruptura de obras como *Rayuela*, *Rajatabla*, *Entre Marx y una mujer desnuda*. Es muy probable que en su momento éste haya sido el rasgo más atractivo, por las exigencias

de lectura de la época, y parecía muy lejana la síntesis que pudieron proponer las novelas de Vargas Llosa y Manuel Puig de aquellos años: narración en donde se rescata el valor de la historia y el valor de géneros que parecían condenados al desprestigio. Igualmente, Ojeda propone ese equilibrio entre la desconfianza a la política siempre seductora y la historia y el discurso que se enhebran para conformar una nueva realidad.

Más que en el cuento marco o en el ensayo que abre el libro, la clave se encuentra, desde mi perspectiva y desde mi lectura, en el cuento “Más pequeño que Vietnam”, donde el relato quiere cubrir la simultaneidad y manda al lector a una especie de ubicuidad virtual: magia que hace posible la mente y la palabra: estar en todos lados, lo que no conciente la realidad: estar anclado al espacio y al tiempo.

En breves líneas, Ángel Flores reivindica las habilidades de nuestro autor:

Ojeda demuestra ser un conocedor de las estructuras más complejas de la narrativa corta y poseer un dominio del lenguaje que le permite dotar a sus textos, simultáneamente de horizontalidad y verticalidad, esto es, de grosor y resonancias.¹⁵

El mundo de la tecnología nos rodea y nos domina. No nos damos cuenta. Creemos en la fórmula feliz de la comodidad. Y una máquina recibe los núcleos informativos y traza una obra que es afín a los postulados del poder político dominante. La máquina construye lo que ya se mueve por las articulaciones del estudiante: su conciencia de dominador, su estar de este lado de la historia. El golem ha atrapado no al rabino, al escritor.

Tecnología que no forma parte de la realidad de un niño que teme al comunismo, pero que ya ve el mundo dividido y la fuerza de las armas. Mundo dividido que no puede ver un hijo de mexicanos al que el inglés convierte en casi ciudadano, mientras un ser del más allá —del lado perdedor— pretende enseñarle por lo redondo las contradicciones. Tecnología que se presenta en maquinitas para un par de chiquillos que

¹⁵ Ángel Flores, *op. cit.*, p. 273.

desfondan la economía paterna mientras acceden a una realidad que les es única e impredecible en sus alcances.

Más allá de los niños no se vive mejor. La programación aísla mientras las relaciones se deterioran, los sexos se alejan y la soledad sienta sus reales. No ha sido necesario que la máquina desobedezca las leyes de la robótica, el hombre se ha dedicado a introyectarse el veneno necesario para la entrega y para la sumisión.

Lo exterior

El fin, de la guerra fría destruyó bibliotecas, arruinó carreras, desalentó vocaciones, evaporó utopías, pero ante todo pareció destruir cualquier defensa desde la trinchera, como si el éxito hubiera sido absoluto o como si hubiera dado al vencedor derecho para arrinconar los vestigios en reservaciones o campos de recuperación mental.

Lo que cada vez se robustece más es la actualidad de las viejas luchas y la necesidad de ficcionalizar las nuevas realidades y los nuevos dominios. En 1978 la computadora era un artículo extraño y monstruoso en sus dimensiones. Ahora la cargamos en pequeños paquetes y su forma de funcionar se utiliza lo mismo en mecanismos médicos que en adminículos de tortura, para prolongar la vieja paradoja de mantenerlos vivos para mejor matarlos. Es extraño observar mi casa o el auto estacionado afuera de ella desde la computadora vía satélite y *Earth google*, como si no fuera suficiente con la vigilancia de sórdidos familiares o vecinos. Pero la publicidad y la propaganda han acentuado su papel de dominio y los medios su labor de subordinación y de engaño al servicio del más fuerte postor. *Las condiciones de la guerra* resulta de extraordinaria clarividencia y de profunda actualidad.

De acuerdo con estas convicciones, que ahora se han vuelto relativas con el giro imprevisto de la historia, los cuentos de David Ojeda son ilustrativos de ese periodo de verdades irrefutables que demandaron de la literatura una posición coherente con los presupuestos que esgrimían las causas progresistas.¹⁶

¹⁶ Mario Muñoz, *op. cit.*, p. 382.

Es cierto, el mafioso ruso ha desaparecido, pero sólo lo ha hecho tras las fronteras del capitalismo y las deudas de la especie para con la mayoría de la especie (el hombre) están allí intocadas, a pesar de los lemas y de las frases de defensa del sistema.

Sea por esa actualidad de la forma, sea por esa actualidad del contenido, sea por esa profecía que enunció Marco Antonio Campos, *Las condiciones de la guerra* merece esta reedición y el reto de nuevos lectores.

B. *La santa de San Luis*: un 69 no estrictamente sexual

La agilidad narrativa

La noble virtud inicial, sobresaliente, de esta novela: es su vertiginosa enunciación o llamémosle simplemente su agilidad narrativa. Se puede leer de una sentada. O mejor aún, en un prolongado suspiro. En *La Santa de San Luis* asistimos a la construcción de una serie de peripecias narrativas en donde las referencias suelen quedar al margen para ser competentes con la regla impuesta por el autor. Hacemos nuestra la enunciación en el momento de visualizar San Luis Potosí y las trayectorias de Juan José Macías y Emilio Carrasco, el primero en los lindes del fin de milenio y el segundo en un largo arco temporal que va de fines del siglo XIX a 1937.

Se ha querido indagar la figura del artífice del texto y su lucha fáustica con un material que seguramente le quemaba las entrañas y la razón y que fue plastificando y haciendo universo literario, cada vez más ajeno a las reyertas cotidianas y más implicador de nuestros conflictos, de nuestras complicadas relaciones con el entorno. Imposible saber si en su obra negra haya salido también resultado de un proceso de intensidad creativa. Se sospecha que la escritura ha producido una o varias epifanías, pero lo incontrovertible es que después de esa especie de prologada suspensión de la respiración asistimos a varias iluminaciones, encuentros, desencuentros y reencuentros con nosotros mismos.

Es el vértigo mismo que recupera ese gusto por la lectura que fascinó a Cervantes. En la suspensión del aire, así sea simbólico, hay una fase de limpieza de nuestros prejuicios, un enfrentamiento

inocente y gustoso a la ficción y es después de eso, renovados, que nos introducimos de verdad en el universo narrativo como un punto de referencia con respecto a nuestro mundo.

Un 69 no erótico: relatividad de tiempos

Este entusiasmo por el texto tiene una segunda fase, la relectura, en donde el corcel del ritmo ahora debe ser dominado para entrar a algunas de las claves de este universo narrativo. Es posible Imaginar el texto de David Ojeda como una especie de 69 en donde los personajes entran como líneas, se redondean y complican y se engarzan con otros personajes, redondeados, complicados que a su vez salen como líneas. Es el caso de Juan José Macías, periodista que llega a San Luis Potosí a realizar un reportaje sobre la política en la entidad y que de pronto se roza con la Santa de San Luis, y con una serie de Virgilio que lo acompañan a diversos infiernos e incluso a la posibilidad del cielo. La línea que es Macías se complica por la compañía de un abogado del diablo, de un sacerdote bueno y esteta y de una mujer que quiere romper con su status tradicional y con sus fantasmas del pasado.

Emilio Carrasco también llega a la ciudad, un siglo antes que Macías, también es una línea, pero su complicación radica en quedarse en San Luis ante la compañía de sus respectivos Virgilio: un heredero que regresa de París y le franquea al camino para llegar a su hermana. Vivirá en la ciudad, renunciará a buena parte de sus actitudes vitales y saldrá con un grupo de potosinos a recorrer el mundo con el objetivo central de llegar a Roma, donde Concepción Cabrera de Armida luchará por el futuro de sus empresas fundacionales. Emilio no regresará a San Luis, se perderá, como una línea, a punto de abordar el ferrocarril que lo lleve al norte y años después como pálido apagado fuego será sepultado, al mismo tiempo que la santa.

Esta serie de engastes pudiera llevarnos a pensar que la técnica de la novela se basa en el contrapunto. En realidad los personajes se proyectan sin tocarse, con continuos paralelismos en donde a veces la figura del 69 pareciera tornarse en un 66 de meras

sucesiones. Aquí se piensa arbitrariamente en un 69 no necesariamente erótico, sí sucesivo y en continuo movimiento, porque lo que le da tensión al relato es esa movilidad o engarce entre densidad y levedad de los personajes. Al final de cuentas, los dos personajes escapan a la trampa de la ciudad, pero los dos han sido signados por ella y han circulado en torno a un conjunto de fuerzas que en apariencia se centralizan en la santa de San Luis.

Juan José y Emilio llegan a una ciudad y ven sin tocar a la Santa de San Luis. El segundo como integrante del séquito que va a Roma, el primero como paso para conocer la realidad del estado. Los dos conocerán a mujeres con relaciones rotas, viuda y con dos hijos Adelaida, en proceso de divorcio y con gemelos Noemí. Santiago y Monseñor sirven, voluntaria o involuntariamente, como celestinos. Emilio, a pesar del escape, tendrá dos hijos, uno en San Luis Potosí, otro en México, y sus hijos (nieto y nieta de Emilio) habrán de coincidir en un acto académico a propósito de Concepción Cabrera de Armida. Los dos sabrán del placer y del dolor en San Luis Potosí. Las líneas y las complejidades se han imbricado en fina sucesión.

Durante la primera mitad de la novela el personaje más atractivo es Monseñor, pero frente a él se encuentra el jesuita, el abogado del diablo. Monseñor cree en la santa, Montalvo reconstruye el ambiente de una ciudad que tematiza la santidad y muestra en sus vericuetos la violencia, el crimen, el mal y que habrán de allegarse como causa en el proceso.

En la segunda parte, hacia el final, el rasgo más acusado se encuentra en el grupo de golpeadores que dirige el esposo de Noemí. Son ellos los que después de soportar dos encuentros sexuales, lo golpean y lo regresan en estado de coma al Distrito Federal. La violencia del poder ha aparecido, aunque su aparente causa sea pasional.

Los personajes se mueven pues entre la ciudad pacífica donde un buen día aparece una enfermera asesinada sin responsable a la vista: ¿El mal puro? ¿El diablo sobre la ciudad buena? y una causa por la santidad primero ejercida por el personaje femenino y después por los que pretenden elevarla a los altares.

Y a los lados el poder eclesiástico y el poder gubernamental. Un gobernador distante pero dispuesto a colaborar, mas también dispuesto a encubrir la violencia y los excesos de los poderosos y un poder sobre las almas que se muestra limpio en el caso de Monseñor, pero que se ve arbitrario y golpeador cuando las causas que ahora protege le resultaron —antaño— sospechosas o peligrosas.

Una iglesia de hábiles jerarcas e “intelectuales” que, valiéndose del celo, el arrebato o los desajustes de sus fieles, instrumentan acciones, instituciones, prédicas y hasta batallas de efectiva “política pública”, bajo el resguardo y disfraz de la experiencia religiosa.¹⁷

Macías retornará a la capital potosina, podrá ver a la mujer que se ha convertido en pago para continuar vivo y podrá ser el portador del autor que nos permita visualizar una ciudad lo mismo desde el aire que desde cualquiera de sus calles o desde sus subterráneos. ¿Podrá la santidad o la poesía tornarse ese aire virginal que detiene el tiempo a la manera de la escena inicial de *Terciopelo azul* o como bien dirían los antiguos: cuídate de las aguas mansas?

El insecto que ellas no vieron sólo procuraba un sitio donde poner sus huevos para que los gusanos prosperaran: instituciones, santos, fieles, cristiandad.¹⁸

El hombre, la ciudad, los tiempos

Son muchas las posibilidades de entrar a este libro y cada una de ella da para mucha polémica. Piénsese tan sólo en el papel de la ciudad como destructora-forjadora del hombre, coincidente con la visión de un escritor como Luis Martín-Santos:

Que el hombre nunca está perdido porque para eso está la ciudad (para que el hombre no esté nunca perdido), que el hombre puede

¹⁷ *Ibid*, p. 237.

¹⁸ *Ibid*, p. 273.

sufrir o morir pero no perderse en esta ciudad, cada uno de cuyos rincones es un recogerperdidos perfeccionado, donde el hombre no puede perderse aunque lo quiera porque mil, diez mil, cien mil pares de ojos lo clasifican y disponen, lo abrazan, lo identifican y salvan, le permiten encontrarse cuando más perdido se creía en su lugar natural: en la cárcel, en el orfanato, en la comisaría, en el manicomio, en el quirófano de urgencia...¹⁹

Visión que David Ojeda señala desde su propia discursividad y perspectiva:

Entonces tal vez cada uno de nosotros haya repasado su relación con esa ciudad. Quizá mujeres y ancestros, acontecimientos e historia, templos y exvotos, instituciones y libros, procesos canónicos y vida política, se arremolinaron en nuestro ánimo y reflexiones. Acaso también, en algún momento relampagueante, ante nosotros, se haya desvanecido la losa marmórea para dejarnos contemplar los restos de un hombre al que sus palabras sirvieron de sudario y salvoconducto.²⁰

Pero además en *La santa de San Luis* encontramos el problema de la santidad entre la institución y su poder subversivo, el drama del hombre atormentado por su pasado y por la condición humana, la visión de la ciudad llamada de provincia como escenario infernal. Aquí la exposición se ha limitado a algunos rasgos aventurados sobre esta novela de gran factura.

A propósito de paralelismos, dos de muestra: el primero es que es en octubre que llega Macías a San Luis Potosí, en 1999 y es en octubre que la Santa de San Luis conoce los santos lugares.

El otro paralelismo es interesante: en 2006 se cumplen 28 años que David Ojeda tenía 28 años. Y se completan 28 años que David Ojeda publicó por primera vez libro individual. Curiosamente no uno, sino dos libros: *Bajo tu peso enorme* y *Las condiciones de la guerra*.

¹⁹ Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, Seix Barral, Biblioteca Breve, 24ª edición, Barcelona, 1985, p. 19.

²⁰ David Ojeda, *op. cit.*, pp. 271-272.

Durante esos 28 años el autor sacrificó buena parte de méritos propicios para una fama literaria pública y prefirió el trabajo sostenido y discreto, a contracorriente. *La Santa de San Luis* es en ese sentido una especie de exorcismo, una fuerza incontenible que asalta nuestro panorama literario, incapaz de ser racionalizado o sometido por el autor.

4. El campo en la penumbra: Cuando el espejo mira

A pesar de las discusiones en torno al concepto campo de Bourdieu, su utilidad es evidente. La descripción de la evolución en Francia es no sólo aleccionador, sino que abre numerosas posibilidades de matices y especificidades dentro de un marco general explicativo.

Las vicisitudes de los escritores en los llamados países del tercer mundo son infamantes, pero también la importancia de su obra nos habla del escape de los determinismos dentro de un campo literario maduro y fuerte, autónomo.

Insertos en un mundo globalizado, donde las editoriales han pasado a formar parte de empresas multinacionales ajenas al libro y a la cultura (lo mismo venden perfumes que armas) cuya prioridad es la ganancia con el consiguiente desplazamiento de los ámbitos tradicionales del libro, la suerte de la literatura y su autonomía se cimbra. Señala André Schiffrin: “El verdadero problema no es el dominio estadounidense. Es una cuestión mas vasta, es la comercialización de las ideas, la industrialización de la edición y el control de la cultura por los grandes grupos internacionales que exigen una rentabilidad sin parangón en las normas de la edición”.²¹

Pero no sólo avanza el capitalismo, también lo hace el subdesarrollo y la agresión al arte y a la cultura en otras formas. A pesar del prestigio de la novela latinoamericana y de una relativa llegada al dominio del campo literario así sea en grupos pequeños, se mantienen la necesidad de trabajar en sectores colindantes como la educación, el periodismo, la promoción cultural o la comunicación social. Del grado de autonomía del campo literario depende que estas actividades estén más cerca o más lejos de sus prácticas.

²¹ André Schiffrin, *La edición sin editores. Las grandes corporaciones y la cultura*, Era, México, 2001, p. 93.

En el interior del país se ha desplegado un largo recorrido por mejorar las condiciones del campo. En naciones donde el Estado a menudo cumple las funciones de las empresas editoriales o culturales, es notorio el aumento de condiciones propicias para que la literatura se trabaje dignamente. Si a eso agregamos la exigencia de protagonistas como David Ojeda para que eso contribuya a la fortaleza del campo y no a su supeditación, podemos hablar de una mejoría en las condiciones propias y en su entorno. Aún faltan editoriales lejanas y equidistantes en poder, a las del centro. La lucha de Ojeda ha sido larga, integral y constructiva. Seguramente seguirá.

Lo más parecido a *La educación sentimental* en el caso de Ojeda es *Cuando el espejo mira*. En esta narración predomina la ambigüedad: un personaje o el despliegue de varios personajes a través del espejo y de sus posibles percepciones, un departamento desde el que alguien escribe o un hotel que sirve de punto de partida para el deambular de ese u otro personaje o un nuevo departamento que depara sorpresas: las vidas que allí se han consumado y habitan con sus energías entre sus muros.

El centro incuestionable es la escritura, pero también ésta está escindida: entre la labor propia en los momentos en que deja trabajar la vida cotidiana, la compañía y el requerimiento familiar y las otras voces. Está la intertextualidad con “Bruja tomándome de la mano, acusándome, diciéndome que no vivo, que hago literatura, que me invento”.²² Allí encontramos el cuestionamiento de la actividad diaria frente a la exigencia de la disciplina, del manejo del lenguaje y su entramado en mundo posibles, en obras literarias de calidad. Se puede seguir la cita y atendiendo al autor constatar la página del libro de donde es tomada: *Día tras día* de Miguel Donoso Pareja.

Aún más: no sólo la literatura traza mundos imaginarios, sino que toma ejemplos en donde el llamado a la construcción de los mismos para vivir la vida. Es el caso de la letra de “Imagine” de John Lennon. Un mundo de igualdad, de felicidad posible, de adiós a las ferocidades del abuso y de la guerra.

²² David Ojeda, *Cuando el espejo mira*, Joan Boldó i Climent, México, 1989, p. 13.

Entre estos ruidos tiene que sobresalir la furia creativa, la fragua de la palabra, el universo que habrá de cautivar al lector. Son espejos, imágenes, realidades que se escapan, que juntan lo mismo a una mujer de pelo negrísimo, dormida, a un niño que tiene una pesadilla, a un hombre que escribe desde un escritorio, posiblemente el mismo que contempla que a otro que es golpeado, que bien puede mirar al otro que lo escribe. La literatura permite unir lo discontinuo así sea fugazmente.

La escritura es labor de vida, carencia de numerosos satisfactores materiales, donador de venturas que se hacen espejo en el lenguaje. En *Cuando el espejo mira* David Ojeda asume su contemporaneidad como escritor y como hombre y desgrana las labores que habrá de asumir para conservar el campo: la enseñanza, la traducción, la publicación, la promoción, pero sobre todo la escritura y la crítica, la insobornable responsabilidad de asumir su lugar en el mundo.

Juan Boscan, iniciador de la poesía del Siglo de Oro

Lino García, Jr.^{*}

UNO DE LOS INICIADORES de la nueva poesía italianizante en España durante el Siglo de Oro fue Juan Boscán Almugáver ya que con su endecasílabo abre nuevos horizontes que llevará la poesía hacia nuevos caminos durante este período. Juan Boscán Almugáver fue hijo de Juan Valentín Boschá, oídor de cuentas y de Violante Almugáver, del cual matrimonio en 1480 produjo también dos hijas además del futuro innovador. Se sitúa el nacimiento del futuro poeta en el año de 1487, siete años después del casamiento de sus padres. Los padres del futuro poeta fueron dotados de bienes, lo cual hizo de su familia amigos de personas importantes de la época. Fue Juan Boscán Almugáver huérfano de padre desde su muy tierna edad, y al fin fue recogido por su tío Beltrán Boschá.

Ya para el año 1514 se verifica que Juan Boscán perteneció como alumno del rey y miembro de la regia custodia. Sabemos que el mismo Fernando el Católico favoreció a la familia Boschá. De esto se deduce de que Juan Boscán prestó sus servicios a ambos reyes: Fernando el Católico y después a Carlos I. En una carta de la duquesa

^{*} Profesor de literatura de la University of Texas-Pan American.

de Soma sabemos que Juan Boscán, en el año 1526, se encontraba en Granada donde conversó con Andrea Navagiero, quien le impulsó a que escribiera poesía usando la nueva métrica y el “dulce estilo italiano”.

Nuestro poeta se casó en el año 1539 con Ana Girón de Rebolledo que para dicho año ya Juan Boscán tenía 52 años de edad, y al morir el poeta el 21 septiembre del año 1542 dejó tres hijas, Mariana, Beatriz y Violante.¹ Se ha deducido que las fechas de años de más producción poética de Boscán fueron entre los años de 1458 a 1461. Ya en su familia había destacada tradición literaria, primero de su abuelo Juan Francisco Boschá, autor del *Memorial*, que fue un resumen de la historia y de la cronología de Cataluña, y fue el mismo padre de Juan Boscán quien continuó escribiendo el *Memorial*, dándonos una muestra del sentir de la familia por las artes y la literatura.

Fue Juan Boscán quien dio mayor esfuerzo al uso del verso de once sílabas, aunque bien sabemos que Iñigo López de Mendoza, El Marqués de Santillana, ya lo había adoptado en sus sonetos escritos durante el siglo 15. Tuvo Juan Boscán otras aventuras literarias, ya que fue él mismo quien, en el año 1534, tradujo al castellano *El Cortesano* de Baltazar de Castiglione (1478-1529), escritor, cortesano, y guerrero Italiano. En este libro se presentan las reglas de conducta para el hombre galante renacentista. Es, en términos claros, la Biblia del hombre renacentista, y los hombres de honor de la época imitaban y se apoderaban de las virtudes de ser un caballero renacentista con cualidades tales como: ser amable, ser un caballero cristiano, ser escolástico y conquistador, con ideas neo-platónicas, y por último ser enamorado.

Además de esta labor extraordinaria, Juan Boscán escribió sonetos al modo italiano iniciando así el nuevo “dulce estilo nuevo” en su España. Fue en esta última actividad en la cual está la gran importancia de este escritor renacentista, ya que bien es sabido que se inspiró en la poesía de Francisco de Petrarca (1304-1374), poeta

¹ Martín de Riquer, *Juan Boscán y su Cancionero Barcelonés*, MCMXLV, Archivo Histórico: Casa del Arcediano, Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Historia de la Ciudad, Barcelona, 1995. pp. 16-17.

italiano del siglo 14, quien estableció los modelos de un perfecto caballero renacentista, las cuales eran: ser enamorado, y poeta, y quien le dedicó sus obras poéticas a su Laura Neves. Fue Petrarca también quien introdujo a Juan Boscán a que encontrara dos de los temas de su poesía, ya que el poeta de la época dirigía toda fuerza amorosa a su amada y el sufrimiento que le servía como catarsis purificando en sí su alma, atormentando el cuerpo y explorando el ego en detalle. Todo esto hacía que el poeta se enfrentara con su propia individualidad, factor principal del Renacimiento.²

En imitación de Petrarca, Juan Boscán también le dio popularidad e influencia a las nuevas estructuras poéticas tales como el: terceto, la canción, la octava real, y el verso suelto. Esta nueva escuela poética italianizante fue impulsado después por su amigo Garcilaso de la Vega (1501-1536) quien también abrió huellas nuevas a la poesía del Siglo de Oro.

De quién haya sido el eje intelectual en la vida de Juan Boscán tal vez lo tendremos que encontrar en su maestro, el italiano Lucas di Marinis, quien arribó en España en el año 1484, donde después de poco tiempo se le ofreció la cátedra de poesía en Salamanca. En el “Cancionero de los Masdovelles”, se encuentra un debate poético entre Andreu de Spens y Johan Berenguer de Masdovelles, en el cual se le pide el fallo a Juan Boscán.

Dice Masdovelles: Per jutge preneh, en cesta gran contesa,
Johan Boschá, qui de cert, sens falbir,
Darà lp dret al qui'l deu bobtenir,
Quén tal fet sap e-z ja gram spertesa.

Dice Spens: Si'án Boscá nostre tansso comesa,
Que per ma part ma plau pus allegir
l'aveu volgut, quén ell ha tal sentir
sabrà dir cert qui mils láura desessa.

² David H. Darst, “Juan Boscán”, Twayne’s World Authors Series, 475, Twayne Publishers, Boston, 1978. p. 20.

Traducción: “Tomo por juez, en esta gran contienda, a John Boschá,
quien ciertamente, sin errar, dará el
derecho a quien lo ha de obtener,
“pues él es ducho y experto en tales asuntos.”

“Sea encomendado nuestro debate a Boschá, que por
mi parte me agrada, ya que lo habéis
elegido, pues él tiene el criterio que sabré
Decir con certeza quién lo ha defendido mejor.”

En el cancionero de la Universidad de Zaragoza, manuscrito 184,
encontramos la siguiente composición de Juan Boschá:

*No sab lo camí d'amor
lo qui diu per fellonia:
Tal cosa yo no faría,
mostrant l'esdevenidor.*

*Quant los ulls han presentat
al entendre lo bon alt,
la voluntat fa lo salt
esperant lo desigat;
en tal cas es gran error
dir una semblant follia:
Tal cosa yo no faría,
Mostrant l'esdevenidor.*

En el mismo cancionero vemos los siguientes versos de Juan
Boscán, los cuales quedan algunos en blanco.

Alta dança, feta per lo dessus dit

*Amor, tan gran senyoria,
sobre mi se mostra clar
¿per que'm fac pena passar
Per qui no sent de la mía?*

Estos cortos trozos de poesía de Juan Boscán bien nos indican
de que los poetas barceloneses habían escrito sus primeros poemas

en catalán y que habían ya trazado caminos elevados en la poesía de este siglo, lo cual prepararía a Juan Boscán en su carrera de innovador y poeta del siglo 15. Para mejor comprender el ambiente intelectual e innovador en el cual vivió Juan Boscán hay que conocer ciertos eventos históricos de la época llamada El Siglo de Oro de España. Bien es sabido que los reyes Católicos (Fernando e Isabel), en cuyo reinado se hizo la gran aventura de Cristóbal Colón, reinaron en España durante los años 1479 a 1504. Después subieron al trono Felipe I, El Hermoso y Juana la Loca en los años 1504-1506, siguiéndole Fernando el Católico desde 1506 a 1517. A estos años se les puede llamar 'la época preclásica'; es decir el período un poco antes del Siglo de Oro. Con la llegada de Carlos I o V –rey de España y emperador del Sacro Imperio Romano-dio comienzo al Siglo de Oro en España, el cual tiene ciertas divisiones que lo distinguen por sus actividades literarias y enfatizando sus cambios en la literatura de la época. Así que muy bien podemos dividir este período según lo siguiente:

Época del siglo de oro- desde el adventimiento al trono de Carlos I o V de Alemania hasta la muerte de Pedro Calderón de la Barca – 1681.

1. La época inicial desde 1517-1556 que es el reinado de Carlos I o V donde floreció la poesía con Juan Boscán, y Garcilaso de la Vega.³
2. La época del apogeo del reinado de Felipe II, El Religioso, desde 1556 hasta 1621 durante la cual floreció y dominó la prosa. Aquí también es la época de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616).
3. La época de la decadencia de España desde 1621 hasta 1681 y del reinado de Felipe IV. Durante esta última época floreció el culteranismo y el conceptismo; el teatro nacional y la novela picaresca. Sin embargo, fue durante la primera etapa del Siglo de Oro durante la cual floreció y tuvo su nacimiento la poesía de Juan Boscán y la de su amigo Garcilaso de la Vega.⁴

³ Manuel Arroyo Stephens, (Editor). "Juan Boscán-Garcilaso de la Vega- Obras Completas", Biblioteca Castro, Turner Libros, S.A., Madrid 1995.

⁴ Fermín Estrella Gutiérrez, *Literatura Española con Antología*, Editorial Kapelus, Buenos Aires, 1965. p.11.

Su obra

Comienza esta copla con una serie de versos indicando ya el tema amoroso de su poesía. Después inicia su glosa usando versos de ocho sílabas, con estrofas de nueve versos cada una. En la primera estrofa el poeta llama la atención a la hermosura de la dama, pero cuya hermosura da aliento y salud a su tormento. El tema es el amor introspectivo, el tormento de ver a la dama, y al verla sentirse a veces alegre y a veces atormentado, pues ni aun la muerte le viene para quitarle el dolor de su pasión.

Coblas hechas sobre:

*Siéntome tal en miraros,
que dolor tengo de mí;
; quién pudiese olvidaros
para cordarse de sí!*

Glosa

*Trasportado en la figura
de vuestro merecimiento,
do linda creatura
contempla en su hermosura
que's salud de mi tormento;
quando pienso publicaros
la causa de mi pasión,
porque falta el corazón
siéntome tal en miraros.*

*Antes dexaré de ser
que no dexaros de amar;
mas ¿quién bastará querer
merecer el merecer
de que os quiso Dios dotar?
Mas pues tal cosa enprendí
en la pena que padesco,*

Lino García, Jr.

*viendo cuán poco mereco,
que dolor tengo de mí.*

*La muerte que's enemiga
de dar fin al dolor mio,
si la quiero por amiga
pone muy mayor desvío;
mas ella, por contentaros,
se alexa de mi prisión,
porque diga con pasión:
¡Quién pudiesse olvidaros!*

Alternan los versos entre ocho y siete sílabas con el mismo tema amoroso, de tormento de amar a la dama. En la última estrofa usa el antítesis “dolor” y “gozo” para enfatizar su pena amorosa. Y termina con la alegría de estar contento con al menos haber la visto.

Glossa de Boscán Sobre:

Justa fue mi perdición

*Bien supo ell amor que yzo
en darme tal pensamiento,
que del primer movimiento
a ssí mismo satisfizo,
y a mí me dexó contento.*

*Satisfizo la razón
ell amor, y éll a ella;
luego supo el corazón
que'n tan honrada querella
justa fue mi perdición.*

*Tan contento y tal me tiene
la congoxa que'n mí está,
que si dolor sobreviene,
el mal que tengo se va
de gozo de aquel que viene.
Y si queda algún tormento
súfrece con el quereros,*

*que'n mi grave pensamiento
sólo en ver que supe veros,
de mis males soy contento.*

La primera estrofa consta de cinco versos solamente, con ocho sílabas los versos. El tema sigue siendo el amor atormentado que le sigue, y indica que ha de ser “Manya debe ser de amor/ porque dél no me demande/que al tiempo que estoy peor/ningún mal sufro tan grande/que o escusse otro mayor”. Todo lo cual indica, según el poeta, que han sido llagas su escarmiento, y que esto lo ha llevado a su presente estado.

Canción del Mesmo

*Manya debe ser de amor,
porque dél no me demande,
que al tiempo que estoy peor,
ningún mal sufro tan grande
que o escusse otro mayor.*

*La llaga del escarmiento
de los males que an venido,
me haze que lo que siento
me parece buen partido,
de miedo de más tormento.
Quizás es engañillo de amor,
porque mejor en mí mande,
pues quando me va pero,
ningún mal sufro tan grande
que no escuse otro pero.*

La estrofa inicial contiene solamente cuatro versos, de ocho sílabas, y establece el tema principal. El mero ver a la dama es tan grande, que quien se huya de ella, merece no volver ver tan hermosura. Alaba aquí la belleza de la mujer, e indica el tema principal del amor atormentado por haberla visto. En la segunda estrofa aparecen varias antítesis de ideas para enfatizar la idea principal del tema. El uso del contraste de ideas antítesis es evidente

Lino García, Jr.

en esta poema, ya que el poeta contrasta ciertas ideas del amor, el ir y el venir hacia su amada le perturbe, pero es sufrimiento que le agrada, ya que el sufrir por ella le causa tristeza, pero le sirve de descanso interior.

Otra

*El que de vos se partiere
merece nunca volver;
y, senoyora, si bolviere,
que buelva para no's ver.*

*No merezco la venida,
Pues fui para poder yrme;
aunque arto va medida
con la pena del partida
la culpa de la partida.
Mas si yo jamás me fuere
bien sé que no avrá de ser;
pero quiero que, si fuere,
páguelo que nunca os ver.*

Aquí el poeta lamenta su andar de pena en busca del amor de la dama, tanto que delirioso oye una voz de una dama quien le dice: “de este mal (el amor) has de morir”. Pronto ve una dama vestida de verdeoscuro, y hermosa. Es la musa, la dama de su sufrimiento, por quien el amante ha sufrido, ha anhelado, y sigue en su pasión por ella. Ahora se le aparece ella diciendo que deje su camino amoroso, que no sea constante en el amor. Le pide que deje ese sufrimiento, muy seguido por el poeta de la época, que ese amor no tiene reglas. Son embargo, el poeta sigue en su senda de buscar el amor más imposible, llenarse de lágrimas, de este sufrir por la dama, que le traerá cierto descanso.

Obra Llamada Ospital de Amor Echa por Boscán

Como en pena siempre velo
con ansia de amor rabiosa,
una noche sin consuelo
sentí una voz hermosa
que me puso gran recelo.

Yo pensaba si el huir
o esperar sería mejor
a este tiempo oy dezir,
con otra voz muy mayor

— Deste mal as de morir —.

Miré si pudiese ver,
Por un vergel donde stava,
qué cosa podría ser
que tan tristes nuevas dava,
do flatava tal plaazer.

Y mientras esto procuro,
vi cabe mí una donzella,
con rostro gentil, seguro,
tan honesta como bella,
vestida de verdescuro.

Roguéle por cortesía,
que me dixera quién era.
Dixo: — Yo soy quien solía,
con tu pena lastimera,
darte descanso algún día;
mi nombre de ti no huya,
que amiga té sido y buena;
pero, ¿quieres que concluya?

Ora te soy tan agena
quanto otrao tiempo fui tuya.

Yo soy la que'n tu pación
Luego vi tu perdimiento,
que'n ser tal la ocasión
conoci tu pensamiento
ser de'estrema presunción;
y soy la que'n tu meneo
puse esfuerço de contino,

Lino García, Jr.

*hasta aboar que ya veo
que no puede aver camino
para curar tu deceo.*

*Por esso tú, triste amante,
Tente por desengañado,
Dexa d'ir más adelante,
No pienses que'l enamorado
Sana más por ser constante;
Que a la propia ley d'amor
Es qu'en ley no consiste,
Pues vemos que'll amador
Haze las vezes más triste
Y al contrario da favor.*

En el poema siguiente, el poeta canta su cautividad por su señora quien lo tiene cautivo, ya que el amor es un juego de guerra, y el amante es el prisionero del amor. Pero, aunque quiera escaparse, no lo permite, ya que esto le causaría el no poder seguir sufriendo por la amada. El poeta se entrega a la herida del amor, pero esto no deja que le siga sirviendo.

Coblas de boscan enbiadas a su amiga

*Aunque ya más no se cuente
mi fe por vuestra cativa,
señora, bien se consiente
que estas coplas os scriva
(por le amistad presente).
El nombre del servidor
perdíle con disfavores;
quedóme en mis dolores
de los amores amor,
en lugar de los amores.*

*Levántese ell alma mía,
recuente su mal en gritos;
que'n cubrir mi fantasía
dolores tan infinitos,
más nuevo dolor sería.*

*Muéstrense mis pensamientos
tan crudos que den spanto.
cubiertos de triste manto
mis dolorosos sentimientos
acudan en este llanto.*

El soneto siguiente lo escribió Boscán al haber fallecido su buen amigo Garcilaso de la Vega, y es bien claro su tono triste, elegiaco, y fúnebre que exprese el autor al recordar la muerte prematura de Garcilaso. Lamentó Boscán el no haberse ido con Garcilaso de la Vega en su muerte prematura; y en la primera estrofa contrasta “lo alto que subiste” de Garcilaso con “esta bajezza” en donde dejó a Boscán. En la tercera estrofa ya Boscán tiene la seguridad de que Garcilaso no se olvidará de él, y que tal vez “después por mí tornarás”. Es un soneto elegiaco y típico de la época cuyo tema es la lamentación por la muerte de su amigo. La rima es la siguiente: a, b, b, a; a, b, b, a; c, d, e; d, c, e.

Soneto

*Garcilaso, que al bien siempre aspiraste
y siempre con tal fuerza le seguiste
que a pocos pasos tras él corríste,
en todo enteramente le alcanzaste*

*Dime, ¿por qué tras ti no me llevaste?
Cuando de esta mortal tierra partiste,
¿por qué, al subir a lo alto que subiste,
acá en esta bajezza me dejaste?*

*Bien pienso yo que, si poder tuvieras
de mudar algo lo que está ordenado,
en tal caso de mí no te olvidarás;*

*que, o quisieras honrarme con tu lado,
o a lo menos de mí te despidieras;
o si esto no, después por mí tornarás.*

En el soneto siguiente Boscán utilizó imágenes del mar tempestuoso, y a veces difíciles, para referirse a los altibajos del amor. En la primera estrofa, ya se ven estas imágenes de “alta mar rompido”, y el “navío” es la jornada del amante en su gira amorosa. Pero, aun con esta tempestad de no alcanzar su amor, siente una esperanza. El tema central es que al fin de tantas tormentas en el amor el hombre puede ver su fin glorioso, y obtener su galardón. En la segunda estrofa alude al “puerto” lo cual significa que llegará a obtener a la dama. También el “viento” que lo empuja, es quien le da el impulso para seguir la tarea del amor lejano. El verso “a manera de nubes vemos tierra” significa que la tierra es el campo de amor, de seguridad de haber alcanzado su prenda. Ya en la última estrofa el poeta se siente feliz al saber que llegará a puerto seguro, y termina con una conclusión feliz y positiva. Tiene la siguiente rima: a, b, b, a : a, b, b, a : c, d , e : c, d, e.

Soneto

*En alta mar rompido está navío
con tempestad y temeroso viento,
pero la luz que ya amanecer siento,
y aun el cielo me hacen que confío.*

*La estrella con la cual mi noche guío,
a vueltas de mi triste lasamiento,
alzó los ojos por miralla atento,
y dice que si alargo, el puerto es mío.*

*Da luego un viento que nos da por popa;
a manera de nubes vemos tierra,
y ha rato ya que dicen que la vimos.*

*Ya comenzamos a enjugar la ropa,
y a encarecer del mar la brava guerra,
y a recontar los votos que hicimos.*

En el soneto siguiente el poeta declara lo opuesto del anterior, y tiene como tema central la idea de que antes y después del bien hay el mal. En la primera estrofa nos exclama cómo es que el reposo es bueno, después de un día tempestuoso y utilizó las imágenes de “día”, “tarde”, “noche”, y “el sol” para demostrar no solamente las estaciones del día durante los cuales el hombre laborea, sino también para indicar los cambios que nos traen cada sitio. Así, entonces, en la primera estrofa el poeta presenta su idea primordial, y con esto sigue las reglas de un buen soneto: es decir, de a.) Presentar la idea; b.) Desarrollar la idea; c.) Concluir la idea. En la segunda estrofa el poeta alude a que su alma padece, y con esto nos da la idea de la tristeza, pero al llegar la tarde el alma reposa y es gozosa al descansar. En la tercera estrofa vemos como el poeta indicó que el reposo viene por camino de mucho trabajo: “mas este bien no suele ser barato”. Es decir, la vida es dura y difícil, pero al fin del día se alcanza la felicidad. Hay cierta meditación en estos versos que considera el ajetreo del vivir. En la cuarta y última estrofa nos declara que el hombre sufre, consigue un poco del bien, para regresar al sufrimiento del vivir. Es una visión de la vida con idea de continuo movimiento, que es idea renacentista al decir que en esta vida terrestre se goza y se sufre al mismo tiempo. La rima es: a, b, b, a; a, b, b, a; c, d, e; d, c, e.

Soneto

*Como, después del tempestuoso día,
la tarde clara suele ser sabrosa,
y después de la noche tenebrosa,
el resplandor del sol placer envía;
así en su padecer el alma mía,
con la tarde del bien es tan gozosa,
que se entrega, en un hora que reposa,
de todos los trabajos que tenía.*

*Mas este bien no suele ser barato;
mucho cuesta tan fuerte medicina,
y es lo peor que presto ha de pagarse.*

*Es reposar de un hombre que camina,
que a los sombra descansa u breve rato,
para luego volver a más cansarse.*

El tema central del soneto siguiente es el “sueño/dormir” durante el cual el poeta huye de la realidad cotidiana, y acude al sueño como vehículo de escape. Es en sí un ensayo de olvidar algo no placentero del vivir humano. En la primera estrofa el poeta alaba al “sueño” ya que éste lo engaña, y así exclama diciendo: “...si un poco más durara el engañarme.” Ya en la segunda estrofa nos habla el poeta del “dulce placer “que es el ‘sueño”, durante el cual puede evadir lo no alegre de su vida. En la tercera estrofa se dirige al sueño como si fuese un ente personificado al exclamar: “Oh, sueño, cuanto más leve y sabroso / me fueras, si vinieras tan pesado”. Se considera el poeta bienaventurado estando dormido, ya que los poetas de la época utilizaban este dormir o sueño como un terreno de dulzura en donde podían imaginar sus aventuras amorosos. En la última estrofa contrasta el vivir desdichado con la mentira del sueño al ser dichoso. La rima es: a, b, b, a; a, b, b, a; c, d, c; d, c, c.

Soneto

*Dulce soñar y dulce congojarme,
Cuando estaba soñando que soñaba.
Dulce gozar con lo que me engañaba,
si un poco más durara el engañarme.*

*Dulce no estar en mí, que figurarme
podía cuanto bien yo deseaba.
Dulce placer, aunque me importunaba,
que alguna vez llegaba, a despertarme.*

*¡O sueño, cuanto más leve y sabroso
Me fueras, si vinieras tan pesado
Que asentaras en mí con más reposo!*

*Durmiendo, en fin, fue bienaventurado,
y es más justo en la mentira ser dichoso
quien siempre en la verdad fue desdichado.*

El siguiente soneto tiene como tema central el tiempo y cambio, tema muy de la época que es tratado por la mayoría de los poetas del Siglo de Oro. En la primera y segunda estrofas exalta al “tiempo” como un ente poderoso. Se pregunta el poeta que si acaso el tiempo no es duradero, entonces “¿por qué le dura a él tanto su dolor?”. Termina el soneto indicando que con el tiempo que pasa y cambio, aun así acrecientan sus pasiones. La rima del soneto es la siguiente: a, b, b, a; a, b, b, a; c, d, e; c, d, e.

Soneto

*El tiempo en toda cosa puede tanto
que aun la fama por el inmortal muere,
no hay fuerza tal que el tiempo, si la hiere,
no le ponga señal e algún quebranto.*

*No es perpetuo el placer ni lo es el llanto;
si esto es así. ¿por qué mi dolor quiere
que mientras más en mí no se envejeciere
esté más firme en un tenor su canto?*

*Quien consolar quisiere algún amigo,
después de haberle dicho otras razones,
que esperase en el tiempo le diría.*

*Perdióse este consuelo ya conmigo,
porque antes con el tiempo mis pasiones
se van acrecentando cada día.*

Este soneto es una plegaria a la muerte, a la cual pide se lo lleve de este mundo inhumano y cruel donde no existen amigos sinceros, ni bondad. La primera estrofa empieza al dirigirse a la muerte como ente personificado, hablando del mundo perverso y desdichado. En la segunda estrofa se queja de sus amigos no fieles, y sin poder

quejarse a nadie. Es un soneto típico de la época en que establece el tema en la primera estrofa, lo desarrolla en la segunda estrofa, y lo concluye en la última. Se queja amargamente el poeta de que todo es maldad, todo tristeza, “y todo cuanto es bueno se desama”. La rima es: a, b, b, a / a, b, b, a / c, d, e / c, d, e.

Soneto

*¡O muerte!, di, ¿qué speras de llevarme
de mundo tan perverso y desdichado,
sin fee y sin lealtad, tan acabado
en todo el mal que no puede acabarme?*

*No tengo amigos con que consolarme,
porque l'intento dellos va doblado;
y anssi se dobla el mal y el triste hado
con encubrillo sin poder quexarme.*

*La buena borden toda ya descrece,
y todo cuanto es bueno se desama,
las buenas hobras malas veo se mudan;*

*respecto no se tiene a quien merece,
ni se tiene respeto a quien bien ama,
ni amigos se respectan ni se ayudan.*

El tema de este soneto es la crueldad del amor que trata mal a sus amadores. Le llama “ingrata” al amor, tratándola como ente femenino, y nos dice que las mujeres escogen a quien tiene de menos de amor y lealtad, pero aun es difícil denudarse al ser cautivo del amor. En el amor cortesano de la época es concebido como un culto a la dama, y total entrega a ella. Pero asimismo, el amante se alegra en el sufrimiento, alegría que le causa porque siente más hondo su amor hacia ella. La rima es: a, b, b, a/ a, b, b, a/c, d, e, /c, d, e.

Soneto

*Quecosos mil leales amadores
de ver con que crueldad Amor les trata
ell tiempo bien servido, y siempre ingrata,
Fortuna cresse más en sus amores,*

*Dixo uno dellos: _____Nuestros disfavores
mirad, dél no proceden ni él nos mata;
es causa dellos quien l'encierra y ata,
y dél reparte todos sus favores_____.*

*Do no's maravilléys si quien merece
no lleva el gaulardón, porque mujeres
contino escojen el que's más desnudo*

*d'amor y lealtad; y ansí parece
que dirá de mal d'Amor y sus averes
quien diga lisongero ni más crudo*

*a quien hazer no pudo,
ni podrá asser que pueda en quanto biva,
quitarce nunca de quien l'encativa.*

En la primera estrofa de este soneto, el poeta siente la ingratitud de la dama. Pero a pesar de haberla amada, y sufrido por ella, se espanta de ver su propio sufrimiento que ha pasado por ella, y verse en tal estado de amor perdido. Pero el amor de la época pedía dicha entrega total al amor de la dama, sufrir por ella era la regla general, así el poeta se purificaba en su tristeza y encontraría avenidas desconocidas de allegarse a su intimidad. La rima es: a, b, b, a / a, b, b, a / c, d, c, / c, d, c.

Soneto

*¡Ay, corazón, ingrata es quien te lleva!
¿Quién pensará jamás no rebotaras
en ver gustar d'amor? ¿Quién no pensarás*

Lino García, Jr.

de ssí pensasse hazer una tal prueua?

*Siempre pensé le fuesse cosa nueva,
y así tus daños jamás le contarás,
pensando que'n dezillos la enojoras,
pues con sólo pensallos te reprueva.*

*Espántome de ver tu sufrimiento,
y espántome de mí cómo soy bivo,
y más m'espanta verme'n tal estado*

*de no poder quitar el pensamiento
de la causa'n mí mal tan esquivo,
y no morirme'n ver esto'n terrado.*

Otra vez el poeta siente su sufrimiento, pero también su alegría al entregarse al destino de su amor. Y cree que es solamente la muerte quien le dará fin a su porfía. Es este contraste entre vida y muerte, sufrimiento y alegría en pro de la dama quien lo sostiene. Se siente alegre saboreando su tristeza y sufrimiento causado por el amor a ella. Y termina con un verso que imagina su triste vida y suerte, ya que no puede dictarle su queja a su amada. La rima es: a, b, b, a/ a, b, b, a/ c, d, e / c, d, e.

Soneto

*No ssé ni puedo ya, señora mía.
valerme'n tantas chuytas como passo;
ymiginando stoy siempre aquel passo
que Muerte dará fin a mi porfía.*

*Y ansí se acabará todo en un día
lo que'n diez anyos no se anduvo un passo,
tan buenos que de bien no fuesse scasso,
encargo de mil males y agonía.*

*¡O mal tan grande! ¡O pensamiento fuerte,
que puedes tanto en mí para penarme!
uán poco es lo que puedes, pues no muero*

*de sólo ymaginar mi triste suerte
tan desdichada en no poder quexarme
a vos del mal, por más que'l mal sea fiero.*

El soneto siguiente contiene los elementos de lo mismo, de la tristeza, los duros pensamientos, los nuevos tormentos que le causa el amor constante hacia la dama. Pero al fin se resigna a su suerte ya que no puede mudarla, viviendo sobre la tierra. El sufrir es parte integral de su vida, así lo anhela, así lo pide su lealtad hacia su amada. La rima es: a, b, b, a/ a, b, b, a/ c, d, e/c, d, e.

Soneto

*Disimulando voy con alegría
mi triste stado y nuestro star contento;
alcanza luego allí mi pensamiento
el mal que viene d'esto all alma mía.*

*Porque siguiendo yo tal fantazía
el mal s'écoge donde más le siento
y ansí le dura más, y el sentimiento
se muestra poco enbuelto en tal porfía.*

*¡O fuerte caso! ¡O duros pensamientos
que siempre stays pensando nueva guerra!
Haced ya paz, si no, dadme la muerte.*

*¿Qué vale ymaginar nuevos tormentos
en hombre que biviendo sta so tierra,
muriendo sin morir ni mudar suerte.*

El villancico siguiente tiene como tema central la idea de que es mejor haberla amado y conocido, que lo contrario. Entra aquí la complicación de conceptos, el contraste en los versos, anunciando ya el conceptismo y el culteranismo del siglo siguiente. El poeta pena por haberla visto, pero lamenta la posibilidad de nunca haberla visto, y sería mucho peor no haberla visto jamás. Todo el villancico es un juego de palabras contrastando unas con otras, que anunció el conceptismo del siglo 17.

Villancico

*Si no os hubiera mirado,
no penara:
pero tampoco os mirara.*

*Veros barto mal ha sido,
mas no veros peor fuera;
no quedara tan perdido,
pero mucho más perdiera.*

*¡Qué viera aquel que no os viera!
¿Cuál quedara,
Señora, si no os mirara?*

La canción siguiente está compuesta de trece versos alternando entre versos de siete sílabas y de once sílabas con cierta rima interna. Tiene definitivamente influencia de Francisco de Petrarca, poeta italiano (1304-1374), quien fue erudito investigador de manuscritos antiguos de los griegos y latinos, y que fue uno de los primeros humanistas del Renacimiento. Sin embargo, le debe su gloria a sus compases como el soneto y la “canzoni”. Fue Petrarca quien introdujo nuevas forma poéticas y que entraron a España durante esta época. Los innovadores de este nuevo arte de poetizar fueron Juan Boscán y Garcilaso de la Vega. En esta canción vemos el tema

de la nostalgia de un amor perdido y que se olvidó. En la primera estrofa Boscán establece el ambiente a la moda de Virgilio, ya que se dirige a la naturaleza misma aludiendo a “claros y frescos ríos”; “desiertos montes”; pero mezcla su sentimiento interno de “de soledad muy tristes”; y al fin pide a la naturaleza le oiga “mi voz amarga, ronco y tan doliente”. En la segunda estrofa lamenta su aventura amorosa, y no tiene consuelo de poseer a la dama. Ya en la tercera estrofa se imagina ver a ella en todas sus acciones diarias al decir: “Las horas estoy viendo en ella”; “pienso sus pensamientos”; y entrelaza un diálogo con sí mismo al decir: “Ya está alegre, ya triste; / ya sale, ya se viste/ agora duerme, agora está despierta.” Es tanto pensar en ella que su imaginación lo acoge firmemente, y solloza internamente por la dama, exclama lo que piensa de su dama, y expone sus sentimientos internos de amante. En la última estrofa Boscán siente por el tiempo durante el cual la tenía al decir: “Viénense a los ojos/ los presentes enojos/ y los gozos de la pasada vida.”

Canción

*Claros y frescos ríos
que mansamente vais
siguiendo vuestro natural camino;
desiertos montes míos,
que en un estado estáis
de soledad muy tristes de continuo;
aves, en quien hay tino
de descansar cantando;
árboles que vivís,
y en fin también morís,
y estáis perdiendo a tiempos y ganando;
oídme juntamente
mi voz amarga, ronco y tan doliente.*

*Pues quiso mi ventura
que hubiese de apartarme
de quien jamás osé pensar partirme;
en tanta desventura
conviene consolarme,
que no es agora tiempo de morirme.*

Lino García, Jr.

*El alma ha de estar firme:
que en un tan bajo estado
vergonzosa es la muerte;
si acabo en mal tan fuerte,
todos dirán que voy desesperado;
y quien tan bien amó
no es bien que digan que tan mal murió.*

*Las horas estoy viendo
en ella, y los momentos:
y cada cosa pongo en su razón.
Conmigo acá la entiendo,
pienso sus pensamientos:
por mí saco los suyos cuáles son.
Dícame el corazón,
y pienso yo que acierta;
"ya está alegre, ya triste;
ya sale, ya se viste;
ahora duerme, ahora está despierta."
El seso y el amor
andan por quién la pintaran mejor.*

*El vano imaginar
en yéndose, cayo
en cómo para vella no hay remedio.
Allí empiezo a pensar,
y el pensar desmayo,
de ver cuántos lugares dejo en medio.
Si entonces me remedio,
rasgo más la herida.
Viéñenseme a los ojos
los presentes enojos,
y los gozos de la pasada vida.
Cada palmo de tierra
para mí es ora gran sierra.*

La siguiente canción similar en estructura como la anterior tiene como tema central el tiempo del amor, y del recuerdo de la dama. En la primera estrofa nos habla de las características de su amada, ya que menciona "su gesto hermoso". Alaba su "mirar disimulado", "el dulce trato hablando", pero lamenta que todo esto está ausente.

En la segunda estrofa vemos como el poeta dicta que “allí a llorar me tomo”, y más abajo exclama: “allí se me presenta la llaga del penar”. Vemos la complicación del tiempo de la acción y del recuerdo de ella. En la última estrofa el poeta le pide a su canción que vea a su amada diciendo: “pero no quiero que sin mí la veas”, cobrándole celos a la misma canción.

Canción

*Tengo en el alma puesto
su gesto tan hermoso,
y aquel saber estar adonde quera;
el recoger bonesto,
el alegre reposo,
el no sé qué de no sé qué manera;
y con llaneza entera
el saber descansando,
el dulce trato hablando,
el acudir callando,
y aquel grave mirar disimulado.
Todo esto está aquí ausente
Y otro tiempo lo tuve muy presente.*

*Contando estoy los días
que paso no sé como;
con los pasados no oso entrar en cuenta.
Acuden fantasías;
allí a llorar me tomo,
de ver tanta flaqueza en tanta afrenta.
Allí se me presenta
La llaga del pensar.
Hácenseme mil años
las horas de mis daños;
por otra parte, el siempre imaginar
me hace parecer
que cuanto he pasado fue ayer.*

*Canción: bien sé donde volver querías,
y la que ver deseas;
pero no quiero que sin mí la veas.*

En conclusión, bien podemos observar la atención que Juan Boscán le ha dado a sus antecedentes, al italiano Francisco de Petrarca y al catalán Ausias March siguiendo fielmente sus ideas respecto al tratamiento del tema del amor; sus tristezas, sus sufrimientos, desarrollando el ambiente cortesano del amor en toda su fuerza. Describe muy elocuentemente el culto y servicio a la amada, ya que todo esto le presta dignidad al poeta, lo aleja de pensamientos viles y lo dirige hacia ideales dignos de un perfecto caballero español. La poesía de Juan Boscán explora las galerías del amor intenso, un amor introspectivo, de pasión, de fidelidad, al mismo tiempo subrayando los contrastes que existen al entregarse a este fenómeno de la vida diaria de aquel entonces. El amante se entrega a la vida de sufrimiento con el fin de encontrar cierta alegría, cierta ventanilla hacia su propio ser; se siente alegre saboreando las heridas del amor y con la idea de ser constante hacia la amada.

Bibliografía:

Martín de Riquer (editor), *Juan Boscán y su Cancionero Barcelonés*, MCMXV, Archivo Histórico: Casa de Arcediano, Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Historia de la Ciudad, Barcelona, 1995.

Manuel Arroyo Stephens (editor), *Juan Boscán-Garcilaso de la Vega- Obras Completas*, Biblioteca Castro, Turner Libros, S.A., Madrid, 1995.

David H. Darst, "Juan Boscán", *Twayne's World Authors Series*, 475, Twayne Publishers, Boston, 1978.

Gutiérrez, Fermín Estrella, "Literatura Española con Antología", Editorial Kapelusz, Buenos Aires, 1965.

Expresiones del habla popular con subjuntivo presente en los hablantes de Monterrey

Armando González Salinas *

Introducción

EL USO DEL PRESENTE DE SUBJUNTIVO entre los hablantes de Monterrey se manifiesta en múltiples apartados de análisis lingüístico cuyo estudio completo está inscrito en una disertación doctoral que los contiene. En este artículo se presentan a discusión con ejemplos las características de tres tipos de expresiones, locuciones o estructuras que, por su comportamiento discursivo particular, peculiar, y por ende popular, merecen atención por separado. Esta separación no pretende aislarlos como ajenos a un grupo sino más bien rescatarlos para darles su justa dimensión, es decir, resaltar su función comunicativa que refleja la cultura popular espontánea del habla-tipo de un grupo de informantes seleccionados con el fin de detectar los rasgos lingüísticos que los definen, identifican y representan. Esta tarea es parte de un proyecto que pertenece a las investigaciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL: El Habla de Monterrey de 1985-1986.¹ En él se

* Profesor investigador de español e inglés en posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras, UANL.

¹ El Habla de Monterrey Primera Etapa 1985-1986. Número de registro en la SEP (Secretaría de Educación Pública): 03-2010-070613330700-01

distinguen tres grupos socioeducativos de hombres y mujeres que con el fin de ubicarlos se identifican como: 1) A: *analfabetas*, 2) B: *con escolaridad no terminada* y 3) C: *con título profesional*. En cada ilustración de sus interacciones comunicativas se manifiesta explícitamente a qué grupo pertenecen. La H identifica a los hombres y la M a las mujeres,² por tanto, GBH significa que es un Hombre del Grupo B, con escolaridad y así sucesivamente. Así mismo se incluye el número de entrevista correspondiente.

1. Adjetivas inordinadas de relativo con función deíctica discursiva

El enfoque de este apartado, que puede ser pragmatolingüístico o sociopragmático, se basa en el habla de tres grupos socioeducativos de hombres y mujeres y del uso que hacen de expresiones de relativo con función deíctica discursiva como un subgrupo de las frases adjetivas inordinadas. El conjunto sintáctico *lo que + subjuntivo* se comporta de una manera singular que se analiza, describe y clasifica dentro del contexto entrevista desde perspectivas tanto semánticas como pragmáticas. Este tipo de estructuras no tiene antecedente explícito, determinado, o específico, y su significado es lógicamente referencial a un antecedente que no necesariamente está en el texto, o el universo del discurso, sino en la mente de o mundo compartido por ambos participantes del acto comunicativo en cuestión. En la mayoría de los casos el valor del relativo es indefinido y la existencia del referente en el contexto discursivo no es exhaustiva. El término ‘expresión deíctica’ acuñado por el filósofo C.S. Peirce (1931)³ de la lógica formal, se aplica a expresiones lingüísticas cuya designación depende del contexto de una situación discursiva específica. “A una expresión deíctica no se le

² La muestra completa incluye como variables sociológicas: edad, sexo, educación formal, migración y nivel socioeconómico, que se obtuvo por censo conforme a la zona de residencia de los informantes, el tipo de educación y el ingreso familiar. (Para información en detalle véase Rodríguez Alfano, Lidia, y Dora Esthela Rodríguez, 1986)

³ Peirce, C.S. *Collected Papers 1931 - 58* (8 vols.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1931.

puede asignar valores de verdad fuera de su contexto ya que su interpretación siempre depende de por quién, cuándo y dónde fue enunciada.” (Routledge Dictionary of Language and Linguistics 1998:116 traducción propia)⁴

Se trata aquí de expresiones que llevan comúnmente *lo* (pocas veces *la* o sus respectivos plurales) como pronombre cuyo referente es un sustantivo, un concepto, una idea, o una acción, más el pronombre relativo *que*, que junto con *lo* forman la relación estructural de pronombre relativo con función deíctica *lo + que*. Como tal, entonces, el uso de una expresión como ‘lo que tenga’ (u otro verbo en subjuntivo) es un mecanismo conversacional o discursivo que en términos de la pragmática se llama *implicatura*, que puede ser convencional o conversacional. Convencional, cuando es parte del significado oracional, contextual, y convencional que, sin ser expresado literalmente, los usuarios de la lengua conocen y comparten. Por tanto ‘lo que tenga’, en el contexto de una explicación de lo que se le pone al arroz cuando se prepara, *implica* que habiéndose mencionado algunos condimentos que se le agregan, también se le pueden poner otros semejantes que se ‘tengan’ o ‘tienen’ disponibles en casa que no se mencionan como antecedentes en el texto y que ambos participantes del acto de habla conocen, entienden. Una implicatura convencional no puede cancelarse sin que el hablante se tenga que contradecir o corregir, pero sí se puede reconstruir mientras exista una paráfrasis que diga lo mismo señalando la implicatura o lo implicado en cuestión. En el caso de la preparación del arroz, la expresión ‘lo que tenga (yo / usted / uno)’ puede substituirse con la paráfrasis ‘condimentos semejantes’, puesto que se ‘presupone’, o entiende que eso es a lo que se alude, lo que se señala por la deixis o función deíctica, y las ‘presuposiciones’ a partir de Karttunen y Peters (1979, en Routledge Dictionary *Op Cit*) se interpretan como implicaturas convencionales. Nótese que la persona que alude el verbo de la oración subordinada es tácita. Puede ser la primera persona, lo más común, pero también

⁴ Bussmann, Hadumod. *Routledge Dictionary of Language and Linguistics*. Translated and Edited by Gregory P. Trauth and Kerstin Kazzazi. London: Routledge, 1996.

puede ser la segunda formal *usted*, o un pronombre impersonal como *uno* que implique las dos y hasta una tercera, cualquiera, dependiendo del caso.

Para confirmar la inclusión de las expresiones *lo que + subjuntivo* con función deíctica, y en atención a las características de una implicatura convencional, se le añadió una paráfrasis entre paréntesis a cada una de las instancias subrayadas, al finalizar la muestra del texto en que aparecen, misma que hace referencia al tipo de señalamiento (*deixis*) del pronombre relativo en cuestión y que como tal entonces puede ir tanto en indicativo como en subjuntivo.

El uso de expresiones de relativo ‘lo que + subjuntivo’ con función deíctica interpretado aquí como implicatura convencional responde a las máximas de conversación de donde estas implicaturas derivan, concretamente a la de *cantidad*, que se explica adelante. Dichas máximas, que son un conjunto de principios que gobiernan el acto comunicativo y siguen los interlocutores, provienen de casos especiales a los que H.P. Grice,⁵ en una conferencia dada en 1967 denominó en conjunto como el Principio Cooperativo. Las máximas son cuatro y deben operar durante el intercambio comunicativo: 1. la de *calidad*, por la que los hablantes no deben decir nada que consideren falso o de lo que no tengan suficiente evidencia para asegurar como verdadero; 2. la máxima de *cantidad*, por la que se espera que no se dé ni menor ni mayor información de la que se necesite en el MOC (momento de la comunicación); 3. la máxima de *relación* o *relevancia*, por la que se espera que la información dada sea relevante y al caso; y 4. la máxima de *manera* o *forma*, por la que se espera claridad, brevedad, orden, y no-ambigüedad (Oxford concise dictionary of Linguistics 1997:219)⁶

En el caso de las expresiones con función deíctica en discusión, se acomodan para responder de una manera u otra a las cuatro

⁵ Véase: Grice, H. Paul. ‘Logic and conversation’. In P. Cole and J. L. Morgan (Eds). *Syntax and semantics*. Vol. 3 Speech acts 41-58. New York: Academic Press. 1975.

⁶ Mathews, P.H. *Concise dictionary of Linguistics*. Oxford: Oxford University Press. 1997. La traducción de la información obtenida de ambos diccionarios es propia. Cfr. Silva Corvalán (2001, consultada después de esta traducción).

máximas pero, como se mencionó antes, es a la máxima de *cantidad* que se adecuan más, puesto que en los ejemplos hallados se perciben como un mecanismo discursivo que permite reducir la información proporcionada al mínimo necesario de entendimiento entre hablante y oyente. También responden a las máximas de *calidad*, cuando el hablante evita dar información adicional para atenerse a lo que es verdadero o válido para él, y dejar en libertad al interlocutor de interpretarlo así (el valor semántico de verdad que se mencionó antes y que es secundario); de *relación* o *relevancia*, cuando la expresión deíctica escogida da muestra de adaptarse al contexto de que se trata, en algunos de los casos con ejemplos explícitos aclaratorios y; de *manera* o *forma*, cuando por medio de esa expresión se es breve, conciso y más o menos conclusivo del tema actual. Estas expresiones con función deíctica sirven al usuario de lengua para darse oportunidad de no abundar más en el mismo tema, o para pasar a otro, que puede o no estar relacionado.

El uso del subjuntivo en estas locuciones no es totalmente obligatorio puesto que al usar paráfrasis de interpretación se pueden usar formas tanto del indicativo como del subjuntivo. En todo caso es el indicativo el que está condicionado a la necesidad de ofrecer más información. La idea de futuridad está implícita de alguna manera, aunque no absoluta, al escoger el subjuntivo. Cabe mencionar que en muchos de los casos se puede hacer referencia a algo que ha sucedido, por tanto, con la idea de anterioridad y efectivo en el presente o MOC (momento de la comunicación), como se verá en los ejemplos adelante. Esto también indica opacidad referencial que es inducida tanto por el pronombre *lo* y el relativo *que* como por el modo subjuntivo y la modalidad epistémica que lo impreciso, dudoso, potencial indica. Con esto se quiere hacer notar que el valor temporal de las formas del presente de subjuntivo, de difícil definición en tiempo real, en términos de límite y extensión, así como debido a la hipoticidad que de por sí conlleva, no es en ningún momento preciso, ni señala un ‘tiempo’ en particular. En estos casos la forma verbal presente de subjuntivo puede considerarse ‘atemporal’ tanto como lo es dudosa la referencia a lo

irreal. Por ejemplo en:

1. E: ¿Y por qué variaba / no / no sabes tú?

I: Pus no sé / m'imagino que por ejemplo / qu'el de / **Purina** / según este / los clientes que tam'ién ellos ~~tenzan~~ a su vez ¿vedá? / de que... / según el ganado que haiga en / cada región / **lo que se consuma** / 'ton's ellos / m'imagino que a la mejor... / almacenan / o... / siempre si 'sté / no sé si / siempr'estarán al día / de que / vendiendo nomás lo que s'esté ocupando (GBH) (Entr. 377).

En este caso se está hablando, como contexto referencial, de pedidos de alimentos que un propietario de aves o ganado realiza para sus animales. Con la locución con función deíctica no se acierta ni concreta nada en cuanto al alimento en sí, ni a la cantidad que se consume, ni el ganado o aves en particular, como tampoco hace alusión a ningún tiempo en particular, a pesar de estar por forma sintáctica en presente, la primera, y la segunda en progresivo, de valor aspectual sin referente temporal determinado.

Lo que se consuma, se puede parafrasear como *el producto alimenticio que se consume / se puede consumir*, en el local donde se vende, o por el animal o ave que se críe, con presente de indicativo pero con cambio, si no es de significado mayor, sí de intención comunicativa. En la segunda muestra, *lo que s'esté ocupando* equivale a: *el(los) producto(s) alimenticio(s) para animales que se están / pueden estar necesitando*, con presente progresivo y el consabido cambio de fuerza ilocutiva. En ambos casos la referencia del relativo es **exofórica**, es decir, fuera del universo discursivo de ambos participantes pero que los dos comparten y entienden., Los participantes de este acto comunicativo conocen la marca comercial 'Purina' como nombre genérico de alimentos para animales.

El antecedente no solamente puede ser exofórico, que es el más común, también puede ser anafórico, si hay una alusión antes, o catafórico después, pero la mención o alusión no tiene que ser literal, puede entenderse implícitamente - véase ejemplos adelante. Este

recurso comunicativo es una manera de complementar la idea para permitirse decir algo más, ya sea de lo mismo o de otro tema relacionado o no.

Aquí algunos ejemplos de lo que se ha venido llamando expresiones adjetivas de relativo con función deíctica con la paráfrasis correspondiente entre paréntesis:

2. E: La colombiana / ¿a usted cuál le gusta?

I: Pos yo... / **la que sea**

E: La que le pongan (Risa)

I: Sí / pos ahí / **la que pongan ellas** (Risa) / sí (GAM) (Entr. 158)

Paráfrasis: (**la música que sea, cualquier tipo de música: exofórico**)

(la música que tocan / ponen ellas [las hijas]: exofórico)

3. E: De tortilla / ¿y qué se le pone? (a las tostadas)

I(2): El chile...

I: Pus.../ **lo que / quiera echarle uno ahí** (GAH) (Entr. 663)

(de las cosas que se le ponen a la tostada, las cosas que a uno le gustan: frijoles, queso, aguacate, lechuga, pollo, crema. Antecedente exofórico)

4. E: Hacen mucha comida ¿no? / para Navidad

I: Sí / ponen los / ponen en la mesa y ¡órale! a comer / ándale

E: ¿Como bufet?

I: **Lo que tú quieras agarrar** (GBH) (Entr. 454)

(el platillo de tú gusto o preferencia que hayan cocinado y puesto para escoger y comerlo: exofórico)

5. I: /porque la crisis en la qu'estamos / pues es / política / es económica o **lo que tú quieras crear** pero / estoy contribuyendo / a... / a lograr algo / efectivo / en mi país (GCM) (Entr. 551)(u otro tipo de crisis, social, religiosa, de valores que tú

quieres creer que es: exofórico.

6. I: /para confirmar que lo que se ha mandado sea congruente con lo que yo le encuentro al enfermo / una vez que hay una congruencia y una / cuando se ha / hago una revisión / y hay congruencia / entre el paciente / laboratorio / lo que yo estoy examinando / e... / pues se plantea el tratamiento le decía tanto de / radioterapia / o de quimioterapia según lo que convenga al paciente / se le... (...) (GCH) (Entr. 533)

(según / dependiendo del tratamiento que conviene al paciente: anafórico)

Como se mencionó antes, pueden encontrarse casos en que el antecedente se mencione antes o después de la expresión con *lo que* y entonces el referente es anafórico como en 6, o catafórico como en:

7. I: / según de lo que traiga ganas / si traigo ganas de ir al cine / pos vamos al cine (GCH) (Entr. 543)

No se incluyen las instancias de *lo que* + *subjuntivo* cuando está adherido a una adjetivo como ‘todo’, y que va asociado a un verbo matriz antes o después. Como se sabe, la categoría que el ‘todo’ abarca es exhaustiva como en, *todo lo que sea cocina, todo lo que sea deporte, todo lo que tenga que ver con agua, todo lo que haya sobre tecnología* y frases semejantes, con verbos matrices como *prefiero*, o *me gusta* y que son de relativo pero no deíctico precisamente; en cambio en:

8. I: / todo lo que se quiera volar uno ahí (GBH) (Entr. 254),

sí corresponde porque se refiere a *mercancía* de una tienda, sustantivo que no se menciona literalmente, que es de antecedente exofórico y que emisor y receptor entienden. De la misma manera que *ahí* se refiere deícticamente a ‘tienda’ (lugar).

Otro ejemplo en el que no es tan propicio hablar de expresión con función deíctica es el caso en el que *lo que* + *subjuntivo* se usa como apoyo de lo que se dice antes y después de la frase, como en la muestra cuyo tema es el conocimiento adquirido por estudios:

9. I: /...si me quedo nada más con lo mío / enton's yo no'stoy colaborando con ese granito de arena / (...) / o sea / por más pequeño que sea / lo que yo pueda dar / eso está contribuyendo / a lo / a lo mucho o a lo poco / que yo pued'hacer crecer / a una persona. (GCM) (Entr. 551)

En esa instancia, precedida por una frase concesiva y seguida por una oración de verbos prepositivos (contribuir a, y hacer crecer a), se clasifica como de relativo 2: con subjuntivo relativamente obligatorio y con temporalidad indicadora de futuro, con referente casi explícito, *el granito de arena = contribución*. Tampoco es el caso en oraciones de sustantivo (sujetivo o predicativo) + ser + oración (sujetiva o predicativa) como en:

10. 'I: /lo que'llos necesitan es tu apoyo y tu afecto / y qu'estés ahí con ellos siempre ' que está en orden inverso y en el que *apoyo* es el *lo que* de la oración. Es una muestra del GCM, Entr. 675. Se mencionan estos contraejemplos por ser los que se discuten en los textos que tratan de valores y usos del indicativo al subjuntivo.

La expresión concreta (y / o) *lo que (tú) quieras* que una mujer del grupo C usa frecuentemente (Entr. 551), es una expresión que puede considerarse frase hecha, como la clasifica Moreno de Alba, pero frases como éstas son las que particularmente ejemplifican el recurso comunicativo de un/a informante que atiende a la máxima conversacional de cantidad. Esto se puede aplicar también a la frase o *lo que sea*. Cada vez que se emplea, hay uno o dos elementos oracionales en el discurso que son precedentes y que ubican al oyente o entrevistador, en este caso, a interpretar que a 'cosas como esas' se refiere pero no dice el informante. Estos recursos le dan al hablante apoyo para sentirse lo suficientemente explícito, y le permiten continuar con lo que va a seguir diciendo. Se apega al principio cooperativo conversacional y a la máxima de cantidad. Por ejemplo,

11. I:/nos vamos a gastar nuestro dinero a / a otro lugar / y lo digo porque yo tam'ién lo hago ¿verdad? / este... / que te vas a Estados Unidos y / gastas todo tu dinero allá / siendo que tú pudieras / este... / gastar ese dinero aquí / aquí darlo / aquí a México

/ que sea una inversión para México / y / no'stá siendo eso / pero / siento yo también / que las personas / como son los / lo...s / los que son / los dueños de los mercados / hablando de mercados / de todos / todo tipo / pu's no se preocupan por darle una mejor calidad a las cosas / ento's la gente / no ve calidad / en.... / ropa / en comida / en lo que tú quieras / no ve calidad en eso / pues lógico que se va / a otro lado / en donde le van a dar mayor calidad / y si tiene la posibilidad / de hacerlo / con muchísima más razón se va / (GCM:551)

La expresión significa: en artículos de consumo frecuente que son semejantes a los mencionados y el antecedente es exofórico. Una expresión con función deíctica especial es en la que se usa el pronombre *quien*, como en la entrevista de una mujer del grupo C con título profesional:

12. I: Mira / hija / desde que me pegué un susto / en mi vida / yo soy muy a la antigua en la moda / este... / el señor presidente ahora dijo / que / la renovación moral / pero creo que está mal dicho / no hay nunca / una renovación de la moral // la moral / es / o no se es moral / no hay renovación de moral / está mal dicho / cada vez que lo oigo / que lo dice el señor presidente / o quien lo diga / cuando puedo / les digo / están metidos / metiendo la pata / porque la moral no se renueva / se hace / existe / y ha existido toda la vida / se es moral // o amoral / o sin moral / pero no hay renovación. (GCM: 676)

(u otra persona que lo dice en público o que sea figura pública: exofórico)

Es importante señalar que estas construcciones tienen particularidades tanto sintácticas como semánticas que las identifican y distinguen como un grupo o subgrupo aparte de los que se han consultado. A estructuras similares se les ha llamado: relativas sin antecedente expreso, o relativas libres, o de generalización. A ellas se refieren así autores como Bello (1941), Fernández Ramírez (1985), Gili Gaya (1961), Borrego *et al* (1998), Porto Dapena (1991), Pérez Saldanya (1999), y en particular Carmen R. Gonzalo (1990:282 y ss) quien aparte de subdividir las adjetivas relativas especificativas

en dos grandes grupos, incluye una descripción que se complementa y contrasta con la que se ha discutido aquí. Gonzalo habla de relativas de caracterización y de identificación. Aquéllas limitan el antecedente asignándole una propiedad, éstas lo limitan identificándolo, separándolo o localizándolo. Las relativas de identificación, dice, ofrecen una gran diversidad debido a los múltiples procesos gramaticales que existen para ubicar el antecedente dentro de los ejes de tiempo y espacio impuestos por el contexto. Dice: 'En estos casos, la relación entre el antecedente y la relativa es accidental y la subordinada desempeña una función deíctica.' Gonzalo (1990:285) Este aporte se corresponde con lo que se ha venido discutiendo, la función deíctica de las expresiones de relativo de este estudio; pero en el artículo de Gonzalo, las características difieren. Dentro de las relativas de identificación ubica las relativas libres o de generalización que comienzan con *el + que* sin señalamiento anafórico y valor genérico, Ej. (todo) *el que / quien quiera agua que levante la mano*. Admiten, agrega, la anteposición de *todo* y alterna con *quien*. En este epígrafe incluye *lo + que* el cual también admite la anteposición de *todo* y alterna con *cuanto*. Con esta última especificación se descarta la relación que parecía tener con las relativas de este estudio. El ejemplo que ofrece es: *Haré (todo) {lo que / cuanto} usted mande*. Si se le aplica esta prueba a las locuciones deícticas que se han presentado, el resultado es o agramatical, o fuera de la intención y valor discursivo que se les ha asignado aquí. Enseguida la relación global de las adjetivas inordinadas:

ADJETIVAS INORDINADAS:

256 muestras, 218 Subjuntivas y 38 Indicativas

	Subjuntivo	Indicativo	Alternancia modal
De relativo 1,2, y 3	218 (85.16%)	38 (14.84%)	58 + 38 * (37.5%)
1. 17	2. 63	3. 56 = 136	(62.39%) /218

Locuciones de relativo con función deíctica

68 presente: (31.19%) /218

(Hay 9 con imperfecto no cuantificadas)

Adnominales: 14 (6.42%) / 218

Por lo anterior, considero que aunque hay tratamientos del subjuntivo desde muy distintas perspectivas, en el caso de las expresiones de relativo que se han llamado de o con función deíctica en este aparte son diferentes y particulares. Como se pudo apreciar, en este apartado se compara, contrasta y clasifica lo que otros autores han discutido con respecto a las expresiones que identifican como adjetivas inordinadas o hipotácticas de relativo, pero que no han atinado en percibir o distinguir la forma en que se usan como lo hacen los informantes en el habla de la comunidad de Monterrey. No se encontró a la fecha un estudio que las haya tratado, clasificado, o siquiera contemplado, tal como se documentaron y clasificaron aquí.

2. Adverbiales atípicas con subjuntivo obligatorio

Dentro del análisis lingüístico que del uso del presente de subjuntivo realizan los tres grupos socioeducativos en Monterrey, existe un tipo de estructuras oracionales como parte de las expresiones adverbiales circunstanciales que cuenta con características tan singulares que merecen recibir su propio apartado clasificatorio. Estas construcciones se resisten a adaptarse a ningún patrón hasta ahora observado para éste u otro estudio del que a la fecha se tenga referencia. Este grupo al que describo como ‘circunstanciales atípicas’ tienen dos rasgos particulares más bien estables y recurrentes: uno, aparecen muy frecuentemente acompañadas por el adverbio *así* seguido de *que + subjuntivo*; y dos, llevan regularmente el adverbio *no*, u otra locución negativa. Negación que se puede encontrar antes o después de la expresión. Como es conocido, el negativo es un punto gatillo del subjuntivo, sea como elemento redundante, sea un operador de redundancia. De una parte, por la mera presencia del *así*, pueden interpretarse como una variación de las adverbiales modales, pero no es una constante.

Por otra parte, por la forma en que pueden surgir en la conversación espontánea, podrían ser interpretadas como proposiciones independientes o de independencia semántica suficiente para que solas tuvieran función y sentido, y que de hecho

tienen. La función que se les atribuye es circunstancial porque está unida a una situación discursiva conversacional cuyo propósito tiende a ser una explicación añadida con tono de atenuación a algo dicho antes por la misma persona, o bien como respuesta a un comentario de su interlocutor o alguien más. La intención de fondo parece querer decir: *sin exagerar o no tanto como para*, con lo que se puede pensar en una comparación de menor grado, característica aducida a las estructuras adverbiales modales. Hernández Alonso⁷ menciona la presencia de un elemento hiperbólico de tipo adverbial que *tanto, tan* y *así* representan. Aunque este autor alude a las consecutivas, este aspecto podría convenir de alguna manera al tipo de estructuras atípicas que aquí se revisan, precisamente por ese rasgo de equiparación y a la vez de disminución de un concepto para restarle importancia. Podría ser considerado un recurso de *lítóte* discursivo con la intención de atenuar, valga la redundancia, el modo de entender algo al negar lo que se quiere afirmar. (DRAE) Pero la comparación del enunciado, si de comparación se tratara, en mi opinión responde más a la pregunta *¿cómo?* en cuanto a forma o manera de ver las cosas, más que al de compararlas, porque para la comparación se parte de dos elementos y en estos casos es uno sólo. El uso del subjuntivo es obligatorio, y la modalidad expresada es de reserva epistémica, es decir, de posibilidad, sin compromiso veritativo. La perspectiva temporal es coexistente al MOC (momento de la comunicación) pero con aplicabilidad a un punto referencial de tiempo concordante con la situación referida. Predominan las muestras en presente de subjuntivo pero también se encontraron: 1 con imperfecto, 2 con ante-presente, y 1 con ante-pretérito. La forma verbal empleada depende de la intención del hablante y de la situación contextual de la que se trate. Su empleo se extiende a todos los grupos socioeconómicos aunque predomina entre los analfabetos. Son un total de 28 muestras, incluidas las 4 de no presente.

⁷ Hernández Alonso, César. 1982. p. 140.

Dado que no se encontró ninguna descripción gramatical en las fuentes bibliográficas consultadas, informal y espontáneamente me dediqué a comentar estas expresiones con otros hablantes de español como lengua materna de otros países (un promedio de cinco, países y hablantes) y como resultado general encontré que también se usa en Colombia, Venezuela, y no es extraño para Puerto Rico o la República Dominicana y Chile, pero no se conoce o emplea en Argentina, por ejemplo.

Con el fin de confirmar la interpretación dada a este grupo de estructuras, se agrega una paráfrasis explicativa en cada caso, que aparece entre paréntesis y en negrita al final de la muestra. Véanse los siguientes ejemplos:

1. I: Pues / casi / nosotros aquí en Año Nuevo casi / **que hagamos así fiesta no** / casi no hemos hecho aquí nosotros / nos vamos así a... / a la casa de mi esposo / o así con / aquí con mi comadre / a la casa d'ella / pero aquí nosotros no (GAM:162)

(No hacemos lo que todos entienden por fiestas)

2. I: no nomás con el puro impuesto que le ponen a uno / pagando todo / ¿qué le dejan a uno? / nada / no tenemos nada / pero en cada'mento que hay / viene impuesto / viene todo para ellos / a nosotros nos deja la coca trai / veinte pesos de ganancia / y ellos se ganan cuatrocientos / ¿qué nos ganamos? / le damos más / lo tenemos en existencia ¿vedá? / pero en ganancia no / **así que salg'acá pa nosotros no** (GAH:155)

(No como para decir que salió ganancia para nosotros)

3. I: No pero es que viene mal elaboradas / así puede'star en... / una CONASUPO / en Soriana / o qué sé yo / lo que pasa es que ya viene así (Risas) / no pero algo **así que venga mal pesado no** / **que le falte peso no** / ahí l'o lo'o están checando que vaya bien / puede ir que... / lleve de más pero no / lo checan bien a bien / el control / aparte otras / otros también ¿vedá? / que son más altos que los de control / o sea antes de llevársela / los señores / o sea ya para... / venderla / se la llevan a las seis de la mañana a checarla (GBM:320)

(No como para decir que viene mal pesado) (tampoco que le falta peso)

4. I: ... / ningún amigo / nadie / ib'a estudiar la misma carrera que yo / 'to'ces yo iba / sola / a enfrentarme sola / y a conocer / otra vez gente nuéva / y hacerte amigos o lo que quieras / eso f u e un / un momento / que no me costó / o sea / no me costó así que tú digas / ¡ay! que me siento sola y eso / no / tampoco / sí te da cosita pero no /...(GCM:551)

(No de la manera que puedas tú decir que me siento muy sola)

5. I: Pues... / ¿cómo te diré? / no pos es / este... / aunque no po este... / lo normal / o sea no / no / no mucho / así que / quedemos en la calle no / tampoco ¿vedá? / pero sí/ (GCH:576)

(No de manera que puedas decir que vamos a quedar en la calle)

No se encontraron muestras en el GBH. Cabe mencionar que en este tipo de estructuras las explicaciones, o paráfrasis de interpretación, se pueden hacer con el empleo del indicativo, pero no es lo usual que se dé y menos con un negativo final, como suele ser el caso en este tipo de estructuras. Más bien resulta ser cuestión de estilo e identificado con lo escrito, que en estos casos resulta inauténtico. Como es natural en la conversación en vivo, lo que no se puede explicar explícitamente con el o los vocablo(s) adecuado(s), se recurre al *así* para señalar la manera en que se concibe el tamaño o la magnitud, o la textura incluso, de aquello que sea motivo de descripción: sea un sentimiento, una acción, un objeto. Elementos todos ellos adicionales y a considerar para ese recurso de atenuación del que se habló anteriormente.

Enseguida se presentan las expresiones adverbiales circunstanciales hipotácticas:

Adverbiales Hipotácticas. 446+25 de verbos prepositivos 471
 Circunstanciales: 189 (43.37%) /446

	Subjuntivo	Indicativo	Alternancia Modal
<u>Temporales</u> 87	68	45	13 S +19 In = <u>32</u>
Subjuntivo obligatorio	<u>55/68</u>		
<u>Locativas</u> 27	21	20	5 S + 6 In = <u>11</u>
Subjuntivo obligatorio	<u>16/21</u>		
<u>Modales</u> 35	31	24	14 S + 4 In = <u>18</u>
Subjuntivo obligatorio	<u>17/14</u>		
<u>Atípicas</u> 28	28		
<u>Cuantitativas:</u> 15	15		
<u>Comparativas</u> 7	6	1	1 S + 1 In = <u>2</u>
Subjuntivo obligatorio	<u>5/6</u>		
<u>Consecutivas</u> 7	6	4	1 In = <u>1</u>
Subjuntivo obligatorio	<u>6/6</u>		
<u>Causativas:</u> 242	Subjuntivo	Indicativo	Alternancia Modal
<u>Causales</u> 25	25	30	0
Subjuntivo obligatorio	<u>25</u>		
<u>Finales</u> 136 + 9 = 145	126	0	0
Subjuntivo obligatorio	<u>126</u>		
Subjuntivo	Infinitivo	Alternancia	
106D 20M	11 10S 9Inf	= 19	
(D = diferente M = mismo sujeto)			
<u>Condicionales</u> 21	21	0	0
Subjuntivo obligatorio	<u>21</u>		
<u>Concesivas</u> 51	46	5	5 In
Subjuntivo obligatorio	<u>46</u>		
Estructuras dependientes de verbos prepositivos	<u>25</u>		
Subjuntivo obligatorio	<u>20</u>	7	5 In

El criterio clasificatorio que ubica y distingue a estas adyacentes oracionales es el semántico, por ser el que les conviene debido a la presencia, prácticamente invariable, de una conjunción o locución conjuntiva que la(s) introduce. Esto último, que es característico también de los adverbios en general, en muchos de los casos, les

proporciona una cierta autonomía semántica que posibilita la intención de orden pragmático al operar con libertad en ante o post posición de la estructura contraparte, la principal o matriz. Este rasgo que las distingue un tanto de las adjetivas y de las sustantivas, paradójicamente las asemeja entre sí de tal manera que adquieren y comparten funciones que se podrían llamar solidarias. Por ejemplo, las condicionales con las temporales como: *en el momento que llegue, le digo*, o con las concesivas como: *aunque salga temprano, no voy*, y aun con las comparativas como: *entre más me digas, menos lo hago*. Así, las circunstanciales: temporales, locativas modales y atípicas ocurren en esta proporción:

Atípicas 14.81%, modales 17.99%, locativas 14.29%, temporales 52.91%

Como se puede percibir, las expresiones adverbiales atípicas cuentan con un porcentaje muy semejante al de las expresiones locativas, o de lugar que, comparativamente y tomando en cuenta aun las modales, representan casi la mitad del empleo general del conjunto de las adverbiales circunstanciales.

Este análisis lingüístico comparativo forma parte de una disertación doctoral completada en el 2002, y hasta entonces no se encontró ningún estudio que las contemplara, documentara y clasificara como se llevó a cabo aquí.

3. Mecanismos discursivos que apoyan al diálogo: *digamos, o sea y otros*.

Dentro de este aparte se discute, en primer término, un grupo por separado para la forma fija del imperativo: *digamos*, y la frase fosilizada, lexicalizada: *o sea*, por considerarlas expresiones que se emplean como mecanismos discursivos cuya función es específica y explicable. Se clasifican con base en las muestras que se encontraron y que designa el subjuntivo independiente como encabezado de dos tipos principales de estructuras: dubitativas y optativas.

Estos conceptos, algunos generales otros específicos, tienen base en los lineamientos que planteó Moreno de Alba (1978)⁸ en su estudio

⁸ Moreno de Alba, José G. *Valores de las formas verbales en el español de México*. México: Universidad Autónoma de México. 1978.

de los valores de las formas verbales (en su totalidad) del español mexicano culto. La clasificación que ahí se sigue corresponde a la que emplean las gramáticas del español desde el enfoque estructural hasta la fecha.⁹ No obstante, como es de esperar en variedades dialectales que distan geográficamente entre el sur (ciudad de México) y el norte del país (Monterrey), se encontraron diferencias que motivaron ajustes y creación de otras categorías. Algunas que ahí se mencionan, se analizan de una forma y este estudio las concibe y explica de otra, como es el caso de las locuciones llamadas ‘fossilizadas’ o ‘de imperativo’: *o sea*, y *digamos*, que en este estudio se explican como mecanismos o estrategias del discurso. Así mismo se discuten, a manera de córolario, algunos casos de escasa frecuencia de empleo y /o aparición pero que complementan, de algún modo, la descripción del uso de formas verbales con subjuntivo.

Estas dos expresiones, ‘**digamos**’ y ‘**o sea**’, llamaron la atención por las siguientes razones: la frecuencia de aparición en diferentes contextos, por lo común y constante de su forma y empleo, y por la escasa o nula importancia que se les ha dado al tratar todas las formas del subjuntivo en general.

De una parte, apareció la forma verbal **digamos**, como una locución que los informantes usan como apoyo, mecanismo discursivo en el desarrollo de la conversación con diferentes propósitos pero que cubren una intención que es posible agrupar. Moreno de Alba la menciona como de uso aparte del propiamente exhortativo, característico de la lengua hablada y que ‘intercalada en la conversación, carece de significación precisa, y es a veces señal de reticencia, cortesía, duda, titubeo, etc.’ (1978:125) Se puede agregar también como señal de aclaración, de gradación, de inseguridad, de opinión o postura del hablante y algunas intenciones más por la misma línea. No cabe duda que es una forma muy útil en la conversación en español, Jorge Murillo, (1998:55) en el habla

⁹ Para corroborar la clasificación, véase Helena Beristáin, *Gramática estructural de la lengua española*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, textos universitarios. 1975. p. 484.

culta costarricense la describe como forma que ‘se circunscribe meramente a la esfera del hablante’, razón por la cual puede pensarse ‘como marca de la función emotiva’ por lo que la asocia con las interjecciones. Para poder precisar su significado y particularmente su función, hace falta recurrir a un estudio más minucioso que abarque todos los entornos sintácticos en que aparece para así darle su justa interpretación y valor funcional.

Aquí nos interesa dar cuenta de su existencia y su función discursiva que es predominantemente parentética, en términos generales, ya que esta forma se localizó en la conversación de todos los informantes objeto de este estudio. El total de muestras es de 38 y como dato informativo cabe decir que se encontró sólo una forma en el GAM, en comparación con 22 en el GCM, la menor y mayor frecuencia respectivamente. Las demás muestras de frecuencia por grupo corresponden a 2 en GBH, 4 en GAH y 4 en GBM, y 5 en GCH.

Enseguida se presentan algunos ejemplos y la interpretación de la intención del hablante que se advierte en cada caso.

1. I: Pos todos / e... / prometen / este / bajar... / **digamos** / mejorar ¿verdá? / al comenzar / para que / vote uno por ellos / y todo eso ¿vedá? / y pos a la hora del’hora / siempre nada (GAM:168)

(Auto corrección, y titubeo por falta de certeza o seguridad)

2. I: Bueno / funciona de la siguiente manera / el / el / cliente a ti te proporciona / o nos proporciona / un... / un este... / ¿qué te diré? / una literatura del material que ne’sita / **digamos** / te vo’a poner un ejemplo / él ne’sita un / interruptor / scuardy / eh... / de tales características / tal número de parte / (GBM:248)

(Pausa que introduce una aclaración con ejemplo)

3. E: ¿Qué es eso que dice del de cinco trece three five thirteen?

I: Thirteen thir- / eh eh quince / eh eh cinco trece / cinco trece es que está ahorita Dow Jones / es una / conjunto de acciones / de distintas cosas / Dow Jones Average empezaron hace o sea / tienen ellos / o sea esa misma cantidad de acciones **digamos** / por

una acción de Dow Jones / **digamos** no sé cuántas son si seis son ocho o de diez este distintas compañías / (GCM:676)
(Titubeo por duda, incertidumbre)

4. I: Pos... / yo que quisiera / decirle hazme esto todos los días / pero pos no se puede / todos los días los / frijolitos / la sopita de arroz / bueno / a vez en cuando / **que digamos** / un pedacito de carne / pos tam'ién hace / hace falta / pa' / que no se le olvide al carnicero que también vamos ahí a veces (Risas) (GAH:165) **(Inseguridad, titubeo)**

5. I: /entonces / no hay... / eh... / este... // forma de llevar un / este a una por ejemplo / **digamos** a una serenata / un rock and roll ¿verdá? / voy a llevar de serenata un rock and roll / pos digo que no queda ¿verdad?/ (GBH: 401)

(Auto corrección presenta alternativa)

6. E: ¿Qué tan importante es / a...horita / este / la medicina nuclear en México?

I: Es una... / especialidad bastante sofisticada / o sea que no... / es / **digamos** / muy... / popular / hay / incluso entre los mismos médicos se desconoce / la especialidad // (GCH:552) **(Gradación del valor del adjetivo, opinión)**

Estas muestras reflejan los diferentes propósitos que cada individuo puede asignar a esta forma. La forma '*digamos*' no acepta el presente de indicativo porque la intención de uso tiene tonos de imperativo. Sin embargo, se usa como expresión de duda o para que el hablante se dé tiempo para pensar. También existe en pregunta *¿Que dijéramos... unos cien pesos?* Equivalente a *¿Qué te parece... cien pesos?* Pero estos son otros contextos que no se dieron en este estudio. En otras circunstancias y contextos pueden alternar con formas como: '*pongamos, supongamos, imaginemos, o pensemos (en)*', sin alterar mayormente su función e intención aunque podría verse menormente modificado su significado. También existen formas como: *vamos a decir, por decir, un decir*, cuyo uso es menos frecuente pero que cumplen el mismo propósito. Dada la particularidad de uso de estas formas cabe decir, a pesar de lo arriesgado de la

afirmación, que el subjuntivo es predominantemente obligatorio y la perspectiva temporal es obviamente correferencial al MOC (momento de la comunicación). Hay, sin embargo, otras tres, o cuatro expresiones en forma interrogativa con la misma función: *¿cómo te dijera?* que va con imperfecto de subjuntivo, *¿cómo te diría?*, o *¿cómo te diré?*, en copretérito de indicativo y futuro respectivamente, y una más, *¿qué te diré?*, en futuro de indicativo, de muy frecuente uso. Ésta en particular la emplea una informante del GBM en este estudio, en donde, como se ve, el ‘qué’ alterna con ‘cómo’ para indicar la misma intención.

Por otra parte, está la locución ‘*o sea*’, de mucho más alta frecuencia que la anterior, (219 casos), que los hablantes utilizan como una especie de estrategia o ‘muletilla’ discursiva para indicar: a) una pausa muy breve, que da suficiente tiempo para pensar en el cauce de la conversación, b) como un elemento discursivo para dar un giro nuevo a la conversación, aclarar, cambiar o concluir una emisión de un pensamiento, o c) para indicar que no se tiene más comentario o qué decir. Es alto el uso hodierno y cotidiano pero el origen de su difusión, con base en mi experiencia personal, data de hace algunos veinte o más años cuando se consideró como prototipo del habla culta, por tanto, de ‘prestigio’, al identificarse con el uso que los estudiantes de una prestigiosa universidad privada en la ciudad de México hacían de ella. Llegó hasta sonar pedante y por ende, fácil motivo de burla pero también de imitación en la comunicación diaria en todas las esferas sociales. En un principio, antes de decir o usar la frase se decía: *como dicen los de la Ibero*, refiriéndose a los de la Universidad Iberoamericana. Este universo de análisis recoge el estado un tanto actual - extendido - resultante del uso y abuso de ese conjunto expresivo que, como es más o menos lógico suponer, se localizó abundantemente entre los informantes con título profesional. El aumento gradual de su empleo es muy marcado en las mujeres, a diferencia del de los hombres, entre más educación formal tienen ellas. Entre el GAM con 23 y GAH con 6, la diferencia es muy grande, en cambio en el GBM con 45 y GBH con 38 es mínima. Sin embargo, en el GCM se

encontraron 84 muestras mientras que en GCH sólo 23, con estos datos se deduce que entre más preparación educativa hay entre las mujeres, mayormente se recurre a este tipo de expresión. Aquí unos ejemplos:

7. I: / pero quién sabe más después / que ya sea más / o sea que / entren a la secundaria / a la preparatoria ¿vedá? / (GAM:162)

8. I: Sí / y así / así México sigue pidiendo / sigue pidiendo / **o sea** / d'el / ya ve lo que dicen / que sigue pidiendo / dólares empresta'os / (GAH:135)

9. I: Sí / sí la podría / pero / **o sea** / lo que / el pleito d'ella es que yo le / dé la ropa / o sea de qu'ella quiere / ya ella quiere andar bien arreglada / bien vestida y todo / y... / (GBM:183)

10. I: No / **o sea** / es que / ahí les venden boletos / na'amás a los socios / **o sea** los socios presentan su credencial / que lleven boleto / si no llevan boleto es que no son socios / (GBH:217)

11. I: / eso fue un / un momento / que no me costó / **o sea** / no me costó así que tú digas / ¡ay! que me siento sola y eso / no / tampoco / sí te da cosita pero no / pero algo que yo noté / en cuanto a lo / lo que puede decir de... / de la prepa del Tec / a la

Universidad de Monterrey / fue / qu'en la prepa / sí tenías un contacto con los maestros / con muy... pocos maestros / creo tener / **o sea** / creo haber podido / lograr esa comunicación / pues no sé si era porque los maestros no tuvieran tiempo de dialogar conmigo / o porque los maestros / pues no sé / **o sea** / unos eran muy apáticos (GCM:551)

12. I: / son cánceres curables / **o sea** / yo pienso que por más que cuesten / creo que está justificado / si se va / a... / a rescatar una vida ¿verdá? / o... / si no se va a rescatar cuando menos / si se va a morir el paciente / pues que / sufra lo menos posible mientras llega su fin / o sea / sí son fuertes desde el punto de vista de molestias / (GCH: 533)

En esta expresión no es posible contemplar el elemento de obligatoriedad ni el de perspectiva temporal ya que también el

significado y la función original de la forma verbal en subjuntivo y los de la conjunción no se conservan. Se argumenta, de acuerdo con Alarcos Llorach (1995), que la conjunción disyuntiva ‘o’ se une a ‘sea’ para formar una expresión del idioma con fines propios del discurso oral. Sí conserva la expresión en cuestión, sin embargo, la idea alternativa de equivalencia que sola puede tener, pero en el uso aquí aludido es unificador, es decir, de $1 + 1 = 1$, con lo que se indica que de dos palabras resulta un significado, una intención, y un fin. A manera de ilustración, estas expresiones y su uso se pueden relacionar con el equivalente en inglés de ‘that is’, nunca ‘that was’, de uso más bien formal, que en el habla cotidiana encuentra útil apoyo conversacional en las expresiones ‘you know’ o ‘I mean’ y nunca ‘you knew’, o ‘I have meant’, hasta donde mi experiencia con el manejo del inglés me permite opinar. Como en toda equivalencia, es relativo y un tanto arbitrario contrastar las expresiones de una lengua con las de las otras ya que habría que considerar un mayor número de condiciones que justificaran tal comparación, contraste o equivalencia. Aquí se presenta sólo como un paralelo que es muy probable de encontrarse entre muchas lenguas y sus usuarios cuyas costumbres comunicativas coinciden, o puedan coincidir, con las del inglés o el español.

En resumen, dentro del recuento de las estructuras subjuntivas independientes y de sus distintas manifestaciones sintácticas, semánticas, pragmáticas, y discursivas, en este apartado se ha presentado la presencia constante de dos expresiones con formas de subjuntivo: **‘digamos’** y **‘o sea’** que aquí se analizan, describen y explican como mecanismos discursivos con propósitos diversos.

Antes de cerrar este aparte, cabe mencionar que dentro de los casos aislados de presente de subjuntivo, existen tres casos. El primero, es el que Moreno de Alba menciona como ‘usual en México’, es decir, una forma verbal con características sintáctico discursivas, que parece sustituir a un gerundio, y que en su estudio apareció una sola vez y en éste dos. Se refiere a la forma iterativa de un verbo que se emplea pragmáticamente para enfatizar la repetición de la acción, como en:

13. I: ¿qué haces? nada / porque no te vas a quedar **alegue y alegue** con una / con esa señora ¿verdá? (GAM: 290)

14. I: ¿qué vamos a'cer? / **todo el tiempo pague y pague renta / pague y pague renta** y.../ nomás trabajando pa' la renta / (GAM: 163)

Estos casos, según se ha observado, se aplican a verbos de la primera terminación *-ar*: como con *pagar* y *alegar*, y aparecen como formas que parecen ser de subjuntivo, o imperativo, pero lo peculiar es que con los verbos de la segunda y tercera terminación: *-er*, *-ir*, la vocal sigue siendo *-e* como en: *Se pasa todo el día come y come puras cosas que engordan*, o en *Me fui corre y corre detrás de ella pero no la alcancé, y no coma y coma o corra y corra*, por ejemplo. Por tanto, parece ser que es la vocal *e* es la que se emplea para dar esa intención de repetición y no necesariamente se trate de indicación de ningún tipo que tenga que ver con el subjuntivo en particular.

El segundo caso es *vaya* una forma verbal lexicalizada del discurso cuyo significado original puede ser de imperativo (orden), o de subjuntivo (deseo), y que corresponde en forma a la segunda persona formal *usted*, que nunca está presente y se usa como locución final, concluyente y aclaratoria y en este estudio apareció sólo una vez:

15. I: Sí / más porque hay una facilidad' de palabra / y más cuando... / este... / ¿qué te diré? / es menos este / que se te **nieguen las puertas, vaya**. (GBM: 248)

El tercer caso que considero pertinente presentar a consideración es la expresión *ya sea* que Alarcos Llorach, (1995:231) describe como 'de conjunción disyuntiva con verbo inmovilizado', aunque no ofrece ningún ejemplo, que va seguida por el transpositor 'que', tal como se encontró en este estudio, por ejemplo:

16. I: y así sucesivamente / vamos haciendo / como... / un pastel / ya cuando 'stá todo acomodado / en la cazuela / o... / vas / una vasija grande / se le pone la miel arriba / y se deja reposar un buen rato / ya sea que nos la comamos un poquito caliente / o la

metemos al refrigerador / y no lo comemos como / un pastelito frío / (GBM: 464)

Además se encontraron: una muestra seguida de ‘preposición’, *Pues te castigan / ya sea por llegar tarde / o no... / no asear tu cuarto bien /*; una seguida de ‘infinitivo’, *no sé / tienes dos opciones / ya sea... / hablarle / o / llevarle serenata /*; y una con ‘que’ + subjuntivo, *Cuenta conmigo / ya sea que pase por ti o / algo /*. También ocurrió una vez en pretérito imperfecto ‘*Ya fuera por...*’ que debido a su baja frecuencia, estas formas no se contabilizaron.

Una última observación en cuanto a casos aislados pero estables de empleo de formas en subjuntivo, tiene que ver con la forma de presente del verbo *querer*: **quiera**, que se usa junto a *como*, *cuando*, *cuanto*, *donde*, *quien* formando lo que el DRAE llama locuciones adverbiales del tipo ‘como quiera’, ‘cuando quiera’, ‘donde quiera’, y aparte, ‘quienquiera’. Esto parece ser una característica del español, pues de las lenguas romances (no existe en italiano, ni en francés, ni portugués), parece ser, hasta donde sé, es la única que toma la forma *quiera* (*¿referida a usted, o él, o ella?*) para formar este tipo de locuciones equivalentes en inglés a *any + where / place, any + way, + how, any + time, + one*, o con *ever como en wherever, whenever, whoever*. La forma *quiera* alterna en variación libre con *sea*: *como sea, donde sea, quien sea* sin cambio de significado ni función. Formas éstas de presente de subjuntivo muy arraigadas a la lengua que serán muy difíciles de reducir o sustituir en cuanto a su empleo y función.

4. Comentarios finales

El subjuntivo no parece circunscribirse únicamente a los entornos sintácticos de estructuras independientes y a pesar de que el indicativo puede estar interfiriendo en terrenos que son identificables con los del subjuntivo, éste por su parte, como expresión de modalidad no deja de ser el medio más viable por el cual se manifiesta la actitud mental, la intención del hablante y el ejercicio de la responsabilidad subjetiva. Para Bolinger (1991:263) la visión tradicional en cuanto a los modos es correcta al decir que: ‘their significance is semantic; they (los modos) represent two ways of

looking at reality, one intellectual, the other attitudinal'. La intelectual depende del indicativo y la de actitud del subjuntivo. Afirma que todo contenido semántico oracional de subjuntivo cuando podría, ¿o debería de? ser indicativo depende de la intención, o el mero intento, del hablante al emitirlo, 'and our best generalizations are only statistical' (p. 256), con lo que se infiere que lo que cuenta es el contexto, la situación y la conciencia de la realidad en que se dan estos enunciados que predisponen de alguna manera u otra al hablante para emitirlos en un modo o el otro, y que lo que se hace como analistas de lengua, de actos de habla individuales, son sólo aproximaciones, reflejo de una realidad ya dada.

La siguiente relación de funciones muestra un resumen de frecuencias según estructura sintáctica dentro de la cual se inscriben los casos que se han descrito:

SUBJUNTIVO INDEPENDIENTE: Gran total 267 muestras,
(sin las 257 Expresiones Discursivas).

	SUBJ.	INDIC.
DUBITATIVAS: <u>38</u> muestras (14.23%)	21 (55.26%)	17 (44.73%)
OPTATIVAS: <u>225</u> muestras (84.27%)		
LOCUCIONES HECHAS	4 (5.88%) /68	
DESIDERATIVAS	64 (94.11%)	
IMPERATIVAS		157 (100%)
	LOCUCIONES FIJAS	8 (5.10%) /157
	PROPIAS	41 (26.11%)
	YUSIVAS	62 (39.49%)
	PECULIARES	14 (8.92%)
	CONATIVAS	32 (20.38%)

EXPRESIONES DISCURSIVAS (no contabilizadas):

'digamos' 38 y 'o sea' 219 = 257

MUESTRAS DE CASOS AISLADOS:

Forma verbal reiterativa con terminación en '-e' para todos los verbos 2,
'ya sea', 4, quiera, 20.

Referencias bibliográficas:

- Alarcos Llorach, Emilio. *Estudios de gramática funcional del español*. Madrid: Gredos. 1978.
- Alarcos Llorach, Emilio. *Gramática de la lengua española*. Colección Nebrija y Bello. Quinta reimpresión. Madrid: Espasa Calpe/Real Academia Española. 1995.
- Bello Andrés y Rufino J. Cuervo. *Gramática de la Lengua Castellana*. Buenos Aires, Argentina: Librería Perlado. 1941.
- Beristáin, Helena. *Gramática estructural de la lengua española*. Textos Universitarios México: Universidad Nacional Autónoma de México. 1975.
- Bolinger, Dwight. *Essays on Spanish: Words and Grammar*. Edición de Joseph H. Silverman. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta. 1991.
- Borrego, J., J. G. Asencio, E. Prieto. 1(998). *El subjuntivo valores y usos*. Madrid: Sociedad General Española de Librerías.
- Bussmann, Hadumund. *Dictionary of Language and Linguistics*. Traducción al inglés y edición de Gregory P. Trauth and Kerstin Kazzazi. Londres: Routledge. 1996.
- Bustos, E. *Pragmática del español: negación cuantificación y modo*. Madrid: UNED. 1986.
- Fernández Ramírez, Salvador. *Gramática Española*. Vol. 4 *El verbo y la oración*. Ordenado y completado por I. Bosque. Madrid: Arco/libros. 1985.
- Gili Gaya, Samuel. *Curso superior de sintaxis española*. Barcelona: Bibliograf. 1961.
- Gonzalo, Carmen R. “La alternancia modal en las relativas y los tipo de mención del SN complejo”, en Bosque (ed.) *Indicativo y Subjuntivo*.

- Madrid: Taurus Universitaria 1990. (280-300)
- Grice, H. Paul. 'Logic and conversation', en P. Cole y J. L. Morgan (eds.). *Syntax and semantics*. Vol. 3 *Speech acts* (41-58). New York: Academic Press. 1975.
- Hernández Alonso, César. *Sintaxis española*. Valladolid: Industrial Litográfica. 1982.
- Hernández Alonso, César. *Nueva sintaxis de la lengua española*. Madrid: Ediciones Colegio de España. 1995.
- Karttunen, L., Peters, H. 1979. "Some Observations on Factivity". En *Papers in Linguistics*, 4:55-69.
- Mathews, P.H. *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics*. Oxford University Press: New York. 1997.
- Moreno de Alba, José G. *Valores de las formas verbales en el español de México*. México: Universidad Autónoma de México. 1978.
- Moreno de Alba, José G. *Minucias del lenguaje*. México: Fondo de Cultura Económica. 1995.
- Murillo, Jorge E. *El presente de subjuntivo y la variación modal en el habla culta costarricense*. Tesis doctoral. Albany, Nueva York. 1998
- Pierce, C.S. *Collected Papers 1931 - 58* (8 vols.). Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 1931.
- Pérez Saldanya, Manuel. "El modo en las subordinadas relativas y adverbiales", en Ignacio Bosque y Violeta Demonte (dirs.). *Gramática Descriptiva de la Lengua Española*. Vol. 2. Colección Nebrija-Bello. Madrid: Espasa Calpe/Real Academia Española. 1999.
- Porto Dapena, José Álvaro. *Del indicativo al subjuntivo*. Madrid: Arco/Libros, S. A. 1991.

Real Academia Española. *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe. 1973.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Edición en CD-ROM. Versión 1.1. Madrid: Espasa Calpe. 1992. <http://www.rae.es/>

Rodríguez Flores, Dora Esthela y Lidia Rodríguez Alfano, compiladoras. “Metodología y Análisis aplicados al habla de Monterrey.” *Lenguaje y Sociedad*. México: Trillas. 1996.

Silva-Corvalán, Carmen. *Sociolingüística y pragmática*. Washington, D. C.: Georgetown University Press. 2001.

Teoría y juego del duende de Cuba en la narrativa de Nersys Felipe

Denise Ocampo*

Duendes de allá y aquí

CUANDO DE LA HERMANDAD ENTRE UN POTRO y un unicornio nació un caballito juguetero, de pelo verde y fino, con una amapola roja en la frente y alas de libélula, no solo surgía en un relato particular quien fuera nombrado como el primer duende del mundo. El libro que lo recoge –y que a su vez también incorpora el nombre de esta criatura a su título: *Corazón de Libélula (y otros cuentos de duendes y duendas)*– marcó, además, la aparición de una nueva vertiente en la narrativa de esa figura imprescindible de la literatura cubana, que es Nersys Felipe,¹ hasta entonces reconocida por una prosa muy cercana a lo real, distinguida justamente por la manera de articular lo trascendido de la ficción a lo verosímil del testimonio y lo entrañable de la memoria.

La definición de *Corazón de Libélula* como primer duende del mundo implica la posibilidad de un duende universal en los textos

* Editora y ensayista cubana.

¹ Nersys Felipe (Cuba, 1935) narradora y poetisa para niños y jóvenes. Premio Nacional de Literatura 2011. Entre sus muchos premios se destacan el Casa de las Américas en 1975 y 1976. Sus obras han sido publicadas en países de Europa, Asia y América Latina y ha sido traducida a más de cinco idiomas.

de la autora, que se concreta en el cuento “Noche en Nueva York”, del libro mencionado. Esta historia registra a un duende similar, en su morfología y comportamiento, en la temporada de un José Martí adolescente en Hanábana y, años más tarde, en su estancia en la ciudad estadounidense junto a su esposa e hijo.

Duendes diferentes aparecen en las obras de Nersys Felipe.² Además de estos dos universales, emergen otros cuyo origen no es mencionado, pero se emparentan con creaturas mágicas, fundamentalmente, de la literatura y, en general, el imaginario europeo.³ Entre todos, se destacan por su recurrencia y definición los duendes de Cuba.

De diferente índole son las pistas que marcan las proveniencias de estos duendes. En un primer nivel de afirmación se encuentran Larguirucho y Parchita, señalados como duendes de Cuba en el cuento “Los duendes de tía Tota”. Les siguen otros cuya ubicación también está planteada en la Isla: como Timbeque, en “La bufanda”, cuya acción ocurre en Mantua; o Remolino, duende cartero que se ocupa de la ruta Habana-Pinar del Río-Habana; o Belele y Lilola, de “Montemar”, anclados espacialmente por la autora en “mi tierra”, es decir, la nuestra. Por último, por la referencia a la canción “Mariposita de primavera” en el cuento “Arco iris”, cabe situar en Cuba a Sensé y a Sumbico, con todo y esa sonoridad afro en sus nombres, que es parte de nuestras raíces, y a pesar de sus navegaciones a otras tierras.

² Este texto se ocupa particularmente del libro *Corazón de Libélula (y otros cuentos de duendes y duendas)* por ser el libro que recoge la mayor cantidad de duendes en la obra hasta ahora publicada por Nersys Felipe. Este incluye el cuento “Pintor”, más tarde publicado en solitario por Gente Nueva con el título *El duende pintor*, y también “Montemar”, “Los duendes de tía Tota” y “Arco iris”, recogidos bajo el título *Me contaron los duendes* por la editorial Cauce. Cuentos de *Corazón de Libélula*... forman parte de varias antologías. Tampoco se dedica atención a los cuentos de duendes que aparecen en *Solo un humito* (Cauce, 2009) porque estos personajes no se identifican como duendes de Cuba.

³ Así tenemos al duende sin nombre de “El duende pintor”, a Zumbete y Monamí (nombre que hace eco a la expresión francesa *mon ami* o *mon amie*, mi amigo o mi amiga) en el cuento “El poema”, y a Girasolillo y a Flechilla, físicamente muy parecidos a la hadas, en “Destellos”.

Historias de un mundo encantado

En las historias de Nersys Felipe la convivencia con los duendes no suele ser causa de grandes asombros, sino parte de la cotidianidad.⁴ En su espacio no ha ocurrido lo que los filósofos llaman el desencantamiento del mundo moderno, que se distingue porque cada fenómeno o evento se explica a través de un algoritmo de causas lógicas demostrables por alguna ciencia (Habermas, 1989). Este tipo de escenario, como el de Comala o el de Macondo, es típico en la literatura latinoamericana y, de hecho, es una de las causas de su llamado *boom*, pues parte del éxito del realismo mágico consiste en que las mentalidades cartesianas de occidente fueron muy atraídas por la otredad de lo que para ellas era un espectacular anacronismo mental y cultural (Cruz, 2009). Sin embargo, mientras en *Pedro Páramo* o en *Cien años de soledad*, por continuar con los ejemplos cumbres, los personajes del pueblo encantado caminan hacia destinos trágicos, que pudieran parecer al lector moderno el ajuste de cuentas por pensar y actuar sin sintonía con su tiempo histórico (Cruz, 2009), los duendes de Cuba retratados por nuestra autora forman parte de un encantamiento que ofrece mucho más de lo que resta, como veremos más adelante.

El encantamiento en el mundo de las historias de Nersys Felipe alcanza su apoteosis en el cuento “Los duendes de tía Tota”, cuando la protagonista intenta que Antonio María, el médico del pueblo, cure el catarro de su duenda Parchita. Un lector de hoy, pero identificado con los personajes, puede temer la réplica incisiva que desde su ciencia sería capaz de ofrecer el galeno. Entonces, ante sus ojos atónitos se despliega la respuesta de Antonio María: “[...] los duendes no se parecen a nosotros los humanos, y los de Cuba menos, porque son de canela, aceite de coco, lana de ceiba y miel, con sangre de guarapo y raspaduras de sol en los huesitos”. El médico, que a todas luces bien conoce a los duendes, añade la posibilidad

⁴ Por supuesto, este fragmento del presente texto no se aplica a Bebele y a Lilola, los personajes de “Montemar”, quienes no interactúan con humanos. No obstante, su ubicación en un ambiente totalmente natural, al margen de las personas, no implica que no sean duendes de Cuba, como ya se afirmó.

futura de crear la medicina enduendinaria y, por si fuera poco, escribe a Tía Tota unos versos medicinales cuya lectura puede ayudar a sanar a la enferma.⁵

Duendes de Cuba

El aislamiento de Lilola y Belele, quienes viven en entornos naturales y sin trato con los humanos, en principio los distingue de todos los otros duendes de Cuba recreados por Nersys Felipe. Su historia es la de la búsqueda de equilibrio. Ella, duenda de mar, azul, salada, que vive en un caracol vacío y sueña conocer la belleza del monte que le han contado las golondrinas. Él, duende de río, verde, que habita en un nido abandonado y quiere conocer la playa que le ha dicho un pelícano extraviado. Estos duendes contrarios, en su búsqueda de espacios desconocidos, logran una suerte de ying y yang, que se extiende no solo a su propia relación sino también a la geografía. Así, de ser dos duendes distantes y solitarios se convierten en una pareja de duendes que se complementan, incluso más que otros duendes que andan de dos en dos.

Larguirucho y Parchita son totalmente domésticos. Su definición explícita como “duendes de compañía” de tía Tota nos permite conocer su ocupación principal o, por decirlo de alguna manera, el sentido de sus vidas. En apariencia, pudieran ser confundidos con criaturas traviesas que esconden objetos a su dueña. Es culpa de Larguirucho que tía Tota no encuentre los espejuelos y que sus lápices se gasten muy pronto. Es culpa de Parchita la desaparición de los pañuelos de tía Tota. Sin embargo, no hay maldad, ni siquiera ánimo de broma, en estos incidentes. Larguirucho toma prestados

⁵ Este método que en la ficción aplica el médico Antonio María recuerda la utilización de “frases sanadoras” en la medicina natural y el uso —más articulador de realidades que meramente persuasivo— de la palabra en la llamada Programación Neurolingüística o PNL, por psicólogos de algunos países como los Estados Unidos. No es objeto de este trabajo, pero sería válido estudiar la relación ciencia-encantamiento en algunas escuelas de la medicina contemporánea. Este comentario no pretende emitir juicio de valor alguno con respecto a este tema, solo intenta llamar la atención sobre el asunto.

los espejuelos porque es un lector empedernido y gasta los lápices escribiéndole a sus muchos primos, que viven por toda Cuba. Por su parte, Parchita usa en sus crisis de estornudos los pañuelos de tía Tota y es así que los pierde accidentalmente. Lo más parecido a una travesura en estos duendes es la manía que tiene Parchita de ocultarse, pero lo hace de las personas, del perro, y hasta del propio Larguirucho. De paso nótese que la relación de los duendes de tía Tota con los animales, en contraste con Belele y Lilola, es de contrariedad y no de comunicación.

Tía Tota vive en esta armoniosa convivencia y comprende estos incidentes y accidentes, al punto que cuando no encuentra la llave de su casa está segura de que ha sido ella misma quien la ha perdido y es a San Dimas a quien pide ayuda para encontrarla. Por si algún lector suspicaz sospecha la intervención de los duendes en este extravío, la llave aparece donde tía Tota la ha olvidado. El tratamiento para curar las crisis de estornudos de Parchita, evidencia otra virtud de los duendes, la solidaridad. Es Larguirucho quien recorre la casa recitando los versos para que la duenda, dondequiera que se oculte, pueda aprenderlos.

Mientras en “Los duendes de tía Tota” solo la protagonista humana trata con ellos, pero nadie discute su existencia, y en el resto de los cuentos de duendes de Nersys Felipe (de Cuba o no) los personajes humanos que no interactúan con duendes ni siquiera parecen sospechar su existencia, en “Arco iris” parte del conflicto está en que no todas las personas pueden tratar con esas criaturas. Aquí la relación entre humanos y duendes es selectiva. Sensé y Sumbico sólo se relacionan con la anciana Belén, mientras que su hermana, Cariño, no los encuentra hasta el final del cuento.

De Sensé y Sumbico se da a conocer muy poco. Si bien sus nombres, como se ha dicho, evocan sonoridades atribuibles a un posible origen africano, no es posible asegurar que así sea. El texto no ofrece marcas que puedan ayudar a determinar el género, ni siquiera a nivel gramatical se puede identificar si son dos varones o hembra y varón. Como en “Los duendes de tía Tota”, no hay en “Arco iris” referencias a la edad, aunque, en contraste, Sensé y

Sumbico muestran comportamientos más lúdicos, pues navegan lejos en barcos de papel y trepan a árboles para recoger ciruelas que luego comparten con Belén. Su independencia y asunción de riesgos mueve a pensar en que son adolescentes o jóvenes. Estas aventuras no permiten asegurar que sean duendes de compañía, a pesar de su comunidad con Belén. Otra curiosidad es que mientras duendes como Larguirucho y Parchita al acompañar a tía Tota se acomodan al contexto de esta, Sensé y Sumbico subvierten esta direccionalidad y buscan que Belén se incline al mundo de ellos.

Resulta muy interesante en “Arco iris” el triángulo vida-comunidad con duendes-muerte. Sensé y Sumbico invitan a Belén a navegar, sin retorno, al pueblo de los duendes marineros. Belén está dispuesta a irse. Su única pena es que su hermana no conoce a sus dos amigos. Una vez que Sensé, Sumbico y Belén, confabulados, logran que Cariño vea a estos duendes, Belén decide no partir, sino quedarse juntos los cuatro. Llama la atención cómo en ningún momento el viaje sin regreso, que puede interpretarse como la muerte, toma valores negativos, sino que lo único no positivo se haya en la ausencia de comunidad con los duendes. La armonía, la conjunción con lo olvidado añorado, y como consecuencia, una vida más plena, solo se alcanza en compañía.

Por su parte, Timbeque, duende de “La bufanda” parece único en su especie, con respecto a los de otros cuentos. También tiene forma humana, pero es capaz de convertirse en cualquier pájaro, para ayuda de la adolescente María Nieves, a quien acompaña desde que ella le salvara la vida. No obstante, no le es incondicional en lo que considera sin importancia

De todos, de quien menos se sabe es de Remolino, de “La carta”. Se conoce apenas que es el duende cartero que recorre la ruta Habana – Pinar del Río – Habana.

Ubicación en el imaginario insular

Varias criaturas clasifican como posibles parientes de los duendes de Cuba de Nersys Felipe en la imprescindible *Mitología cubana* de Samuel Feijóo (1986) y en el ya fundamental *Catauro de seres míticos*

y legendarios en Cuba (Rivero y Chávez, 2005).⁶ Para explorar esta relación se tomará como referencia el *Catauro*... por su carácter de inventario y porque incluye a los seres del clásico de Feijóo.

Entre las entradas del *Catauro*... comparables a los duendes de Cuba aquí tratados constan varios que andan en parejas. Entre ellas están los chicherecúes o chichiricúes (Rivero y Chávez, 2005:138-139), los Ibeyis (Rivero y Chávez, 2005:276-277) y, eventualmente, los babujales (Rivero y Chávez, 2005:81).

Los chicherecúes o chichiricúes —registrados en dos variantes, como leyenda cubana y como leyenda campesina en que se consideran llegados de la costa de Guinea— son hombre y mujer como Lilola y Belele, Larguirucho y Parchita. Como los duendes de “Montemar” habitan ambientes naturales, pero a diferencia de ellos pueden relacionarse con los humanos. No obstante, en su trato con los humanos se dedican a hacer travesuras y maldades, que no hacen ni los duendes de tía Tota, ni Sensé y Sumbico.

Otra pareja de criaturas legendarias son los Ibeyis, los gemelos de la mitología afrocubana, pero estos son niños que protegen a los niños y cometen travesuras, por lo que no coinciden ni con los comportamientos, ni con las edades de los duendes ni con las de los humanos con quienes se relacionan.

Solos y, a menudo en pareja, cuenta la leyenda de origen africano que los babujales encontraban su principal satisfacción en el trabajo continuo y por eso ayudaban en su ardua labor a los esclavos que, por algún sortilegio o legado ancestral, podían verles. Sin embargo, la situación de las personas con que se dice que estos seres interactuaban no ha lugar en las de las historias de Nersys Felipe.

El *Catauro*... describe al guiije o jigüe como “versión tropical del duende europeo y, perteneciente, sin duda alguna, a la mítica parentela universal de gnomos, elfos, trasgos, latines, kabolds, etc.” (Rivero y Chávez, 2005:261). Oculto en las aguas de los ríos y en

⁶ Lo difuso de las fronteras entre los mitos y las leyendas en la fuente utilizada, y el hecho de que esta precisión no aportaría demasiado a la descripción de los duendes, hacen que este texto los aborde como seres del imaginario, sin intentar clasificarlos en una u otra categoría.

los bordes de los pozos, el guije o jigüe obra un sortilegio sobre quien se acerque descuidado y lo rapta sin remedio (Rivero y Chávez, 2005:261). Bebele, sin embargo, no se interesa en los humanos. De hecho, estos no aparecen en su entorno.

Tampoco la leyenda campesina del Cagüeiro (Rivero y Chávez, 2005:111), ni el mito aborigen de Yahuababa (Rivero y Chávez, 2005:528), son aplicables a Timbeque, pues mientras Timbeque nunca es humano, esos seres son hombres que se convierten en pájaros. En cuanto a Remolino, es difícil buscarle analogías con otras criaturas, pues de él solo se conoce su oficio de cartero.

Como vemos, aunque persisten algunas semejanzas, resulta difícil ubicar a los duendes de Cuba entre los seres míticos y legendarios que recoge el *Catauro*... Dígase, además, que llama la atención que de forma general el mundo encantado del que dan cuenta las criaturas de esta obra etnográfica se ubica en las zonas rurales, lo que pudiera sugerir una especie de renuncia al encantamiento por parte de los habitantes de las ciudades. De cualquier manera, esta es solo una hipótesis cuya vaguedad está reforzada por el hecho de que la obra de referencia es definida por sus autores como “diccionario no exhaustivo” (Rivero y Chávez, 2005:3).

El duende de Cuba en José Lezama Lima

En todo caso, resulta peregrino negar la existencia de los duendes, en general, en el imaginario del cubano. Un hallazgo inapreciable para demostrar su presencia es, en la obra de José Lezama Lima, el ángel de la jiribilla (1981). ¿Qué cubano se atrevería a negar a Lezama en la literatura cubana? Si esto pareciera un área restringida, ¿qué cubano se atrevería a negar una jiribilla que, aunque no conste en el *Catauro*..., emerge al discurso cotidiano de la Isla en expresiones que parten de “ser una jiribilla” o “tener jiribilla”?⁷

⁷ Al cumplirse el quinto aniversario de la revista web cubana *La Jiribilla*, esta publicación convocó a un grupo de artistas plásticos a representar la jiribilla. A nivel visual muy diferentes fueron los resultados, pero todos los creadores coincidieron en que había algo que representar, y en las intenciones de las obras se observaban regularidades que apuntaban a una criatura ligera de raíz mágica.

Una comparación inicial en el texto de Lezama puede resultar desconcertante, cuando sobre el ángel de la jiribilla escribe: “superior a la lucha entre el ángel y el duende, en que este riega con niebla y con espíritu de lo errante las alas intermedias”. Sin embargo, la peculiar articulación de ideas en los textos de Lezama permite pensar que más que ante una negación del ángel y el duende por el ángel de la jiribilla, estamos ante un desglose de sustancias: la criatura está compuesta de ángel y de duende, que en su fusión dan lugar a un ser de mayor divinidad.⁸

Lezama describe al ángel de la jiribilla “verde de hoja en su amanecer lloviznado, gris tibio del aliento del buey, azul de casa pinareña, olorosa a columna de hojas de tabaco”, lo que lo emparenta con los pinareños Timbeque, Larguirucho y Parchita. Cuenta que “asusta a la muerte [...] le hace un cuento a la muerte”, como Sensé y Sumbico que lejos de traer la muerte que Belén desea, la arrastran a la vida. Semejante a Belele y a Lilola, que están en el monte y en el mar al mismo tiempo, “Jiribilla, diablillo de la ubicuidad. Simultaneidad en las estaciones, que unen el oro y el gris, como dos brazos”. Como Larguirucho y Parchita, duendes de compañía, “Fabulosa resistencia de la familia cubana”. Como Timbeque, que se desdobra en pájaro para cumplir los deseos de su compañera humana, “cinta de la luz en el colibrí, que asciende y desciende, a la medida del hombre”.

Añádanse estas evidencias a una antigua amenaza. Tal como afirma Peter Pan, cada vez que alguien dice que no cree en la hadas cae muerta una de ellas. ¿Pasará igual con los duendes?

¿Principio o fin?

A riesgo de perder coherencia se vuelve impostergable una especie de reclamación. Suelen los actores del mundo del libro destinar a

⁸ Refuerza la posibilidad de esta interpretación tener en cuenta la fascinación que sentían los origenistas por la llamada “generación del 27”. Uno de sus máximos exponentes, Federico García Lorca, creó una “Teoría y juego del duende” (1957:36-48) —de la que, como es evidente, el presente artículo ha tomado parte del título— en la que se apuntaban las características de este ser en su comparación con el ángel y la musa, que implica las bases de una posible complementariedad.

los niños las historias enduendadas. La revisión de los cuentos de Nersys Felipe donde aparecen los duendes de Cuba no necesariamente encuadra las historias dentro de la literatura infantil,⁹ como no sea por la intención de la autora de dedicar sus textos a los niños.

Cuentos como “Montemar”, “Los duendes de tía Tota” y “Arco iris” tratan temas universales como el amor, la muerte, la calidad de vida en la tercera edad, las diferencias sociales, relevantes para grandes y chicos. Carecen, por ejemplo, de una de las características tradicionalmente más asociadas a los libros infantiles: el protagonismo de niños, o de animales u objetos personificados. “Los duendes de tía Tota” y “Arco iris”, de hecho, transcurren en un universo ajeno a los pequeños.

En el cuento “La bufanda”, donde aparece una niña y el duende se transforma en pájaro, la presencia de elementos históricos, hacen de este más que nada un texto para cubanos,¹⁰ sin importar la edad. Igualmente la nostalgia por Nicolás Guillén expresada en “La carta” tiene más que ver con la identidad nacional que con el público infantil. Lo común en todos estos cuentos es la presencia del elemento mágico dado por los duendes de Cuba, pero no hay criterio que pueda ceñirlos exclusivamente a los niños como destinatarios.¹¹

El alcance de los cuentos de duendes de Cuba de Nersys Felipe no se circunscribe únicamente a los niños, sino que se extiende también a los adultos,¹² y, de hecho, un valor muy especial es que

⁹ Muchos autores plantean que la literatura infantil presenta una serie de regularidades a nivel textual, que la hacen adecuada para ese público. No obstante, no queda tan claro si estas regularidades excluyen la posibilidad de que esa misma literatura sea recomendable a los adultos.

¹⁰ De hecho, por el grado de informatividad de la historia es necesario conocer bien la historia de Cuba para llevar a un nivel óptimo la interpretación del cuento en todos sus sentidos.

¹¹ Esto es parte de un debate mayor, pero en este contexto prefiero limitarme a cuestionar que sea posible decir que alguna literatura es exclusivamente disfrutable por los niños. Ver nota 9.

¹² Sin que ello implique secuestrar del mundo infantil a los duendes, los actores del mundo del libro pudieran reivindicar el derecho de los adultos a estas criaturas. Muchos adultos los necesitamos tanto como los pequeños, aun bajo las sanciones que la sociedad desencantada nos oponga.

resultan más que apropiados para ese momento iniciático fundamental en la formación de lectores que es el disfrute del texto compartido entre los pequeños y sus padres, sin que esto implique la necesidad de un bocadillo maravilloso como el de la Alicia de Lewis Carroll, para volver mayores a unos o chicos a los otros.

Cabe, entonces, la búsqueda de los duendes de Cuba para todos; acaso parafraseando a Lezama en su invocación al ángel de la jiribilla:

Duendes de Cuba, sean con nosotros. Enseñen sus alas, realícense, cúmplanse, sean anteriores a la muerte. Vigilen las cenizas que retornan. Sean guardianes de nuestras posibilidades infinitas. Ahora que sabemos que la certeza se engendra en lo que nos rebasa.

Bibliografía:

Cruz, Fernando: La aldea encantada, en *Memorias del Congreso Internacional Lectura 2009: Para leer el XXI*, Comité cubano del IBBY, La Habana, 2009.

Feijóo, Samuel: *Mitología cubana*, Letras Cubanas, La Habana, 1986.

Felipe, Nersys: *Corazón de Libélula (y otros cuentos de duendes y duendas)*, Unión, La Habana, 2006.

García Lorca, Federico: *Obras completas*, Ediciones Aguilar, Madrid, 1957.
Habermas, Jürgen: *Teoría de la acción comunicativa*, 1989.

Lezama, José: “Se muestra ahora el ángel de la jiribilla”, en *Imagen y posibilidad*, Letras Cubanas, La Habana, 1981.

Rivero, Manuel y Gerardo Chávez: *Catauro de seres míticos y legendarios de Cuba*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana, La Habana, 2005.

Palinuro de México: trayectoria de un linaje de la expresión americana hacia el canon de la novela hispanoamericana

Edna Ochoa*

University of Texas-Pan American

Introducción

EL OBJETIVO DE ESTE TRABAJO es señalar la heterogeneidad diferenciadora como rasgo distintivo de la literatura latinoamericana en la novela *Palinuro de México* de Fernando del Paso y describir aquellos elementos que la hicieron merecedora del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos,¹ logrando así que forme parte del canon literario latinoamericano propuesto por esta institución venezolana, en el entendido que si bien el Premio Rómulo Gallegos ha fungido como una institución canónica no se puede decir que éste sea el canon por excelencia de la novela latinoamericana, sino que es uno de los tantos cánones. Además, como institución canónica sigue en proceso de formación, y en ese sentido, como apunta José María

* Profesora de literatura en la University of Texas- Pan American.

¹ El Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos fue creado en 1964 en Venezuela, por el presidente en turno Raúl Leoni, con la finalidad de honrar la memoria y obra literaria del escritor Rómulo Gallegos y estimular la actividad creadora de novelistas de habla castellana. En las bases del I Premio Internacional de novela Rómulo Gallegos en 1967 se estableció que los concursantes deben ser escritores de la América Hispana.

Pozuelo: “todo canon se resuelve como estructura histórica, lo que lo convierte en cambiante, movedido y sujeto a los principios reguladores de la actividad cognoscitiva y del sujeto ideológico, individual o colectivo, que lo postula”. (Pozuelo 236) Hago este señalamiento porque los criterios del Premio Rómulo Gallegos han ido modificándose.

Desde mi punto de vista *Palinuro de México*² cumple los criterios del canon de novela propuestos por El Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos. En el decreto número 83 del 1º de agosto de 1964, cuando se inaugura este galardón, se pone énfasis en la figura del escritor venezolano Rómulo Gallegos, como “guía firme en el ámbito literario de habla castellana, por el mensaje humano que contiene su obra, vigente hallazgo de la belleza y el doloroso drama de nuestros pueblos” (*Premio Internacional...* 8), por lo cual se subraya una estética vinculada a la tradición cultural latinoamericana, cuyo signo ha sido la colonización y la violencia, así como a un tipo de escritor con un ojo creativo, crítico y sensible en la representación de la problemática social.

Para argumentar mi postura primero esbozaré un panorama de la formación de la literatura hispanoamericana, desde la perspectiva de los críticos y escritores literarios, asimismo describiré algunas modalidades que se fueron dando en el proceso de la conformación de nuestra literatura en el corpus y el canon latinoamericano. En segundo lugar, destacaré el linaje o marca de elementos americanos, que desde mi punto de vista están contenidos y dan cuenta de una novela representativa de nuestra literatura heterogénea latinoamericana, en esa coexistencia a veces contradictoria de múltiples fuentes culturales alimenticias, por lo cual tiene cabida en el corpus y cumple con los criterios del canon hispanoamericano de novela, cuyas características son la expresión multicultural, la vinculación con la tradición y el reflejo con la realidad, entendido esto último

² En 1975 Fernando del Paso obtiene con *Palinuro de México* el Premio de Novela México. Esta novela fue publicada en 1977 por la editorial española Alfaguara. El volumen mexicano no se imprimirá sino hasta 1980 por la editorial Joaquín Mortiz.

no como una reproducción mimética sino como una interpretación. Para sustentar la defensa de *Palinuro de México* como merecedora del Premio Rómulo Gallegos me apoyaré en las investigaciones de los críticos y escritores literarios, entre los que se encuentran Antonio Cornejo Polar, Ángel Rama, Susana Zanetti, Walter Mignolo, Adolfo Prieto, Emir Rodríguez Monegal, Carlos Fuentes, José Lezama Lima, entre otros.

El proceso de la conformación de la literatura latinoamericana. Corpus y canon

El proceso de la conformación de nuestra literatura no ha sido fácil. Intelectuales, escritores y críticos han contribuido a la construcción de la literatura latinoamericana y a explicarse cuáles son las peculiaridades de nuestra cultura que la distinguen de las otras.

La condición del ser latinoamericano generó diversas interpretaciones en torno a la problemática de la identidad cultural en los intelectuales pos-independentistas. Las reflexiones críticas acerca de la diferencia frente a otros modelos culturales y el destino de América dio como consecuencia una variada ensayística de intelectuales hispanoamericanos, cuya preocupación se avocó en responder a la problemática de la identidad y el destino de América. A finales del siglo XIX esas preocupaciones son expresadas por Sarmiento y José Martí, por nombrar a los más conocidos; más adelante en el XX lo harían Enrique Rodó, Pedro Henríquez Ureña, Vasconcelos, entre muchos otros. Las respuestas a la identidad latinoamericana variaban de acuerdo a las influencias ideológicas, a las tensiones políticas, a los movimientos históricos particulares en cada país, etc., por lo que América pasó revisión por la óptica de las antinomias de barbarie o civilización, por las explicaciones positivistas y el alegato determinista de ser una región con una herencia sin miras al progreso, o bien, la propuesta de un espacio cósmico de la raza de bronce, o las reivindicaciones de la latinidad o de lo indígena autóctono. Visiones progresistas o conservadoras, que daban cuenta de la angustia ontológica ante el acuciante problema en torno a la irresuelta validación de la identidad y, que

sin embargo por otro lado, abrieron cauces sólidos para el continuo cuestionamiento y estudio de la expresión americana, como lo expresa Cornejo Polar en 1994:

Tengo para mí que fue un proceso tan imprevisible como inevitable, especialmente porque mientras más penetrábamos en el examen de nuestra identidad más se hacían evidentes las disparidades e inclusive las contradicciones de las imágenes y de las realidades aluvionales y desgalgadas† que identificábamos como América Latina. (Cornejo Polar, 13)

Después de los 40 y durante tres décadas continuas, el problema empezó a plantearse en otros términos, dejando los parámetros occidentales: nuestro signo de identidad cultural fue el reconocimiento y revalidación de la pluralidad de la cultura americana, como consecuencia de nuestra literatura. Para Cornejo Polar el problema de la crítica literaria fue suponer que la literatura latinoamericana era sólo una, es decir, homogénea y coherente, y peor aún, que ésta expresaba los signos de una identidad visualizada en términos globalizantes.

En 1940, según Ángel Rama, surge un amplio cuestionamiento sobre el continente donde participan activamente escritores y pensadores latinoamericanos. Sus análisis son abordados desde diversas perspectivas: histórica, sociológica, política y literaria, etc., además no sólo se centran en los autores y sus obras, sino también en las peculiaridades productivas con el fin de explicar comportamientos que regulen la literatura latinoamericana.

Cornejo Polar apunta la importancia de la historiografía en las primeras décadas del siglo XX, debido a que evidenció la existencia de las literaturas nativas coloniales y, por consiguiente, al incluirlas hizo que variara el corpus de la literatura latinoamericana, además de abrir la posibilidad a que otras literaturas marginales ingresaran.

Sólo mucho después la insólita articulación de los aportes de la filología amerindia y antropología puso en evidencia la importancia de las literaturas nativas coloniales y modernas y la consiguiente necesidad de incluirlas como parte de todo el proceso histórico de la literatura latinoamericana [...]. (Cornejo Polar, 13-14)

A raíz de que el corpus de literatura podía dar cabida a la inclusión de otras literaturas marginales, se marcó la pauta para el continuo cuestionamiento y la reflexión profunda que darían como resultado más tarde la reformulación del canon tradicional, porque por la complejidad de nuestra literatura se escapaba a la normatividad y del esquematismo que los criterios occidentales imponían. Era evidente que crecía la duda acerca de la continuidad y la homogeneidad de la literatura latinoamericana e incluso de la misma noción de literatura.

Es importante destacar que los antecedentes de la crítica y la teoría literaria latinoamericana recurrieron en primera instancia a la necesidad de dirigirse a la historiografía para registrar y clasificar de modo cronológico las obras y los autores que habían contribuido a los imaginarios culturales y literarios de nuestra América, con su pluralidad de voces. Tarea que no ha sido fácil ni lo es actualmente por la condición transcultural y múltiple de la literatura latinoamericana, como lo hace notar Ángel Rama:

No hay literatura de más difícil conocimiento y sistematización que la llamada hispanoamericana. Cualquiera otra del mundo occidental cuenta ya con estructuras firmes, claros ordenamientos de valores, buenos repertorios de información, guías puestas al día, y en la medida en que pertenezcan a países de amplio desarrollo, excelentes medios de difusión y de crítica acerca de los más recientes productos.
(Rama, 26)

Pedro Henríquez Ureña como después Rama y otros intelectuales, se dieron a la tarea de buscar el trazo de nuestra tradición literaria en su labor como críticos literarios e historiadores, en el entendido de que “la literatura latinoamericana es definida como expresión de una cultura, cuya búsqueda compromete el trabajo del historiador y del crítico” (Zanetti 87). En su labor historiográfica Henríquez Ureña, en “Seis ensayos en busca de nuestra expresión”, exploró diversas corrientes literarias que ubican el canon de nuestra literatura, así como la investigación de narrativas coloniales —crónicas y cartas— que emergieron con el descubrimiento de América y que expresan

una visión exótica y exuberante de América, atravesando por etapas importantes dentro del colonialismo y del romanticismo, hasta las primeras décadas del siglo XX cuando aparecen las vanguardias y los latinoamericanos se nutren de ellas, para dar cuenta de sus propias realidades y manifestaciones múltiples, asumiendo posiciones críticas frente a su realidad política, como el caso de los dictadores americanos o del colonialismo por parte de Estados Unidos.

Susana Zanetti escribe que el trabajo de Henríquez Ureña muestra la intención de articular nuestra historia literaria y cultural como también definir los autores “clásicos” latinoamericanos, pero que en su lista de selección de los autores para articular el canon sus criterios de selección son imprecisos porque toma como punto de partida el criterio de “independencia” y muchas veces se contradice al tomar la conquista como punto de partida de las corrientes literarias en América hispánica (Zanetti, 98-99).

Ángel Rama por su parte refiere en sus trabajos la conformación de la “ciudad escrituraria”, en oposición a la ciudad letrada que fue la impuesta y regida por el uso de un lenguaje oficial que proyectaba la monarquía española como marca de colonizaje. Hubo el surgimiento paulatino de cierta conciencia marginal y trasgresora que fue utilizando formas escriturales al margen de los registros dirigidos a la corona, donde se empieza delinear la imagen de una visión particular. Lezama Lima en sus ensayos también nos habla que la estética americana tiene un sentido revolucionario, de transculturación o apropiación de lo español donde el americano le imprimió una marca más de Calibán rebelde y devorador del Ariel etéreo que Rodó identificó como América Latina.

Los conceptos de independencias, originalidad y representatividad son las marcas modeladoras de la literatura latinoamericana para Ángel Rama. A partir de una visión geo-histórica explica el comportamiento de la literatura latinoamericana. La originalidad empieza con independencia de España y el deseo de alejarse de su origen, pero ésta se da por medio de la representatividad de la región, pues al surgir en una región específica la literatura latinoamericana, por tanto se percibe como diferente de la cultura que le dio

origen. De modo que la literatura latinoamericana se caracterizaba por un medio físico específico, una conformación étnica de carácter heterogéneo, un grado de desarrollo diferente, cuyo el modelo de progreso era el europeo. En ese periodo posindependentista la literatura se volvió un instrumento para fraguar la nacionalidad. Los impulsos modeladores de la literatura latinoamericana fueron seguidos más o menos en las épocas siguientes. Siguiendo con Rama, el comportamiento de la literatura latinoamericana ha sido desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta la actualidad el de independizarse y, por otro lado, en la originalidad de la literatura latinoamericana, siempre hubo un afán internacionalista, “el cual encubre otra fuente nutricia más fuerte: la peculiaridad cultural desarrollada en lo interior, la cual no ha sido obra única de sus élites literarias sino el esfuerzo ingente de vastas sociedades construyendo sus lenguajes simbólicas”. (Rama, 12)

Cornejo Polar menciona que en el proceso de la literatura y del pensamiento crítico latinoamericano en las últimas décadas se dieron tres vertientes, “tres grandes agendas problemáticas, agendas que sin duda están relacionadas con situaciones y conflictos socio-históricos harto más englobantes y sin duda mucho más comprometedores”. (Cornejo Polar, 17) En la primera se planteó el cambio por medio de la revolución en los 60, cuya marca fue la producción de la poesía conversacional y el teatro de creación colectiva, etc. En el campo de la crítica se avanzó en la teoría y la metodología. Se fomentó la discusión en torno a la crítica de la ideología de clase, propugnando una literatura que reflejara la realidad histórica. Fernández Retamar apeló a la necesidad de una teoría que explicara la trayectoria del proceso histórico y literario de América Latina y de su diversidad. La siguiente agenda fue la búsqueda de:

[...] la identidad, nacional o latinoamericana, en la que nos recogimos una vez más, ahora un poco más defensivamente, como en el seno de una obsesión primordial, tal vez para explicar la tardanza y el desvanecimiento de tantas ilusiones, pero sobre todo para reafirmar, desdichadamente más con metafísica que con historia, la peculiaridad diferencial de nuestro ser y conciencia y la fraternal

unidad de los pueblos al sur del Río Bravo. Por entonces se puso énfasis en la valoración del realismo mágico y del testimonio que, aunque por contrastadas vías, mostraban la consistencia y la incisividad de lo propio de nuestra América. A la vez—en el plano de la crítica— se construía el gran debate sobre la pertinencia de construir una teoría específicamente adecuada a la índole de la literatura latinoamericana. Por esos años el marco referencial casi obligado era el de las versiones más duras, y tal vez menos perspicaces, de la teoría de la dependencia. (Cornejo Polar, 14)

La tercera agenda de nuestro proceso literario y crítico, siguiendo a Cornejo polar, fue el de la reivindicación de la literatura heterogénea como elemento definidor de la sociedad y de la cultura latinoamericana, pero “aislando regiones y estratos y poniendo énfasis en las abisales diferencias que separan y contraponen, hasta con beligerancia, a los varios universos socio-culturales, y en los muchos ritmos históricos, que coexisten y se solapan inclusive dentro de los espacios nacionales” (Cornejo Polar, 13). Esta visión de la literatura heterogénea diferencial es la que actualmente ha nutrido la noción de literatura hispanoamericana, por lo que necesariamente subvierte la concepción de un canon literario que se pensaba inamovible y hermético, posibilitando además una desterritorialización del mapa occidental, si pensamos en la difusión internacional de la ficción latinoamericana, considerada ésta antes en el espacio de la periferia.

Durante los 80 se puede destacar en la crítica literaria la problematización de la noción de “literatura” y lo “latinoamericano”. Actualmente hay un cambio de la noción de literatura en Latinoamérica y también una transformación del campo de la crítica y la didáctica, según las apreciaciones de Mignolo al hacer una revisión de los trabajos críticos de Rincón. Mignolo alude que con el cambio de la noción de literatura con la narrativa testimonial y con la transformación del campo de la crítica y didáctica los estudios literarios se ha abierto a la investigación de la llamada “sub-literatura, por lo que plantea dificultades para otorgar valores literarios a las obras de narrativa testimonial, porque esto “no sólo implica la

defensa del canon y de un campo de estudio sino también una manera de concebir una disciplina” (“Entre el canon y el corpus...” 24).

Al plantearse que el término “América Latina” abarca a la cultura hispana y la portuguesa, así como a las fronterizas, se extendieron los límites de lo geográfico, y por tanto se abrió el campo de los estudios literarios que estaba sólo configurado por obras canónicas escritas en castellano y por autores canónicos hispanoamericanos. Debido a eso el campo de los estudios literarios se concibe como un corpus heterogéneo de prácticas discursivas. También empieza el planteamiento crítico sobre el canon y se problematiza la noción de “género literario” que se vinculaba estrechamente al canon, con el propósito de reconfigurar el canon que estaba invariablemente unido al corpus. El *corpus* se empieza a repensarse en función de las prácticas discursivas, tanto orales como escritas, más que en géneros, ampliando también la configuración del canon y del corpus, en el sentido que esas prácticas discursivas pueden ser bilingües o plurilingües y multiculturales.

Como se puede inferir la labor de los críticos ha sido la reconstrucción de la literatura, organizar un *corpus* que sea la expresión de la cultura latinoamericana, pero justamente por carácter tan complejo de nuestra literatura, también el canon latinoamericano se vuelve inseparable de lo heterogéneo y del multiculturalismo que nos caracteriza. Al introducirse otras prácticas discursivas literarias que vienen de diversas tradiciones y con presencia histórica que se remonta desde las culturas prehispánicas se vuelve más problemático definir, caracterizar y delimitar nuestro canon.

El canon al tener su base en una memoria cultural, cuando se trata de Latinoamérica, como hay tradiciones diversas que se articulan o compiten entre sí, dan cuenta de una peculiaridad literaria de nuestra literatura. Si la memoria cultural nos da una idea de tradición no se puede contemplar la idea de tradición desde una óptica de lo oficial solamente, en ese hilo cultural también se ha dado una corriente marginal que reaparece como parte de la expresión literaria y que al articularse en situaciones sociales ha modificado

las normas en el poder literario que tiende a fosilizarse. Sin embargo, no hay que olvidar que la formación y transformación del canon están vinculadas al poder y la lengua oficial. Como en Latinoamérica el español es la lengua oficial, una de las reglamentaciones que establece el Premio Rómulo Gallegos es que las obras sean escritas en castellano, por escritores hispanoamericanos y que el género sea el de novela.

Mignolo señala que el canon latinoamericano se construyó sobre la base de un lenguaje ‘estándar’ y de una serie de criterios estéticos implícitos de acuerdo a la concepción del colonizador, porque en el proceso de la formación del canon se dieron siempre tensiones entre colonizado y colonizador, debido a los elementos multiculturales y plurilingüísticos tan disímiles. El colonizador occidental suprimía la tradición del colonizado al imprimir sus criterios canónicos en la literatura, pero la tradición o memoria cultural de los nativos nunca desapareció.

El canon está unido al poder y una élite determina los valores estéticos que deben regir. Todo canon es selectivo y por tanto excluyente. Wendell V. Harris apela a que los críticos deben descubrir los criterios de selección para otorgar canonicidad a un texto. Desentrañar las funciones de los cánones selectivos es importante para no caer en generalizaciones reduccionistas. Harris considera útil analizar las funciones atribuidas a los cánones con la finalidad de extraer tales criterios. Para él los cánones selectivos tienen las siguientes funciones: provisión de modelos, ideales e inspiración; transmisión de la herencia del pensamiento; creación de marcos de referencia comunes; intercambio de favores; legitimación de la teoría; historización y pluralismo.

El Premio Rómulo Gallegos al definir un canon para la novela, es un canon selectivo, por lo que cumple varias de las funciones descritas por Harris, como crear marcos de referencia comunes, intercambiar favores, proveer modelos, transmitir la herencia de pensamiento y el pluralismo.

Walter Mignolo señala que una de las funciones principales de la formación de cualquier tipo de canon “es asegurar la estabilidad y

adaptabilidad de una comunidad de creyentes. Por tanto la comunidad se sitúa a sí misma en relación con la tradición, se adapta al presente y se proyecta hacia el futuro” (Mignolo, 237), sin embargo, como la formación del canon está relacionada con actividades disciplinarias, entonces es necesario distinguir entre los aspectos vocacionales y los epistémicos. Hay cánones epistémicos y los hay vocacionales. La actividad epistémica en los estudios literarios es aquella que realiza reconstrucciones racionales que ponen de relieve los criterios generales que guían, en la comunidad literaria, la producción y la interpretación de obras. En ese sentido, los aspectos teóricos o epistémicos son un tipo de actividad destinada a la formulación de hipótesis y de teorías que den cuenta de la complejidad del fenómeno literario. En cuanto al canon vocacional se entiende como la actividad dirigida a construir y a interpretar mundos ficcionales literarios y a establecer las reglas del juego que establecen los participantes, tanto para la producción como para la interpretación de textos. En ese sentido, la actividad vocacional implica siempre una “poética” en la que se reúne la comunidad interpretativa. Y en esa poética se encuentran las normas del hacer literario y los principios de lectura y reinterpretación. Mignolo subraya que:

...mientras seamos conscientes de la formación y la transformación del canon como un cometido vocacional en los estudios literarios, deberíamos ser capaces de distinguir entre dos tipos de conflicto en la disciplina: aquellos en los que defendemos nuestros valores culturales (raza, género, clase) en la formación de un canon literario y aquellos en los que defendemos nuestros principios cognoscitivos (empirismo, racionalismo, comprensión, interpretación, etc.) junto con nuestros valores culturales al adquirir transformar y transmitir el conocimiento. (Mignolo, 250)

Una de las propuestas del canon latinoamericano actual es la Prieto, donde la conformación del canon hispanoamericano sea multicultural, signado por la apertura y la pluralidad, cuya ubicación sea Latinoamérica como una entidad geográfica, política y cultural. La nómina tentativa sería de textos de las entidades nacionales y supranacionales, y cuya lista posea cuatro de núcleos: 1. El de la

producción de la Colonia, donde se rescaten no sólo a las crónicas sino a otro tipo de prácticas discursivas donde existe el cruce de lenguas nativas y el español; 2. El de la presencia de la mujer en la producción literaria de Hispanoamérica; 3. El de textos reconocidos en cánones nacionales; y 4. El de las prácticas discursivas consideradas como para-literarias, donde entra el testimonial. Una observación que me parece interesante es la utilización del término “literatura hispana” como una delimitación de recurrir a una historia y a una lengua en común, en este caso el español, para delimitar de otras lenguas dadas en Latinoamérica como son el portugués o el francés. (“Canon y literatura hispanoamericana” 107-109).

Zanetti por su parte considera que Latinoamérica no posee una tradición de formación de canon literario, por lo que los cánones latinoamericanos son principalmente nacionales. En ese sentido, El Premio Rómulo Gallegos se proyecta como un canon latinoamericano de novela, apelando a la representación de una identidad política y cultural compuesta de varias naciones, específicamente anclado en el presente y donde las producciones literarias a concursar son contemporáneas, con lo que se puede señalar este premio a la vez también está en formación. Entre los criterios más importantes son uso el castellano y que la obra sea escrita en el género de novela, que el escritor sea latinoamericano (criterio que ha variado), que se vincule con la tradición latinoamericana (criterio que ha variado), que sea representativa de la cultura hispana, que refleje la realidad de esa zona geográfica, cultural y política (criterio que ha variado), que la estética tienda a lo experimental, a lo original, buscando de nuevos lenguajes, pero vinculándose a la tradición cultural latinoamericana (criterio que también ha variado). La revisión de la trayectoria de la novela latinoamericana a través del Premio Rómulo Gallegos es un ejemplo de la formación de un canon hispanoamericano; sin embargo, como ha ido modificado sus criterios con el tiempo, las demarcaciones de sus límites se han vuelto difusas.

II. Palinuro de México y su filiación con fuentes americanas

Me interesa retomar la idea de que por medio de la formación de un

canon la comunidad define y legitima su propio espacio, ya sea creando, reforzando o cambiando una tradición, porque el Premio Rómulo Gallegos al fungir como uno de los cánones literarios latinoamericanos, nos da cuenta de una comunidad representada: Hispanoamérica.

La novela latinoamericana renunció a imitar la realidad y a ceñirse al género de la novela de forma tradicional, buscando otras formas de relación con la literatura y la realidad. El escritor tendió a la integración, a presentar varios niveles de la realidad, donde lo espacial fue desplazado por la necesidad de la simultaneidad. Al tratar de presentar la multiplicidad de la realidad, la estructura tendió a la fragmentación y a la totalidad.

En la novela de Fernando del Paso está contenida la tradición americana y europea que surge con Joyce, Borges y Asturias y que alcanza su apogeo en la novela hispanoamericana de los 60, con Vargas Llosa, Lezama Lima y Carlos Fuentes. Podemos ubicarla en lo que se ha dado en llamar la novela total o la nueva novela latinoamericana. *Palinuro de México* en su estilo tiende a una creación de imágenes constantes, densas y abigarradas. Su rasgo esencial de novela total es “la saturación de procedimientos narrativos y lingüísticos” (Sáenz 68). Y en su intención totalizadora la novela aspira a representar una realidad inabarcable y con ese fin abreva en el enciclopedismo. En su intento de totalizar hay una tendencia a fundir lo mítico y lo histórico, con un despliegue narrativo que transgrede las normas convencionales, dándonos un microcosmos cuya característica es la ambigüedad, un texto abierto, dialógico, donde el lector se vuelve a su vez un interpretador.

Todas las posibilidades de relacionar a esta nueva novela con su contexto histórico o social tienen que partir, sin duda, del papel de actor que un individuo —el lector— se espera que desempeñe para esta novela el lector no es el individuo que nació a la realidad con su primer salario ni el que nació a ella con su primer trauma: es otro hombre, aquel que lee la realidad —la suya y la conciencia soñada de la suya— no es un espejo ni un mapa, porque esa realidad es una metáfora cuyos dos términos son la novela y el lector. Así, esta nueva novela está soñando otra historia

latinoamericana: el otro tiempo del otro lector es la universalidad anunciada y convocada para otra realidad nuestra. Por eso se habla ahora de la voluntad de intentar una "novela total": al tiempo latinoamericano de los dualismos corresponde en esa conciencia de nuestra narrativa un tiempo de las integraciones. (Ortega, 14)

Palinuro de México es anti-tradicional, no acepta el argumento, el verismo, para convertirse en un texto barroco trasgresor, en un abigarramiento de imágenes en movimiento. Como producción latinoamericana no se desvincula ni de la situación histórica y social ni de un proceso histórico más amplio, lo que le da su marca diferenciadora. Esta novela refleja sucesos de la realidad contemporánea, proyectándolos contra un trasfondo temporal que abarca casi 70 años, con referentes en la Revolución Mexicana y la Guerra Mundial, el movimiento estudiantil de 1968, los movimientos de izquierda simbolizados en la figura del Che, las dictaduras latinoamericanas, etc. Más allá de ese trasfondo de temporal también se advierten marcas de tradiciones autóctonas que vienen desde antes de la conquista, donde se expresan mitos y concepciones culturales que modelan la historia contemporánea mexicana enunciada. En este texto hay espacios que se vinculan con la realidad social y política, y donde ellos mismos desmitifican el nacionalismo desde su propia enunciación, así como el capitalismo mundial y la cultura occidental como portadora de la civilización.

Del Paso deja ver claramente que la cultura y la historia europeas, vistas desde afuera, no parecen menos maravillosas y muestran rasgos de barbarie y groticidad. Con la obra de Fernando del Paso se compensa parcialmente la visión con frecuencia unívoca de las relaciones entre Europa y América Latina y hace posible un diálogo en el que también Europa debiera redefinir su naturaleza. (Paredes, 252)

Si retomamos las categorías de originalidad y representatividad, como marcas modeladoras de nuestra literatura, donde en la obra se refleja la cultura latinoamericana, en su singularidad, como

producto de un proceso histórico particular, *Palinuro de México*, entonces, forma parte de una literatura heterogénea diferencial como rasgo de identidad latinoamericana, con lo que también de acuerdo a los criterios de representatividad expuestos en El Premio Rómulo Gallegos, esta novela cubre los requerimientos selectivos de esta institución canónica, pues aun cuando Del Paso se nutre de la cultura europea:

sus protagonistas siempre la subordinan a sus necesidades individuales, incluso las corporales, pues en sus obra los tesoros de la literatura mundial pueden ser también usados como papel higiénico. De Paso trabaja conscientemente con la historia de la cultura europea. En su discurso de agradecimiento al recibir el Premio Rómulo Gallegos subraya que fue leyendo a los autores latinoamericanos como aprendió a escribir. (Lange, 251)

Del Paso siempre ha estado interesado en la identidad cultural mexicana, en el destino del mexicano desde una perspectiva histórica por lo que en sus obras siempre recurre a la historia. En ese sentido, *Palinuro de México* al aproximarse la historia también se abraza al mito y a la filosofía y, así como los cronistas recurrieron a todo tipo de conocimiento para nombrar la realidad, Fernando del Paso hace lo mismo para reconocer y validar su realidad.

Anclado en el mismo contexto político-cultural que Fuentes, del Paso se interesa, como él, por indagar en el destino del hombre mexicano visto como ser en la historia y por explorar las raíces profundas y enmarañadas su identidad cultural. Para cumplir con estos objetivos, echa mano de un variado repertorio de procedimientos técnicos y demuestra una rara habilidad para construir vastas estructuras novelísticas que se asemejan a monumentos barrocos o frisos de complicado relieve. Entonces, junto con Fuentes, se perfila como el agente más significativo de la tecnificación narrativa en México en los años sesenta y setenta. Pero no hay que olvidar que tiene siete años menos que Fuentes y que publica su primera novela cuando a éste se le reconoce ya como importante promotor y protagonista del creciente fenómeno literario-comercial de la nueva narrativa hispanoamericana. (Fiddian, 255)

En la novela hay una elaboración crítica y una exploración del lenguaje, el discurso profana y desacredita el anacronismo de la retórica, sobre todo con el manejo del humor que es corrosivo, canibalesco, irreverente y que desafía la noción esencialista y fija del poder, cuya característica es la ambigüedad. Otra marca de nuestra expresión americana que según Lezama Lima tienen las obras latinoamericanas, es un contrabarroco, pues al pasar el barroco a tierras americanas el estilo fue recreado con elementos indígenas e incluso africanos, con la expresión de un espíritu autóctono, deseoso de conocimiento y rebelde, reacio al control y a las imposiciones del colonizador, una suerte de metamorfosis del barroco español, en un proceso de ruptura y unificación buscando en la forma la armonía de una nueva expresión, claramente dionisiaca, delirante, fantasiosa, exuberante.

El barroco como una expresión artística, que se caracteriza por una serie de rasgos estilísticos, sin anclaje temporal, aunque su origen se remonta a la España del Siglo XVII. Si bien en el barroco español va a reflejar la crisis nacional de una España que ha perdido su prestigio y hegemonía política frente al resto de Europa, otras condiciones históricas se expresarán en el neobarroco latinoamericano, dado que surge en otro espacio-tiempo. El lenguaje del neobarroco, según Severo Sarduy, se va a complacer en la demasía, en el suplemento y su espacio será el de la superabundancia y el desperdicio, en la pérdida parcial de su objeto, pues este derroche será en función del placer, como lo expresa *Palinuro de México*, al hacer del lenguaje un cuerpo vivo, manipulable en la descarga del exceso de la libido o desperdicio del eros creativo hasta agotar el discurso, como una parodia de la erudición y de la compulsión a la clasificación del conocimiento en la cultura occidental.

Si en el barroco se trata de evadir la realidad enmascarándola, el neobarroco americano trastoca la realidad para “verla y tocarla” en toda su deformidad, como ocurre en la novela de Del Paso. La realidad se toma como un referente para parodiar, hay una apología de la trasgresión, como se expresa en la obra de teatro del capítulo 24, al hacer referencia a la masacre de estudiantes en México en 1968.

LA-MUERTE-EDECAN: ¡Y los bilos de sangre, señoras y señores, los conducirán a La Morgue, al Hospital Rubén Leñero y al Hospital General, al Hospital de la mujer y al Hospital de la SCOP, a las Delegaciones y al Campo Militar Número Uno...! ¡A la derecha La Cámara de Diputados... a la izquierda, la Preparatoria de San Ildelfonso... al frente, La Plaza de las Tres Culturas... atrás. El ejército... abajo, la fosa común. MEXICO 1968, señores, la franja azul, los conducirá a la alberca olímpica... la franja de plata... (Del Paso, 751)

Del Paso conjuga distintos tiempos y espacios para reactivarnos a la conciencia del pasado, de un pasado que repercute en el presente, no desde una lectura determinista y simple sino en una interpretación que se abre hacia pluralidad de vertientes que pueden dar la misma vida como un proceso con nuevas combinatorias, donde el tiempo mítico y el histórico no se reflejan como espejos sino se complementan hacia un movimiento de memoria colectiva en la desmemoria histórica y oficial.

El plano mítico opera como un puente hacia lo histórico para reflejarnos lo absurdo del poder, la imposibilidad de Palinuro de navegar por las aguas del cambio y de su propia identidad, porque será sacrificado en una absurda matanza de estudiantes que querían dialogar y participar como ciudadanos, que querían dejar a lado su monólogo enciclopédico y pedante y hacer la praxis. La palabra silenciada, la voz perdida será la herencia de quien sueña con los ojos abiertos como el Palinuro virgiliano. Como el Palinuro mexicano México fracasa en su anhelado sueño de modernidad. Rama afirma que en este tipo de novelas lo novedoso:

no radica en la recuperación del pasado sino en el intento de otorgar sentido a la aventura del hombre americano mediante bruscos cortes de tiempo y el espacio que ligan analógicamente sucesos dispares, sociedades disímiles, estableciendo de hecho diagramas interpretativos de la historia. Es un nivel más alto de autoconciencia nacional latinoamericana que parece seguir de cerca el ingente esfuerzo desarrollado previamente por sociólogos, antropólogos e historiadores para construir un discurso global. (La novela latinoamericana, 466)

En este intento de construcción de estructuras interpretativas Del Paso explora el lenguaje para narrar los diversos tiempos y espacios, haciendo una fiesta del lenguaje con el uso de la parodia, el exceso y el humor. Carlos Fuentes escribe la “resurrección del lenguaje perdido exige una diversidad de exploraciones verbales que hoy por hoy, es uno de los signos de la novela latinoamericana”. (Fuentes, 30) En esta tendencia de la exploración al lenguaje, el escritor Fernando del Paso también recurre en la novela a manifestar su postura política, pronunciándose a favor el movimiento estudiantil del 68, condenando la represión y el autoritarismo del PRI-Gobierno.

En los planos más profundos de la novela se alude también a marcas históricas más antiguas que tienen filiación con la cultura prehispánica, con mitos de la cultura náhuatl, con el tratamiento de conceptos como la muerte y la vida, símbolos que representan los ciclos cosmogónicos, con la eterna lucha entre Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, dioses que se turnan para gobernar los ciclos de la creación del mundo, deidades de la paz y la guerra respectivamente. “Palinuro en la escalera”, obra de teatro que parece insertarse a la novela trasgrediendo los límites del género narrativo, al hacer énfasis en la violencia y el sacrificio de los jóvenes universitarios se articula con el tema de la muerte desde una visión dual expresada en los mitos prehispánicos como muerte-vida parte de un proceso cíclico y de renovación. Esta misma idea se re-articula con los rituales o fiestas de sacrificio en la cultura mexicana, y donde el personaje Palinuro en agonía al ir subiendo la escalera, es decir al subir los pisos de su edificio, que parecen simbolizar las gradas de la pirámide hacia el sacrificio, personifica la memoria histórica de los ciclos de violencia y del autoritarismo desarrollados desde la formación de Tenochtitlán o de la civilización donde imperó el culto a Huichilopochtli el dios de la guerra y los sacrificios humanos. Se desmitifica la guerra como algo glorioso, vengas de Europa con el tío Esteban, vengas desde la formación de las culturas autóctonas. Tezcatlipoca, el espejo que humea, dios del engaño le quita el poder a Quetzalcóatl, dios viejo de la sabiduría, para gobernar en el mundo, bajo el ciclo de la guerra y de las

apariencias. Los peldaños significan “días, meses años, siglos” en las pirámide”, (Paz 111), así Palinuro recorre el tiempo para sentir su agonía como consecuencia de la masacre militar contra él y los demás estudiantes:

PALINURO: ¡Eso es lo que quiero, que duela, que me duela hasta la muerte! (*Palinuro de México*, 718)

Palinuro se convierte en superconciencia, en la memoria colectiva de un pueblo que ha pasado en su historia masacres y matanzas. Palinuro no quiere olvidar, es el depositario de la memoria histórica:

PALINURO: [...] Quiero alargar esta humillación y estos dolores por horas, por días, si es necesario, para no olvidarlos nunca... ¡Ohhh! (*conquista el escalón número trece*). (*Palinuro*, 720)

En esta novela se observa la tendencia de la apropiación de todo patrimonio cultural humano. Podemos decir que hay un propósito consciente por romper los bordes del aislamiento nacionalista y desbordarse y sumergirse y navegar para replantear la memoria del pasado y de alguna manera, agotar el discurso de la gran novela, es decir de la novela total. En ese afán totalizante donde la realidad latinoamericana no se elabora desde lo regional sino como parte de un todo que afecta a todos los hombres, la complejidad del texto se proyecta como un espejo de la memoria cultural abierta.

Palinuro es un personaje traspasado por la historia, el mito y la política. Palinuro como piloto de una nave que se llama México, viene a representar todo un grupo o una Latinoamérica que una vez más es sacrificada por las fuerzas oscuras de la antidemocracia. Palinuro es también herencia del movimiento revolucionario de 1910 que deviene en un nacionalismo ramplón y desacreditado. La Revolución Mexicana fue un sacrificio inútil, el poder sólo cambió de manos: una constelación de generales caen y se suceden, en un aquelarre de sangre sin fin. Palinuro es la fantasía desbordada, es la

evasión, es la creación hacia adentro cuando la realidad asfixiante de México no permite la democracia y la diversidad de pensamiento, aunque sus calles se llamen Reforma, Licenciado Verdad, Insurgentes...

En esta novela hay fuerte cuestionamiento a la guerra y a la violencia. El ojo universal -el ojo culo, ojo guerra-, no es sino la parodia de la visión de la civilización humana, fundamentada en la guerra y la avaricia. Mito recurrente también del pensamiento prehispánico, representado el ciclo de Huichilopochtli, con sus rituales de sacrificios humanos para seguir alimentando la violencia y la sin razón de los que fabrican guerras para detentar el poder.

La relación del texto literario con el mundo de la historia es más directa en *Palinuro*, que recoge la reacción de protesta y horror de gran parte de la población mexicana ante la violenta represión gubernamental de los estudiantes de su país en octubre de 1968. Sin lugar a dudas, *Palinuro* demuestra el compromiso de su autor con una realidad política...

[...] y traduce su rechazo de las dictaduras, de las empresas multinacionales, de los Asesinos del che Guevara, de los que arrojaron la bomba en Hiroshima y el napalm en Vietnam... [...] En su recreación de los acontecimientos de Tlatelolco, Del Paso culpa de la tragedia al presidente y su gobierno, al Partido revolucionario Institucional, al ejército y la policía, y a una burguesía acomodaticia. Usa la sátira para denunciar la corrupción y la injusticia que reinan en México, y defiende el movimiento estudiantil cuyas reivindicaciones políticas vincula con las del Che Guevara y los estudiantes franceses de mayo de 1968. (Fiddian, 259)

La formación del canon literario latinoamericano tiene que vérselas con nuestra condición multicultural, cuya ubicación se da en un marco geográfico, donde hay una coexistencia de sujetos y universos hechos de distintas temporalidades, y donde además hay diversas tradiciones y prácticas discursivas que tienen su origen antes de la conquista, prácticas indígenas, orales y escritas.

En ese sentido, vista nuestra literatura desde la visión de lo heterogéneo y partiendo de la necesidad canon multicultural que

nos caracterice, *Palinuro de México* de Fernando del Paso se puede considerar como una obra representativa del canon nacional mexicano y del canon latinoamericano propuesto por El Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos en su IV edición;³ un canon hispanoamericano cabría señalar, como lo señala Prieto en su propuesta de canon, porque se articula a partir de una lengua en común: el castellano. Legitima los imaginarios culturales y literarios de nuestra América, con su pluralidad de voces, es decir, vinculándose a la tradición, a aquellos valores propios de la identidad latinoamericana en el sentido de que nuestra literatura tiene sus propias peculiaridades.

³ En 1982 el Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos en su IV edición fue otorgado al mexicano Fernando del Paso por *Palinuro de México* de entre 36 novelas participantes. Los escritores finalistas fueron Guillermo Cabrera Infante, Fernando del Paso, Luis Goytisolo, Miguel Otero Silva, Abel Posse, Sergio Ramírez, Severo Sarduy, Manuel Scorza y Arturo Usler Pietri. El jurado estuvo integrado por Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, Carlos Barral, Antonio Cornejo Polar y Manuel; Mejía Vallejo, José Vicente Abreu e Ignacio Iribarren Borges, los dos últimos representantes de Venezuela. Cabe anotar la ausencia de dos integrantes del jurado en el veredicto final: Carlos Fuentes y Augusto Roa Bastos.

Bibliografía:

Cella, Susana, comp. *Dominios de la literatura. acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998.

Fiddian, Robin William. "Fernando del paso y el arte de la renovación". *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*. México: Era/UNAM, 1997, pp.254-269.

Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

Henríquez Ureña, Pedro. *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*. Buenos Aires: Babel, 1928.

Lange, Susanne. "Fernando del Paso." *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*. México: Era/UNAM, 1997, pp.247-53.

Lezama Lima, José. *La expresión americana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Mignolo, Walter D. "Entre el canon y el corpus. Alternativas para los estudios literarios y culturales en y sobre América Latina." *Nuevo texto crítico*. (1995), pp.23-36.

Ortega, Julio. *La contemplación y la fiesta. Ensayos sobre la nueva novela latinoamericana*. Lima: Editorial Universitaria, 1968.

Paredes, Alfonso. "Desencanto de Noticias del imperio". *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*. México: Era/UNAM, 1997, pp.238-253.

Paso, Fernando del. "Discurso en Caracas: "Mi patria chica, mi patria grande"." *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*. México: Era/UNAM, 1997, pp.284-93.

_____, *Palinuro de México*. Barcelona: Plaza & Janés, 1999.

Pozuelo, José María. "1. Lotman y el canon literario". *El canon literario*. Madrid: ARCO/LIBROS, S.L., 1998, pp.223-235.

Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos. Trayectoria de un premio. Caracas: Fundación CELARG, 1995.

Prieto, Adolfo. "Canon y literatura latinoamericana 1997". *Dominios de la literatura acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998, pp.107-113.

Rama, Ángel. *La novela latinoamericana. 1920-1980*. Colombia: Procultura/ Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

Rodríguez Monegal, Emir. *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Editorial Nuevo Tiempo, 1972.

Sarduy, Severo. "Barroco y neobarroco". *América Latina en su literatura*. México: Era, 1973.

_____. "Del Paso: Una novela con cajones." *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*. México: Era/UNAM, 1977, pp.74-76.

Sáenz, Inés. "El concepto de novela total." *El imperio de las voces. Fernando del Paso ante la crítica*. México: Era/UNAM, 1997, pp. 60-69.

Sullà, Enric, comp. *El canon literario*. Madrid: ARCO/LIBROS, S.L., 1998.

_____. "El canon literario." *El debate sobre el canon literario*. Madrid: ARCO/LIBROS, S.L., 1998, pp.11-34.

Zanetti, Susana. "Apuntes acerca del canon latinoamericano". *Dominios de la literatura acerca del canon*. Buenos Aires: Losada, 1998, pp.87-105.

Aproximación a un estudio filológico de “La Única Mentira” de Felipe Guerra Castro

Florencia Romo Gutiérrez*
UANL

Introducción

LA PRESENTE INVESTIGACIÓN tiene como propósito el rescate literario, lingüístico e histórico de un texto de relevancia regional: *La única mentira. Novela histórico-local* de Felipe Guerra Castro, por considerarse, hasta ahora (2009), la primera novela escrita en nuestro estado, según Alfonso Rangel Guerra (1992). Para realizar dicho propósito se recurrió a los procedimientos que postulan la filología y la crítica textual, con la finalidad de efectuar el rescate histórico, lingüístico y literario.

Se tuvo conocimiento de la novela en un seminario de teoría literaria que impartió el Dr. Víctor Barrera Enderle en El Centro Regional de Información, Promoción e Investigación de la literatura en el Noreste, cuando quien esto escribe cursaba el octavo semestre de la licenciatura en Letras Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León. En el seminario mencionado, el doctor Víctor Barrera señaló la necesidad de formar

* Becaria del Centro de Estudios Humanísticos de la UANL. Directora de tesis: Dra. María Eugenia Flores Treviño.

la historiografía literaria local para construir un canon nuevoleonés y la importancia de la novela de Guerra Castro.

La obra que se analiza es inédita y el ejemplar estudiado pertenece al arquitecto Alfonso Reyes Martínez. El documento se obtuvo mediante las gestiones realizadas por la licenciada Marcia Rizzo García. El arquitecto Reyes Martínez proporcionó, además del manuscrito, dos diarios autógrafos con la poesía de Guerra Castro, unas cartas escritas por el poeta a su amigo el profesor Alfredo González, algunas fotografías y otros documentos. Todo este material fue de gran utilidad para esta investigación: los documentos manuscritos permitieron el cotejo de las caligrafías para determinar que el documento, objeto de este estudio, era un original autógrafo. El resto de los documentos proporcionó datos muy valiosos acerca de la vida del autor.

Para conservar todo este material, se recurrió a la reproducción mecánica,¹ con la autorización del arquitecto Reyes Martínez. Así se evitó que los documentos originales continúen dañándose. Asimismo, se contribuye a que sean de fácil acceso a los investigadores sin recurrir a los originales, ya que éstos se encuentran muy deteriorados por el paso del tiempo y la manipulación.

El volumen que aquí se examina es un diario de tipo francés con pastas de cartón prensado que mide 169 mm x 108 mm y consta de 374 páginas foliadas con lápiz. El formato de soporte; es decir, la dimensión de las hojas, tiene una medida de 160 mm x 110 mm y cuenta con 19 renglones. En la parte superior derecha de la primera página, ocupando una parte del margen y cinco renglones del texto, se localiza un sello con el nombre del dueño del documento: José C. Guerra,² hermano de Felipe Guerra y la ciudad donde éste radica, Monterrey, Nuevo León, México. Esta marca aparece también en la página 368 del documento.

¹ Por lo que esta investigación aportará, asimismo, una versión facsimilar de la parte manuscrita de la obra.

² En la base de datos de los mormones aparece José Clemente Guerra como hijo de José Guerra y María del Refugio Castro, padres de Felipe Guerra. <http://pilot.familysearch.org/recordsearch/start.html#p=0>

El diario contiene una parte manuscrita y otra impresa. El manuscrito autógrafo, como tal, comprende del capítulo I hasta el primer párrafo del capítulo XXXVIII (pp. 1-269). La parte impresa consta de 14 folletines publicados, originalmente, en columnas de 58 mm de ancho en el periódico *El Siglo Nuevo* de Monterrey en 1901. Esta sección inicia con el segundo párrafo del capítulo XXXVIII (p. 270), y concluye con un pequeño fragmento del capítulo LIII (p. 296) de la novela que, tal vez, el autor dejó inconclusa.

El manuscrito se encuentra en buenas condiciones: no presenta lagunas; esto es, roturas o porciones ilegibles del texto provocadas por el paso del tiempo o por bacterias, de acuerdo con Elisa Ruiz. (1989: 85).

La escritura cursiva está trazada con ligereza en los primeros capítulos, lo que permite suponer que el autor utilizó una pluma de poco peso. Los trazos son delgados y altos; la tinta color sepia se repasa a manera de adorno sobre la letra mayúscula con la que inicia cada párrafo, evidenciando con ello ciertos toques de preciosismo estético. Sin embargo, conforme avanza en la escritura, ésta se vuelve compacta. Es decir, los espacios entre palabras son pequeños, los trazos son delgados pero cortos. En algunas partes de los últimos capítulos la caligrafía es descuidada: los trazos son abiertos y anchos, esto último probablemente se deba a la densidad de la tinta.

El examen lingüístico del manuscrito no presentó mayores problemas a la transcripción, ya que es perfectamente legible y contiene pocas abreviaturas, las cuales se presentaron a partir de la página 199 del documento en la partícula “que”, usada como pronombre relativo y conjunción, la preposición “para”, la conjunción concesiva “aunque”, la causal “porque” y la ilativa “conque”. Para este fin se trabajó con las fotocopias, aunque es importante señalar que siempre se contó con el volumen original, el cual se consultó continuamente para cualquier duda o eventualidad.

La parte impresa, por el contrario, se encuentra muy deteriorada y presentó problemas para la transcripción, ya que los folletines que habían sido publicados originalmente en el periódico *El Siglo*

Nuevo fueron recortados y plegados para que ocuparan el mismo largo de las páginas del diario al ser adheridos a éstas. Con el paso del tiempo estos dobleces provocaron roturas que seccionaron los 14 capítulos en 51 partes.

Para llevar a cabo la transcripción fue necesario armar, a manera de rompecabezas, los 51 recortes que en algunos casos presentaban lagunas provocadas por los dobleces, por insectos y por la manipulación.

Tanto la parte manuscrita, como la impresa, carecen de data. Sin embargo, entre las páginas 370 y 371 del texto, se localizó un recorte adicional en el que el periódico *El Siglo Nuevo* informa a los lectores la reanudación de la novela, que había sido suspendida por enfermedad del autor. En este recorte el propio Guerra Castro escribe la siguiente fecha: “Dic. 3 de 1901”:

Este recorte permitió conocer, tanto el nombre del periódico que la publicó, como el de la novela, que originalmente se llamó *La única mentira*. Felipe Guerra Castro, en una revisión posterior, agregó al manuscrito el subtítulo *Novela histórico-local* y el nombre de su autor.

Por el número de capítulos que se conservan (XLIII) y la fecha de reanudación que señala el propio Guerra Castro, se piensa que la publicación era semanal e inició a principios de 1901. En el único ejemplar de *El Siglo Nuevo* que se localizó en la hemeroteca de la Capilla Alfonsina de la Universidad Autónoma de Nuevo León, con fecha de 11 de mayo de 1902, no aparece publicado otro capítulo de la obra.

El documento que contiene la parte manuscrita ha sido conservado en la biblioteca particular de José Clemente Guerra, en la biblioteca particular del profesor Alfonso Reyes Aurrecoechea;³ y, actualmente, en la biblioteca particular del arquitecto Alfonso Reyes Martínez, hijo del profesor Reyes Aurrecoechea.

En lo que concierne a la parte impresa, ésta ha sido conservada

³ El profesor Alfonso Reyes, en el prólogo a la edición *Felipe Guerra Castro. Poesía*, menciona que la novela le fue obsequiada por su amigo Israel Cavazos Garza (1991:10). Pero no especifica si fue la parte manuscrita o la impresa.

en la biblioteca particular de José Clemente Guerra; en la biblioteca particular de Israel Cavazos Garza;⁴ en la biblioteca particular del profesor Alfonso Reyes Aurrecochea; y en la biblioteca particular del arquitecto Alfonso Reyes Martínez.

Se piensa que el profesor Alfonso Reyes Aurrecochea fue el encargado de formar el volumen con el manuscrito autógrafo y los folletines, tal como llegó a manos de esta investigadora. Gracias a él se cuenta con el texto que ahora se analiza y con los documentos que ya se han mencionado, todos ellos producto de muchos años de su vida dedicados al estudio de Guerra Castro, como él mismo lo señala (1991:10) en el prólogo del volumen que edita en el año de 1991, al que titula *Poesía*.⁵

Justificación

El interés por esta obra se justifica por la necesidad de difundir a un autor que, como bien señala Reyes Aurrecochea, “se ha ido desdibujando en la memoria colectiva y aún entre nuestros propios autores, su figura ha perdido el relieve que tuviera en otros tiempos” (1991:10). Asimismo, por el rescate de la construcción lingüística del texto.

Se piensa que la investigación servirá no sólo para los estudiantes de Letras Mexicanas que cursan en la actualidad la materia de Literaturas de Nuevo León, sino para todo aquél que se interese por la cultura de la región. Las perspectivas de la investigación son filológicas e históricas. Además, actualmente existe un grupo de estudiantes de Letras Hispánicas que espera la edición crítica de esta obra para abordarla desde diversos enfoques.

Estado de la cuestión

El regiomontano Felipe Guerra Castro es una de las figuras más

⁴ El historiador Israel Cavazos comentó, a quien esto escribe, que él había obsequiado sólo la parte impresa a su amigo el profesor Alfonso Reyes A. Entrevista telefónica sostenida el 26 de agosto de 2008.

⁵ Guerra Castro, Felipe. *Poesía*. Alfonso Reyes Aurrecochea ed. Monterrey: Fondo Editorial Nuevo León, 1991.

olvidadas de nuestras letras locales, aún en el ámbito académico, a pesar de haber sido el primero en incursionar en la corriente modernista y convertirse, por ello, en el guía intelectual de los jóvenes que, atraídos por la renovación que traía consigo el modernismo constituyeron la “Sociedad Científica y literaria José Eleuterio González”, a fines del siglo XIX.

Los pocos que lo conocen lo han hecho a través de su poesía, género en el cual destacó. Sin embargo, la única investigación que se encontró dentro de una institución académica acerca de Guerra Castro es la realizada por Abelardo Cantú Arizpe, para obtener su título de maestría: *Algunos rasgos estilísticos en la poesía de Felipe Guerra Castro*.⁶

En lo que concierne a la novela *La única mentira*, Alfonso Rangel Guerra, en *Novela y narrativa de Nuevo León*,⁷ señala que la obra carece de un adecuado desenvolvimiento narrativo, ya que los personajes no alcanzan una sólida configuración y la historia misma no conduce a un conflicto o desenlace. Pero agrega que la obra tiene valor histórico por ser la primera novela escrita en Nuevo León.

Por su parte, César Gándara publica tres capítulos de la novela en la revista *Armas y Letras*;⁸ Asimismo, Pedro de Isla realizó una transcripción de la novela, por encargo del Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Nuevo León, en el año 2003, con miras a una posible publicación. Sin embargo, el proyecto no se concretó, según Pedro de Isla,⁹ por la dificultad que presentaba para la transcripción el carácter fragmentario de la parte impresa.

Hasta la fecha (2009) no existe un estudio como el que aquí se propone, en el que se haya examinado y transcrito tanto la parte

⁶ Cantú Arizpe, Abelardo. *Algunos rasgos estilísticos en la poesía de Felipe Guerra Castro*. Monterrey: UANL, 2004 (inédita). La asesora de tesis, Dra. María Eugenia Flores Treviño fue sinodal del examen de grado de maestría de Abelardo Cantú Arizpe, quien es co-asesor de esta investigación.

⁷ Rangel Guerra Alfonso. “Novela y narrativa de Nuevo León. Apuntes para su historia”, en: Covarrubias, Miguel, ed. *Desde el Cerro de la Silla. Artes y letras de Nuevo León*. Monterrey: UANL, 1992, pp. 230 – 231.

⁸ Gándara, César. “La única mentira” [fragmento]; en: *Armas y Letras* Núm. 42. Monterrey: UANL, junio de 2003.

⁹ En entrevista telefónica sostenida en noviembre de 2007.

manuscrita como la impresa para el análisis y difusión de esta novela, que representa una valiosa muestra de la narrativa de nuestro estado a principios del siglo XX.

Metodología

La aproximación filológica de la obra de Guerra Castro se realizó aprovechando los procesos que ofrece la crítica textual: *collatio, recensio, examinatio, judicium, inventio, emendatio y constitutio textus*, que señala Elisa Ruiz, en *Crítica textual. Edición de textos* (1989).

En esta investigación se adopta el concepto de filología propuesto por P. Quetglas: “la filología es el conocimiento de todo cuanto es necesario para alcanzar la correcta interpretación de un texto”. (1985: 7)

Los objetivos que se pretenden alcanzar por medio de la filología, según el mismo autor, son los siguientes: 1) Intentar conseguir el texto original; 2) comprender y aclarar objetivamente el texto y su contexto histórico; 3) comprender y/o explicar la lengua del texto. (Quetglas, 1985: 5)

De acuerdo con el autor, para lograr estos objetivos es necesario recurrir a diversas disciplinas según se relacionen con la filología formal o con la real. En la filología formal se incluyen todas las ciencias que tienen como finalidad suministrar un texto con el cual trabajar, así como su comprensión a un nivel primario.

Las disciplinas para alcanzar este fin son la paleografía, la codicología, la epigrafía, la papirología y la lingüística. En la filología real se encuentran todas aquellas disciplinas que permiten contextualizar y comprender totalmente el texto, tales como la geografía, la historia, la filosofía, el derecho, la religión, la mitología, la historia literaria, el arte, la cocina, la vida cotidiana, etc. (Quetglas, 1985: 7 y ss)

El objetivo principal que se pretende alcanzar en esta investigación es una aproximación filológica de *La única mentira. Novela histórico local*, de Felipe Guerra Castro, a través de los procedimientos que ofrece la crítica textual.

La crítica textual, según Elisa Ruiz (1989: 71) y P. Quetglas (1985:28), es la disciplina filológica que tiene como objetivo restituir

el texto a su forma genuina, eliminando todas las alteraciones que haya podido sufrir en el curso de la transmisión del autor hasta nosotros.

Dice Elisa Ruiz que en la edición crítica de un texto convergen la filología, la paleografía, la codicología y la crítica textual (p. 70). El texto que aquí se examina se escribió a inicios del siglo XX, motivo por el cual no se aplicó la disciplina paleográfica, ya que, según Delia Pezzat (1990:17), esta ciencia se ocupa del estudio de escrituras antiguas. La escritura posterior al Siglo XVII es considerada contemporánea y fuera de los límites de esta ciencia.

Con respecto al análisis codicológico, entendemos por códice el libro escrito antes de la invención de la imprenta. Por lo tanto, en esta investigación sólo se procedió a la descripción física del documento. Para complementar dicha información, se incluyen imágenes del texto.

Para fines de esta investigación se adopta el concepto de texto original autógrafo que propone Elisa Ruiz: “el original materializa el impulso creador del artista, el cual puede registrar de su puño y letra el fruto de su inspiración, en el momento en que ésta se produce” (1989: 74). La misma autora menciona que también se pueden considerar autógrafos los documentos mecanografiados directamente por el autor.

Para comprobar que el manuscrito que aquí se revisa era original autógrafo, se procedió a comparar la caligrafía del documento con la de dos diarios que contienen poesías escritas por el propio autor y con cartas que éste envió a su amigo Alfredo González.

Siguiendo la propuesta de Elisa Ruiz (p.75), al examinar el original autógrafo, se corrigieron los errores puramente formales; es decir, aquéllos producidos por una distracción material o mecánica. Los errores conceptuales y lingüísticos se respetaron, puesto que reflejan la personalidad y los conocimientos del autor.

Además de los errores, el escritor con frecuencia transforma su propia obra ya redactada, lo cual produce variantes. Lo anterior evidencia, como bien señala Ruiz, que la noción de un original acabado, perfecto e inamovible, es una ficción teórica que no se presenta en la realidad. Siguiendo a Ruiz, se entiende por variante de autor “el conjunto de modificaciones introducidas conscientemente por el escritor” (1989:76).

El texto que se examina cuenta con este tipo de variantes, las cuales son retoques mínimos realizados sobre el único original manuscrito, así como también en la parte impresa (folletines). Estas modificaciones, en la mayoría de los casos, persiguen una mejora de carácter estilístico.

Por su parte, Blecua (p. 20 y ss.) señala cuatro tipos de errores que son cometidos de forma inconsciente por el copista:

Por *adición*, cuando el copista repite una letra, una sílaba, una palabra, o una o más frases.

Por *omisión*. El copista omite una letra, sílaba, palabra o frase de extensión variable.

Por *alteración del orden*. Al encontrarse habitualmente dos elementos contiguos como letras, sílabas, palabras o frases, se invierte el orden. En documentos impresos, por el propio mecanismo de composición con tipos móviles o dactilográficos, favorece la inversión de letras y palabras. En los copistas no suelen darse inversiones que atenten contra el orden habitual, pero sí ocurren en aquellos casos de construcciones sintácticas de uso similar en la lengua y, sobre todo, en construcciones en las que el modelo se desvía de la norma y el copista trivializa (*lectio facilio*).

Por *sustitución*, cuando el copista confunde unos grafemas por otros y lee una palabra distinta de la del modelo. Ante una palabra poco frecuente con rasgos gráficos muy similares a otra de uso normal, el copista opta de inmediato por la segunda, la lección más fácil.

Estructura metodológica del proceso crítico

Siguiendo a Elisa Ruiz (1986: 96), al contar con varios testimonios, se realiza una 'edición crítica'. Si sólo se cuenta con un testimonio (*codex unicus*), se realiza una 'edición interpretativa'. La edición que aquí se pretende realizar comparte características con la interpretativa; pero se considera crítica, ya que contó con varios trabajos que la han intentado perpetuar, y se realizó con ellos el trabajo de análisis filológico que se emplea en el estudio de los testimonios. A continuación se mencionan las etapas por las que atravesó esta investigación para llegar a la edición crítica del texto.

La primera fase de la crítica textual es la **recensio**, operación que tiene como finalidad la recolección y lectura de todo el material existente –tradición directa e indirecta– del material textual transmitido (Ruiz, 1989:94). Por lo tanto, para llevar a cabo esta investigación, se localizaron los documentos a través de los cuales se había transmitido, total o parcialmente, *La única mentira*, novela de Felipe Guerra Castro. Estos testimonios pertenecen a la tradición diplomática directa que, según Elisa Ruiz, es aquella que “llega hasta nosotros en forma manuscrita o impresa” (1989: 94). En seguida se mencionan los testimonios con los que contó esta investigación:

1) Volumen formado por el profesor Alfonso Reyes Aurrecochea, con el manuscrito original autógrafo y los capítulos impresos publicados por entregas en el periódico *El Siglo Nuevo* (1901).

2) Fragmento (tres primeros capítulos de la obra) de César Gándara, publicado en la revista *Armas y Letras* (2003).

3) Transcripción inédita (borrador) de toda la parte manuscrita y un capítulo de la impresa (capítulo XXXVI), llevada a cabo por Pedro de Isla (2003).

Al tratarse de una tradición con varios testimonios, se llevó a cabo la **collatio** –es decir, el cotejo de los testimonios (Ruiz, 1989: 95) –, para determinar si éstos procedían o no del original. El primer paso fue cotejar la transcripción de César Gándara con el manuscrito de Guerra Castro, ya que, según Blecua, “la crítica textual debe atender, en primer lugar, a los errores propios de la copia” (2001:19). El examen permitió descubrir 31 errores. En seguida se anotan sólo algunos ejemplos:

Por omisión

Guerra Castro	Gándara
el costal de gallinas (Cap. III p. 21)	el costal de gallinas (Cap. III p. 46)

Por adición

Guerra Castro	Gándara
casaca de barba (Cap. III p. 27)	casaca de barba (Cap. III p. 46)

Sustitución por trivialización

Guerra Castro	Gándara
se estornos cascos (Cap. I p. 1)	se estornos cazando (Cap. I p. 12)

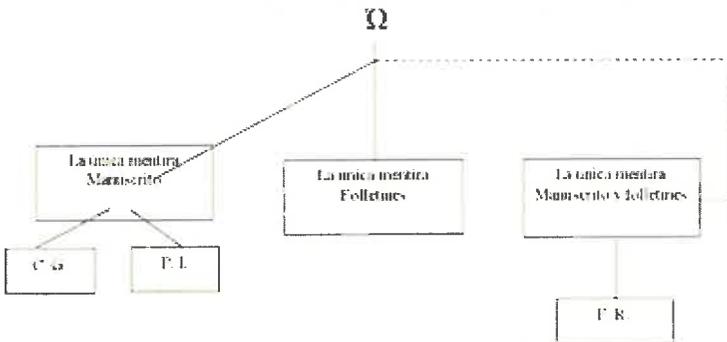
La versión de Pedro de Isla cuenta con adaptaciones, las cuales, según Elisa Ruiz (1989:90), son modificaciones textuales que se realizan por el deseo de acercar la obra que se copia al gusto personal del amanuense o a los hábitos del público a quien va dirigido. Enseguida se mencionan sólo algunos ejemplos:

Subterráneo	Pedro de Isla
Luceas parado en actitud de defensa y con pistola en mano (Cap. VI p. 55)	Luceas parado en actitud <i>desgastada</i> y con pistola en mano (Cap. VI p. 20)
Y luego venían otros muchos grandes, con unas abas que parecían de pura plata, y les cerraban a todos, y a uno me echaban la mirada (Cap. VI pp. 60-61)	Y luego venían otros muchos grandes, con unas abas que parecían de pura plata, y los cerraban a todos, y a uno me echaban la mirada (Cap. VI p. 21)
las nubes que parecían quietas, sin moverse un punto, como espectadoras de aquella tempestad que nos tenía que ir con ellas (Cap. VIII p. 72)	las nubes que parecían quietas, sin moverse un punto, como <i>abstendidas</i> de aquella tempestad que nos tenía que ir con ellas (Cap. VIII p. 25)
fue cumplido que contentarse con hacer un decretario (Cap. IX p. 74)	fue cumplido que <i>confomarse</i> con hacer un decretario (Cap. IX p. 28)
sólo torremó de la peca (Cap. XI p. 95)	sólo torremó de la peca (Cap. XI p. 41)
Mujim, alumbando un buen espacio al fude las últimas chapas a su grueso cuerpo (Cap. XIV p. 120)	Mujim, alumbando un buen espacio al fude las últimas chapas a su <i>grueso cuerpo</i> (Cap. XIV p. 44)
depo caer la costura, volviendo a recogerse en su rincón, en donde permanecía desde el día de cuando bragué con el sombrero inclinado sobre la cara y los brazos cruzados. Pocos momentos después, el carruaje había salido de Penabazán (Cap. XXI p. 178)	depo caer la costura, volviendo a recogerse en un rincón, en donde permanecía <i>inestabilizado</i> durante bragué con el sombrero inclinado sobre la <i>carapaza</i> y los brazos cruzados. Pocos momentos después, el carruaje había salido de Penabazán (Cap. XXI p. 63)
poniendo todo su empeño en no volver a soltar la lengua (Cap. XXIV p. 196)	poniendo todo su <i>esfuerzo</i> en no volver a soltar la lengua (Cap. XXIV p. 70)
cuestes de los hilos con voz agitada (Cap. XXV p. 197)	cuestes de los hilos con voz <i>abrogada</i> (Cap. XXV p. 70)
seguro Luceas que en ese momento miraba y que en sí sabía lo que se le había presentado (Cap. XXXVII p. 268)	seguro Luceas que en ese momento miraba y que en sí sabía <i>que se le estaba presentando</i> (Cap. XXXVII p. 102)

Por último, se comprobó que, tanto la versión de César Gándara como la de Pedro de Isla, procedían del manuscrito original de Felipe Guerra. Astey (1985:33) señala que “en los casos en que se cuente con el original de la obra por editar, la edición se asimilará a la del texto transmitido por un testigo único, testigo de calidad excepcional”. Por tal motivo, no se tomaron en cuenta los testimonios de César Gándara y Pedro de Isla.

Por lo tanto, para fines de esta investigación se consideró *codex unicus* –es decir un solo testimonio– el volumen facilitado por el arquitecto Reyes Martínez, ya que estas dos partes forman una unidad que fue revisada por el propio autor, como lo demuestran las correcciones que presentan algunos folletines.

Al contar con un *codex unicus*, no se puede trazar un *stemma codicum*; esto es un árbol genealógico que permita visualizar las relaciones que tienen entre sí los manuscritos conservados, con el propósito de reconstruir el texto perdido que, supuestamente, está en la base de todos ellos (Quetglas, 1985:48). Lo que a continuación se presenta es un esquema que muestra las etapas del proceso crítico por las que atravesó esta investigación para reconstruir el texto.



Siguiendo a Elisa Ruiz, después de haber llevado a cabo el cotejo de los testimonios, se realizó la **examinatio**. Al contar con un solo testimonio, consiste en la transcripción del texto y en la modernización de los signos de puntuación. Con respecto a la ortografía, Felipe Guerra comete muy pocos errores, y en la mayoría de los casos son por descuido y no por desconocimiento de la regla, ya que en algunas ocasiones los pronombres relativos éste, aquél y ésta, carecían de acento; asimismo los pronombres personales él y tú.

El error ortográfico que se presentó con regularidad en todo el manuscrito fue la acentuación de las palabras agudas terminadas en “z”, como ‘rapidéz’, ‘aprendíz’, etc. La parte impresa, por el contrario, presentó numerosos errores ortográficos; todos ellos se corrigieron.

La última etapa del proceso crítico fue la **emendatio**, es decir, la fijación del original a base de sanar las lecturas corruptas, suprimir las interpolaciones y rellenar las lagunas (Quetglas, 1985:46). Este proceso se llevó a cabo sin la ayuda de otros testimonios. Por tanto, se realizó una **emendatio ope ingenii**; es decir, las correcciones que se realizaron son de naturaleza interpretativa (Ruiz, 1989:104), porque se fundamentan en el **usus scribendi**, esto es, en los hábitos estilísticos del autor (Ruiz, 1989:106).

Como ya se mencionó, la parte manuscrita es perfectamente legible y no presenta lagunas. Por tanto, sólo se hicieron correcciones por conjetura o **divinatio** en los folletines. En este caso, se trató de reconstruir el texto con los restos de caracteres que se conservaban unidos al papel, tomando en cuenta el contexto del pasaje, la tipología de la letra y el color del papel.

Las correcciones por conjetura aparecen entre corchetes, en todos los casos. Cuando la laguna se debía a la pérdida de un trozo de papel, se colocaron tres puntos dentro del corchete y, posteriormente, se dejó un espacio en blanco, para continuar en la siguiente línea.

Las notas laterales al texto de la novela tiene el propósito de mostrar las variantes de autor. Las notas distinguidas con número remiten al glosario al final del texto y tienen como propósito hacer

aclaraciones a términos poco conocidos por tratarse de palabras en desuso o localismos. Algunas otras notas informan sobre nombres históricos y geográficos. También se incluyen anexos con fotografías, cartas y otros documentos.

Esta investigación no hubiera podido llevarse a cabo sin la generosidad de las siguientes personas: Marcia Rizzo García, gracias a sus gestiones se pudo contactar al arquitecto Alfonso Reyes, quien confió en quien realiza esta investigación, al proporcionar el volumen que contiene la novela y los documentos que ya se mencionaron, para que la investigación se realizara; la doctora María Eugenia Flores Treviño, por aceptar dirigir esta investigación y animarme a llevarla a cabo, en las innumerables ocasiones que el ánimo decayó; el maestro Abelardo Cantú Arizpe, por su paciente lectura y valiosas observaciones; el escritor Pedro de Isla, por proporcionar su transcripción de la parte manuscrita, antes de que fuera localizado el original.

Bibliografía:

Guerra Castro, Felipe. *Poesía*. Alfonso Reyes Aurrecochea ed. Monterrey: Fondo Editorial Nuevo León, 1991.

Cantú Arizpe, Abelardo. *Algunos rasgos estilísticos en la poesía de Felipe Guerra Castro*. Monterrey: UANL, 2004.

Rangel Guerra, Alfonso. “Novela y narrativa de Nuevo León. Apuntes para su historia”, en: Covarrubias, Miguel, ed. *Desde el Cerro de la Silla. Artes y letras de Nuevo León*. Monterrey: UANL, 1992.

Astey, Luis. *Procedimientos de edición*. México: El Colegio de México, 1985.

Blecua, Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 2001.

Ruiz, Elisa. *Crítica Textual. Edición de Textos*, en Método de estudio de la obra literaria. Madrid: Taurus, 1989.

S/A. Archivo General de la Nación. *Transcripción de documentos y corrección de originales para su edición*. México, 1981.

Quetglas, Pere. Elementos básicos de filología y lingüística latinas. Barcelona: Teide, 1985.

Hemerografía:

Gándara, César. *La única mentira* [fragmento] en: *Armas y Letras* Núm. 42. Monterrey: UANL, junio de 2003.

Periódico *El Siglo Nuevo*. Monterrey, 11 de mayo 1902. No. 729

Otros documentos:

Guerra Castro, Felipe. *La única mentira. Novela Histórico-local* (manuscrito), 1901.

La única mentira, (folletines). Monterrey, NL: El Siglo Nuevo, 1901.

de Isla, Pedro. *La única Mentira. Novela Histórico-local* (borrador). Monterrey NL, 2003.

Comedia griega: De la sátira política al costumbrismo

Elvia Esthela Salinas Hinojosa*

Juana Garza de la Garza**

UANL

Introducción

EL TEATRO GRIEGO HA DEJADO una huella imborrable en la historia de la humanidad. Si la tragedia estremece el alma de los hombres de todos los tiempos, la comedia nos lleva, por caminos sutiles, al conocimiento de las costumbres y las ideologías de la cultura más grande del mundo occidental. Percibimos la gran importancia de la comedia en general y, particularmente de la llamada Comedia nueva, una de las manifestaciones literarias más tardías, pero significativas, del pueblo griego.

En este trabajo, primeramente abordaremos de lo que fue la comedia griega, para luego enfocarnos a la Comedia nueva. Realizaremos luego un estudio y análisis de *El misántropo*, de Menandro, con la finalidad de localizar, en dicha obra, las características de la Comedia nueva, tanto de forma como de contenido. Asimismo se verá, dentro de este estudio, la posición que dicho tipo de comedia guarda en su marco social, estableciendo los detalles más sobresalientes.

* Profesora emérita de la UANL e investigadora de la Escuela Preparatoria No. 9.

** Profesora e investigadora de la Escuela Preparatoria N° 7, UANL.

En otro apartado habrá de hacerse un estudio comparativo de la obra cuestionada con *Los caballeros*, de Aristófanes, con la intención de marcar las semejanzas y diferencias existentes entre las dos obras, para captar la evolución de la comedia en la literatura griega.

La Comedia nueva

La comedia ática suele dividirse, para su estudio, en tres fases: antigua, media y nueva.

La comedia antigua se desarrolló, según algunos historiadores, entre el año 470 y 370. Su descenso y desaparición coincide con la caída de Atenas en el año 404, y puede decirse que muere con el propio Aristófanes.

La comedia media floreció, según Petrie, entre los años 390 y 330, aunque hay autores que la suprimen totalmente. En esta etapa se prescindía del coro y de la sátira política a cara descubierta, pues una ley de los Treinta Tiranos prohibió que los poetas cómicos designasen con su nombre a los personajes conocidos. Esta comedia abunda en burlas o alusiones a la Academia Platónica, a los oradores y retóricos de entonces, a los poetas épicos y trágicos, y se iba apartando de la política griega para volverse cada vez más aficionada a ciertas pequeñeces literarias y a las burlas de los mitos. Fueron muchos los autores pertenecientes a esta época; entre ellos se mencionan a Anaxandrides, Amphis, Cratino, Timocles, Antífanos, entre otros.

La Comedia nueva alcanzó su boga de 330 a 250 y tiene como representantes, además de Menandro, a Filemón, Difilo y Apolodoro. Surge como consecuencia de los abusos de la Comedia antigua con respecto de las sátiras personales, pues dichas sátiras llegaron a tal grado que después de la guerra del Peloponeso fueron prohibidas todas las alusiones a personas que ocupasen cargos públicos. Entonces, los autores se dedican a ridiculizar vicios genéricos como la avaricia, los celos, la bravuconería, entre otros, presentando tipos, más que individuos singulares.

La comedia nueva corresponde a lo que podría llamarse 'comedia de costumbres', pues la sátira política y estética cedió su lugar a las

tramas cómicas que tenían como tema la vida privada. Para Lesky, esta comedia “es un cuadro rico en condiciones previas, en el que emergen dos siglos de la evolución de los géneros dramáticos. Ella ha incorporado la herencia de la tragedia eurípica sin dejar de permanecer fiel a una tradición cómica que, pasando por los trágicos de la Antigua y la Media, conduce al helenismo”.¹

En cuanto a los personajes manejados en la Comedia nueva, éstos son estereotipados como el viejo avaro y el esclavo intrigante. Generalmente son atenienses pertenecientes a la clase media y no a las clases inferiores; pertenecen a la vida cotidiana y se expresan en la lengua hablada de Ática. Se crea una serie de tipos que se repiten con frecuencia: el parásito, la cortesana, el padre severo o bonachón, el criado, el soldado, etc. Los personajes de Menandro son, en diverso grado, buenos y humanos, puesto que no tienen vicios, sino defectos.

El motivo erótico es una característica constante de la Comedia nueva. De Menandro se dice que es “el poeta del amor”,² tomándolo, además de su forma general, como sinónimo de afecto y ternura, pues el afecto de los padres hacia los hijos y viceversa está representado en su obra. El amor se nos presenta no como una pasión trágica o heroica, sino como un sentimiento altamente humano.

Sus temas son muy sencillos, pues se toma totalmente lo cotidiano; esto no quiere decir que sean banales, sino que se representa fielmente la sociedad de la época. Aunque en ella se manejan tipos de vida corriente, nos da un testimonio de la sociedad y nos la presenta tan decepcionada y oprimida que no tiene fuerza. Presenta una vida alegre para que el espectador se vea a sí mismo, y comprenda que la vida es efímera, triste y vacía.

Las obras pertenecientes a la Comedia nueva son convencionales; tienen un fin obligado, pues el desenlace es siempre feliz; Se caracterizan por con gran realismo. Son, según la opinión de González Porto, “Comedias que raramente hacen reír, más

¹ Lesky, Albia. *Historia de la literatura griega*. Versión española de José Ma. Regañón y Beatriz Romero. Editorial Gredos. 2ª. edición. Madrid, 1976. p. 686.

² González Porto, Bompiani. *Diccionario de autores*. Tomo II. Montaner y Simón. S/N/Ed. Barcelona, 1963. p. 464.

frecuentemente hacen sonreír; el motivo dominante es una íntima y moderada emoción, y la sonrisa es solamente un velo sutil que cubre su ‘pathos’ sincero y delicado, tan reacio a manifestarse y a divulgarse”.³

En la Comedia nueva la importancia del coro cambia totalmente: durante esa época todavía se utilizaron máscaras, pero el coro era simplemente un grupo de ciudadanos que cantaban y que eran completamente ajenos al desarrollo del argumento. Lesky opina que “si consideramos el coro de ciudadanos (...) como representante de la colectividad, comprendemos por qué perdió su significación en las cambiantes circunstancias políticas. En las últimas piezas de Aristófanes era visible esta evolución (...). La Comedia nueva revela el mismo resultado. El coro está completamente desligado de la acción, su danza y canto es un relleno entre los actos”.⁴

Otro aspecto interesante de la Comedia nueva es que en ella no se reflejan sucesos contemporáneos; no se satirizan en ella las figuras públicas de la época, sino que son “sobre todo los cínicos quienes se granjean tales burlas”.⁵ La Comedia nueva se hace más urbana, pero no excluye una palabra ruda en boca de un criado.

Es necesario mencionar la importancia que el autor da al contacto con el público, lo que se realiza por medio de los ‘apartes’. La Comedia nueva hizo de ellos un procedimiento frecuentemente empleado para la vivacidad de las escenas. Este recurso, utilizado desde el prólogo, también se presenta en los monólogos.

En cuanto a su forma, poco se puede decir al respecto, pues si tomamos como base el hecho de que sólo se conoce una obra completa de este tipo, conlleva fuertes limitaciones para realizar una caracterización genérica.

El misántropo

Esta obra, aparecida en el año 316, forma parte de la extensa producción de Menandro (algunos investigadores afirman que

³ *Ibidem.*

⁴ Lesky, *Albia. Op. Cit.* p. 688.

⁵ *Ibid.*, p. 676.

produjo 108 comedias); está constituida, en su aspecto formal, de la siguiente manera:

La comedia está precedida por una hipótesis en verso atribuida a Aristófanes de Bizancio, por la didascalia y la lista de los personajes.

La obra, propiamente hablando, se inicia con un prólogo introductorio a cargo del dios Pan, en el cual se exhorta a los espectadores para que la acepten. Presenta los antecedentes y los personajes de la comedia. Resulta conveniente aclarar que no hay ninguna escena de diálogo entre los personajes antes del mencionado prólogo. El dios, realiza, además, una descripción topográfica y expresa a los espectadores cuál es su propia intervención en los acontecimientos.

En la comedia, objeto de nuestro estudio, el *párodos* no existe, pues el coro no interviene, sino que al finalizar cada uno de los cinco actos en que está constituida, se marca un interludio del coro por medio de la palabra *xopou*, que es la única indicación que alude a la ingerencia del coro, pero sus partes ni siquiera se escriben. Esto origina que tampoco haya parábasis en la obra cuestionada.

En cuanto al *agon* (la discusión para alegar razones en pro y en contra de la problemática), éste se presenta en el primer acto, en el que a la vez se plantea la exposición de caracteres y la situación central de la obra, donde Cnemón (el misántropo) discute con Sóstrato y Caireas sobre las ventajas de la soledad: "Así no se puede vivir, (...) hasta se meten en mi campo para darme charla (...), yo, que ni siquiera cultivo esta parte de las tierras para evitar a los que pasan".⁶

Observada desde otro punto de vista, la comedia se divide, según Webster, conforme a un esquema general: el primer acto correspondería a la exposición; el segundo, al planteamiento; el tercero constituye el desarrollo y frustración; el clímax se presenta en el cuarto acto; para terminar con el desenlace en la quinta parte.

También se presentan en *El misántropo* varias escenas de farsa, entre las que se encuentran: el pedido del caldero que hacen el cocinero y el esclavo al misántropo y el mal trato que reciben de

⁶ Menandro. *El misántropo*. Edición crítica de Dora C. de Pozzi. (Ediciones críticas. S/N). Argentina, 1965. p. 48.

Cnemón, las caídas al pozo del viejo; y la escena final, donde Cnemón es llevado a la fiesta.

Refiriéndonos a la forma escritural del texto, casi en su totalidad está redactado en trímetros yámbicos y únicamente hay dos pasajes con otra medida: el monólogo de Cnemón en tetrámicos trocaicos y del verso 880 hasta el final de la pieza, en tetrámetros yámbicos catalécticos.

El misántropo se nos manifiesta, desde su inicio, como una obra donde se manejan la miseria y la necesidad humanas; es un cuadro de la vida formado por un “tejido de hilos múltiples. En él está el mundo burgués de Atenas (...). En él predomina una convención que asigna a las cosas y a las personas su lugar fijo”.⁷ Esta pieza teatral no se interesa por asuntos de tipo político, sino que maneja una temática enfocada primordialmente a los caracteres de las personas, donde se proyecta la figura del tipo solitario, malhumorado, que se amarga la vida a sí mismo y la amarga a los seres que lo rodean.

El personaje central de la pieza, Cnemón, es un hombre de muy mal carácter, irascible, de quien Gorgias (su hijastro) dice: “Llega a un extremo tal que no se puede imaginar nada peor. Él es dueño de esta heredad, que vale unos dos talentos. La cultiva solo; porque lo que más le place, es no ver a ningún ser humano. Casi siempre trabaja con una niña a su lado, y solo (*sic*) a ella le dirige la palabra (...). Dice que casará a su hija cuando le encuentre un novio que tenga un carácter como el de él”.⁸

La creación que hace Menandro de este tipo de personajes es una sorpresa para su época, pues Cnemón no es ni loco ni malo, sino que refleja las amargas experiencias del mundo en que las circunstancias sociales desempeñan un papel muy importante.

Cnemón representa una clase social: “¡Qué desventurado es ese hombre! ¡Qué vida lleva! Así es el verdadero campesino ático: luchando con los pedruscos, que sólo producen tomillo y salvia (...) sin sacar nada bueno”.⁹ Pero también se nos presenta como un personaje a quien los acontecimientos hacen cambiar: “me creía

⁷ Lesky, Albia. *Op. Cit.* p. 690.

⁸ Menandro. *Op. Cit.* p. 62.

diferente a todos los hombres, capaz de bastarme a mí mismo sin necesitar a nadie; ahora, viendo que el fin de la vida es repentino e imprevisible he descubierto mi error (...).¹⁰ Por medio de este personaje, Menandro expone, además de las costumbres de su época, la crítica hacia la sociedad en que vivió.

Cnemón es producto de las circunstancias, pero el autor también nos muestra otros personajes como el hijastro, Gorgias, quienes llevan una vida semejante y, sin embargo, son completamente distintos: es lo que marca la diferencia de los hombres de una misma comunidad.

Por su parte, la hija de Cnemón presenta rasgos como la honestidad, la piedad, la sencillez: es un personaje interesante que sirve como elemento dinámico de la comedia; también muestra el amor filial y la obediencia.

En general, todos los personajes de la pieza teatral son personajes tipos, con características universales. La atmósfera en que se desenvuelven es totalmente cotidiana, con predominio de la escasez, lo que hace notar el esclavo Daos cuando dice: “¡Oh maldita pobreza! ¿Por qué te habremos encontrado a ti, tan enorme mal? ¿Por qué te presentas con nosotros desde hace tanto tiempo, sin darnos tregua?”¹¹ La interpretación del dios Pan es muy limitada y se podría considerar que está hecha a nivel humano.

El amor constituye uno de los temas de *El Misántropo*. El amor en varios aspectos: de la hija hacia el padre, de Sótrato hacia la hija de Cnemón, de los esclavos hacia los amos. No se nos muestra de manera trágica, sino de un modo sencillo y tierno, puesto que es, hasta cierto punto, lo que hace cambiar a Cnemón en su forma de ser y ver el mundo de otra manera, y hacer que la obra tenga un desenlace feliz, pues finaliza con el casamiento de Gorgias. La escena final de farsa también contribuye a dar una sensación de felicidad en la obra.

Hay una fuerte tendencia del autor para aconsejar al público a través de los personajes, pues por boca de Cnemón dice: “Quiero decirte una palabra sobre el carácter de los hombres. Si todos fueran

⁹ *Ibid*, pp. 84-86.

¹⁰ *Ibid*, p. 94.

¹¹ *Ibid*, p. 52.

(laboriosos) (*siz*) no habría tribunales, los hombres no encerrarían en cárceles a sus semejantes, no habría guerra (...)”.¹² Más adelante Gorgias expresa a Sóstrato: “Aunque acostumbrado al ocio, tomando la azada, cavaste, pusiste todo tu empeño. En una obra así, se reconoce al hombre que, siendo rico, no rehúsa ponerse a la altura del pobre”.¹³

Pero todos los acontecimientos tienen como base el *tyche* que, según Lesky, es: “Un poder del que depende el giro de las cosas, y, de hecho, el buen resultado en el desarrollo de los relatos, no concuerda con la vigencia de un poder irremediablemente ciego”.¹⁴ Es un elemento inesperado y sorpresivo que origina un desarrollo dramático capaz de despertar interés en los espectadores. Es un factor accidental e imprevisible ante el cual el hombre nada puede hacer. En *El Misántropo* esto ocurre con la caída de Cnemón al pozo, lo cual es un accidente, pero promueve la acción, suscita la comicidad y a la vez produce el cambio en el carácter de este personaje.

Uno de los aspectos que más se repiten en la obra es la contraposición de ricos y pobres y las críticas a la clase social de vida ociosa, pues la pieza nos habla de gente que debe afanarse para subsistir, como los esclavos y, por otro lado, de personas como Sóstrato, quien nunca ha conocido lo que es un trabajo pesado.

De la Comedia nueva se ha dicho que tiene una gran pobreza temática; sucede que refleja la vida simple de la época: no presenta un mundo banal, sino que es la sociedad de esa etapa, es un testimonio de la sociedad de entonces, es una sociedad decepcionada y oprimida, con una falsa alegría, la que nos muestra Menandro en *El misántropo*.

Menandro recurre al manejo de los personajes, a las caracterizaciones. Nunca emplea un tono satírico o hiriente, sino que lo hace en forma suave y por medio de una trama sencilla y alegre, con muy pocas pinceladas de pesimismo.

¹² *Ibid*, p. 96.

¹³ *Ibid*, p. 98.

¹⁴ Lesky, Albia. *Op. Cit.* pp. 690-691.

Los caballeros

Al realizar la comparación entre las dos obras, pertenecientes una a la Comedia antigua y la otra a la Comedia nueva, encontramos que, por vincularse ambas a un mismo género, presentan una serie de rubros en común, pero al mismo tiempo muestran varias diferencias, que se deben a las distintas épocas en que fueron creadas.

Refiriéndonos al aspecto formal, percibimos que en *Los caballeros*, de Aristófanes, se localizan todas y cada una de las partes que constituyen regularmente una comedia: tiene un prólogo introductorio, en el que se indica al espectador lo que intenta el poeta: dicho prólogo está puesto en boca de Demóstenes y se ubica después del primer diálogo entre los personajes: “Demóstenes (al público) –Voy a comenzar. Nuestro amo es un tirano, sumamente irritable (...). Entonces nos rendimos nosotros. Y hacemos lo que él exige. Y entonces nos... (*sic*) zurrarnos, no una sino ocho veces”.¹⁵

El párodo: “Corifeo –Dale, dale a ese bribón, borrón de los caballeros, el traficante. (...) Anda, pues, dale y acósalo: haz revolución, alborota y haz ímpetu contra él (...)”.¹⁶

En esta pieza cómica se perciben dos agon, el primero de ellos se da en la discusión o pleito entre Paflagonio y Demóstenes:

“Paflagonio: –Eso es hablar! (...) Sabes qué pienso que te ha sucedido? Lo mismo que a otros pelados. Puede ser que hayas ganado el pleito a otro infeliz refugiado. (...)”

Demóstenes: –Pero, tú, qué bebes para hacer que la ciudad se quede aletargada y tonta como se haya hoy? Tú la mataste con el silencio”.¹⁷

¹⁵ Aristófanes. Las once comedias. Los scarnios. Los caballeros. Las nubes. Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata. Tesmoforias. Las ranas. La asamblea de las mujeres. Pluto. Versión directa del griego con introducción de Ángel Ma. Garibay K. (Sepan Cuantos No. 67). Editorial Porrúa. Octava edición. México, 1979. p. 36.

¹⁶ *Ibid*, p. 39.

¹⁷ *Ibid*, p. 41.

Por medio del coro, el autor nos presenta la parábasis de la obra:

“Corifeo: —Y ahora, señores míos, favor de poner atención (...). Y ahora en estas fiestas ——— dadle al aplauso de veras. No diez, sino doce golpes con el remo y un clamor de gozo general, para que vaya a su casa jubilante de victoria y con la frente altiva y radiante de dicha”.¹⁸

En cuanto a su temática, esta comedia —ganadora del primer lugar y representada en el año 424— es un ataque político contra Cleón, a quien acusa de explotar al pueblo. La obra está plagada de críticas contra todo el sistema de gobierno de la época, contra la religión, contra otros escritores. El autor satiriza y ataca a sus enemigos políticos y literarios. Para ello utiliza Aristófanes un estilo cómico y muy violento. Se apoya más en el lenguaje que en la situación o en la farsa: la fuerza cómica reside en la violencia de las palabras, para lo que utiliza el coro de manera muy especial: lo emplea como voz del pueblo para atacar a Cleón: “Coro: Estrofa: — Qué dulce será la luz para los que esta ciudad habitan y también para los que tienen esperanza de venir a visitarla, si este Cleonte se arruina!”¹⁹

Ésta es una de las diferencias fundamentales entre *Los caballeros* y *El misántropo*, pues en la comedia de Menandro el proceso de la comedia se aprecia fundamentalmente en la reducción del papel del coro. Aquí, el coro ha perdido definitivamente su conexión con el desarrollo de la acción, pues aunque no está totalmente claro lo que significó la palabra *xopou*, los estudiosos sostienen que no indicaba intervalos de flauta, sino interludios de canto y danza que no se escribían.

Dos semejanzas de importancia entre *Los caballeros* y *El misántropo* son, por una parte, la colocación no inicial del prólogo en ambas obras y, por otra, la inmediata conversión del público, al estar en contacto permanente con el espectador.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 45-46.

¹⁹ *Ibid.*, p. 52.

Además de las semejanzas y diferencias de forma ya mencionadas en las dos comedias estudiadas, debemos recalcar la diferencia de temas que tratan las dos obras, pues la comedia ática va perdiendo, de manera gradual, su estrecha relación originaria con el estado y, de las duras sátiras y chispeantes alusiones a figuras sobresalientes de la época en *Los caballeros*; este tipo de comedia política es reemplazada en Menandro por la comedia de caracteres, donde se refleja, hasta cierto punto, la vida de un pueblo: sus costumbres, sus trabajos, sus sentimientos, pero de ninguna manera la vida política.

Conclusiones

La última etapa de la comedia ática es conocida con el nombre de Comedia Nueva y su principal representante es Menandro con la pieza titulada *El misántropo*. Observamos en ella una temática muy diferente con respecto a la Comedia antigua, pues mientras esta última satiriza y critica la sociedad que pretende mostrar, aquella no lo hace así, sino que nos muestra las costumbres de dicha sociedad, sin la intervención de elementos políticos ni burlescos.

En la Comedia nueva se manejan, sobre todo, los personajes tipo; Sus temas son cotidianos, pero no banales. Otra de sus características importantes es el manejo que se da sobre el amor como sentimiento humano y el final feliz de las obras. Particularidad fundamental es el papel del coro, pues en ella el coro ya no aparece, sino que sólo se menciona como participante al finalizar cada acto, pero no tiene parlamentos.

El misántropo es una comedia sencilla, amena, alegre, donde se nos muestra una caracterización de personajes que reflejan la vida y las costumbres de la época, donde se ve un concepto de la humanidad desde un punto de vista irónico, pero nunca satírico. Menandro da a conocer las pasiones del hombre, pero no las trata con fanatismo ni en forma displicente, sino que todo lo soluciona al final.

Al comparar la Comedia Antigua con la Comedia Nueva, tomando como obras base *Los caballeros* y *El misántropo*, encontramos varias semejanzas y diferencias entre ambas épocas de la comedia griega: las semejanzas más notables se localizan en cuanto a la colocación del prólogo en las dos piezas, en el agón que se localiza en ambas, etc. Pero son más notables las diferencias que se perciben en ellas: el manejo del coro en Aristófanes y la supresión del mismo en Menandro; y la temática usada: crítica, política y sumamente satírica en *Los caballeros*; reflejo de costumbres en *El misántropo*.

Los dos tipos de comedia, a pesar del tiempo y la distancia, son reflejo de la lucha de los hombres y de la sociedad ante las circunstancias históricas en las cuales se produjeron. Más aún, han sido y son fuente de inspiración para el género. En pleno siglo XXI –a pesar de la multiplicidad de temáticas y de formas que se manejan en la actualidad– la crítica política y la comedia de costumbres siguen nutriéndose de los grandes comediógrafos griegos.

Bibliografía:

ARISTÓFANES. *Las once comedias. Los scarnios. Los caballeros. Las nubes. Las avispas. La paz. Las aves. Lisístrata. Tesmoforias. Las ranas. La asamblea de las mujeres. Pluto.* Versión directa del griego con introducción de Ángel Ma. Garibay K. (Sepan Cuantos No. 67). Editorial Porrúa. Octava edición. México, 1979.

GONZÁLEZ PORTO, BOMPIANI. Diccionario de autores. Tomo II. Montaner y Simón. S/N/Ed. Barcelona, 1963.

JAEGER, WERNER. *Paideia: los ideales de la cultura griega.* Traducción de Joaquín Xirau. Wenceslao Roces. Fondo de Cultura Económica. Segunda edición. Tercera reimpresión. México, 1978.

LESKY, ALBIA. *Historia de la literatura griega.* Versión española de José Ma. Regañón y Beatriz Romero. Editorial Gredos. 2ª. edición. Madrid, 1976.

Mac GOWAN, KENNETH Y WILLIAM MELNITE. *Las edades de oro del teatro.* Traducción de Carlos Villegas. (Colección Popular. 54). Fondo de Cultura Económica. Primera edición en español. Primera reimpresión. México, 1975.

MENANDRO. El misántropo. Edición crítica de Dora C. De Pozzi. (Ediciones críticas. S/N). Editorial Universitaria de Buenos Aires. S/N/Ed. Argentina, 1965.

PERÉS, RAMÓN D. *Historia universal de la literatura.* Editorial Ramón Sopena. S/N/Ed. Barcelona, 1971.

PETRIE, A. *Introducción al estudio de Grecia. Historia, antigüedades y literatura.* Traducción de Alfonso Reyes. Breviarios, nº 121. Fondo de Cultura Económica. Primera edición en español. Octava reimpresión. México, 1977.

PRAMPOLINI, SANTIAGO. *Historia universal de la literatura. II.* Traducción de la segunda edición italiana por José Almoina, Carlos

Esplá y José López Pérez. Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana. Segunda edición. Argentina, 1955.

La enseñanza del español como lengua extranjera y el uso de material auténtico tomado de un corpus oral

Ma. Guadalupe Rodríguez Bulnes*
Mónica Ivonne Valadez Guerrero**
UANL

Introducción

EN LA ACTUALIDAD, HABLAR UNA LENGUA EXTRANJERA se visualiza como un aspecto fundamental y una necesidad tanto en el perfil profesional como en el desarrollo personal de los individuos dentro de un mundo globalizado. Consecuentemente, la enseñanza de lenguas extranjeras cobra gran importancia debido al impacto que hablar estos idiomas puede tener en los aspectos sociales, económicos y prácticos de la vida diaria.

De manera particular, la enseñanza del español como lengua extranjera ha tomado un auge importante dentro de la sociedad internacional, llegando a ocupar el cuarto lugar entre las lenguas más habladas alrededor del mundo. Aunque antes no se consideraba una lengua extranjera de vital importancia, esto ha cambiado gracias

* Investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras, UANL. Responsable del proyecto de investigación ILEX Nuevo León (Investigación sobre Lenguas Extranjeras en Nuevo León).

** Lic. en ciencias del lenguaje con acentuación en enseñanza del inglés como lengua extranjera en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Becaria del Centro de Estudios Humanísticos de la UANL.

al proceso de la globalización que estamos enfrentando, a los altos índices de movilidad internacional que se registran entre jóvenes estudiantes e incluso el mundo de los negocios. Por lo anterior, cada vez hay más interesados en aprender esta lengua.

En este contexto, la labor de los docentes de lenguas extranjeras tienen un objetivo crucial que alcanzar: buscar las metodologías y estrategias más adecuadas para que el proceso de enseñanza y el de aprendizaje se realice de una manera eficaz. El uso de material auténtico así como los contenidos culturales son una excelente opción para que dicho proceso se lleve a cabo.

El objetivo principal de este artículo es contribuir al desarrollo del concepto de material auténtico en la enseñanza del español como lengua extranjera a partir de un corpus oral que proporciona un contexto rico en significados y elementos culturales, ingredientes indispensables en una clase de lengua.

Material auténtico

Si bien es cierto que la programación docente y el libro de texto utilizado tanto por el maestro como por los alumnos en un curso de aprendizaje de una lengua son importantes, también es igual de cierto que el libro es solamente una guía, ya que es únicamente la base para dar un seguimiento lógico en el proceso de aprendizaje.

Carlos Lomas (1999) menciona que lo que cada profesor hace en el aula depende no sólo de lo que se estipula en la programación docente sino también del uso de los diversos materiales didácticos con los que habitualmente trabaja.

Es claro que nadie habla como los libros de texto, sino que al momento de llevar a cabo el proceso de la comunicación, se hace uso de la espontaneidad. Es por eso que es necesario usar material auténtico en el aula de lengua, tanto materna como extranjera, para que cuando el alumno se enfrente a una situación en el mundo real, pueda hacer uso correcto tanto de la pronunciación de los vocablos así como de las palabras mismas, frases y expresiones que normalmente utilizaría una persona que es un nativo-hablante.

El material auténtico se refiere a todo aquel material oral y escrito

que se produce en la vida cotidiana de los hablantes de la lengua a enseñar y que, de alguna manera, puede traerse al salón de clases y a su vez ser de utilidad para que los alumnos se sumerjan en la lengua y adquieran todo tipo de conocimiento que les ayude a comunicarse de manera efectiva en el idioma que están aprendiendo. Es también importante mencionar que cuando un maestro utiliza el material auténtico en el salón de clases, el aprendizaje de los alumnos puede ser realmente significativo y generar una motivación especial en ellos para continuar aprendiendo, aún y cuando tengan dificultades para hacerlo, puesto que el material auténtico también se utiliza para que los alumnos conozcan de las costumbres, tradiciones y celebraciones que los hablantes nativos llevan a cabo.

Por lo tanto, el uso, del material auténtico en el salón de clases tiene gran utilidad debido a que acelera el proceso en el cual una persona aprende a ser competente al emplear la lengua. En otras palabras, esto se refiere al proceso de la adquisición de la competencia comunicativa. Esta competencia se va desarrollando en la medida en que el alumno obtiene un aprendizaje significativo, el cual se ha confirmado y se produce de manera más eficiente a través del uso de material auténtico.

Hoy en día las herramientas que un docente necesita para elaborar el material auténtico están al alcance; desde recortes de periódicos y revistas, textos tomados de internet, películas, videos, etc., hasta los *corpora*.

Corpus

Chantal Pérez (2002) ofrece una definición de corpus en su tesis doctoral *Explotación de los corpora textuales informatizados para la creación de bases de datos*, donde menciona que un corpus es una recopilación de muestras lingüísticas, que se seleccionan a partir de una serie de criterios y con la finalidad de que estas constituyan una muestra representativa de la lengua.

Existen, tanto corpus orales como escritos, y la finalidad -o el producto final- de la utilización de cada uno, son diferentes.

Importancia del *corpus* en el salón de clases

Existen herramientas que prueban la utilidad que se le puede dar a un *corpus* en el salón de clases como parte del material auténtico traído al salón de enseñanza de lenguas.

En el caso de los diccionarios didácticos, o los diccionarios que se utilizan para aprender una lengua, el hecho de haber realizado la extracción de términos de un *corpus*, hace que su uso en el salón de clases tenga una característica auténtica, puesto que los ejemplos hallados en este tipo de diccionarios son tomados de situaciones y contextos reales y diferentes, donde existen cuestiones imprescindibles. De esta manera, como menciona Gómez y García, el estudiante puede concebir el lenguaje como un sistema con funciones pragmático-comunicativas que se encuentran en una cultura e interviene en la elaboración de un mensaje.

De esta manera “la visión interactiva de la cultura conlleva la noción de estrategias, ya que un individuo al enfrentarse a una situación novedosa, deberá hacer uso estratégico de sus conocimientos y capacidades para llegar a su meta” (Emmilson y Reyes, 90).

Por otra parte, para apoyar al estudiante en el aprendizaje y adquisición de un idioma, se puede recurrir al uso de didácticas, y conseguir que el estudiante pueda aprender de manera consciente e inconsciente el idioma.

Estas fichas didácticas, por ejemplo, pueden usarse para evidenciar la frecuencia en que una frase o palabra se repite al conversar sobre un tema determinado en un determinado contexto, el uso de las expresiones idiomáticas, las diferentes palabras usadas para referirse al mismo concepto, el contenido cultural y un sin número de conceptos y estructuras gramaticales.

Las fichas didácticas a partir de un *corpus* oral

Las fichas didácticas son pequeños planes de actividades que se desarrollan a partir de material auténtico, y que se utilizan para enseñar a los alumnos todo lo que rodea a un idioma, llámese tradiciones, costumbres, rutinas, pasatiempos y, por último, pero

no menos importante, la gramática. Este tipo de herramientas se obtienen, generalmente, a través de entrevistas o discursos grabados que se llevan a cabo para realizar investigaciones profundas de los diferentes factores que afectan la competencia lingüística de una persona. Es pertinente mencionar que a través de la extracción de información de este tipo de corpus, se han llegado a hacer importantes análisis sociolingüísticos.

Ya que el material auténtico puede ser tomado de fuentes escritas o auditivas, existe un extenso número de actividades que se pueden realizar a través de la elaboración de fichas didácticas que lleven al alumno a desarrollar las habilidades lingüísticas.

Habilidades desarrolladas a través del uso de fichas didácticas

Existen cuatro habilidades lingüísticas que un individuo puede y debe desarrollar al aprender una lengua (Brown, 2004). Todas ellas se consideran de igual importancia ya que cada una tiene una vital función de acuerdo al uso que el individuo le dé, estando en diferentes situaciones. Como se menciona en el libro *Enseñar lengua*: “El uso de la lengua solamente puede realizarse de cuatro formas distintas, según el papel que tiene el individuo en el proceso de la comunicación; o sea, según actúe como emisor o como receptor, y según si el mensaje sea oral o escrito” (Cassany, Luna y Sanz, 87). Aunque “...cada destreza plantea sus propios problemas...si bien a veces es útil ver las cuatro destrezas por separado, no debemos olvidar sus semejanzas ni cómo están interconectadas” (Johnson, 416).

Estas habilidades lingüísticas ayudan al individuo a hacer uso de la lengua de una manera satisfactoria. A continuación se mencionará la descripción de cada una de estas habilidades lingüísticas y cuál es la manera en que las fichas didácticas pueden ayudar a desarrollarlas.

Comprensión oral

Dentro de las cuatro habilidades lingüísticas, se puede decir que la comprensión oral es a la que se le da menor interés, ya que se puede

inferir que toda la gente puede escuchar. Esta afirmación es errónea puesto que no todas las personas escuchan al “poner atención” a un sonido, ya sean palabras, música, ruidos, etc. La habilidad de la comprensión oral va mucho más allá de oír sonidos, ésta, en realidad, se refiere a un estado no pasivo, en el cual el oyente realiza una serie de procesos cognoscitivos para poder decodificar un mensaje. Estos procesos están relacionados con reconocer los sonidos para poder interpretar el mensaje intencionado, así como el comprender los discursos e inferir sus significados para luego retener la información recibida. Como lo afirman los autores Cassany, Luna y Sanz (2005): “Escuchar es comprender el mensaje, y para hacerlo debemos poner en marcha un proceso cognitivo de construcción de significado y de interpretación de un discurso pronunciado oralmente” (101).

Esta habilidad lingüística es de suma importancia al momento de establecer una comunicación oral, ya que si un individuo no puede identificar, seleccionar, inferir y retener un mensaje, será muy difícil mantener el contacto comunicativo. Es por eso que las fichas didácticas con este enfoque de comprensión oral son importantes para aplicarlas en el salón de clases.

Expresión oral

“Siempre se ha creído que los niños y las niñas aprenden a hablar por su cuenta, en casa o en la calle, con los familiares y los amigos, y que no hace falta enseñarles en la escuela” (Cassany, Luna y Sanz, 134). Afirmaciones como éstas hacen que no se le da mucha importancia en la mayoría de las escuelas a la enseñanza de la expresión oral y mucho menos en el aula de enseñanza de lenguas, ya que los diálogos que vienen escritos en los libros, son los que regularmente memorizan y repiten los estudiantes.

Las dinámicas de comunicación e interacción en la actualidad exigen cada vez más una competencia comunicativa más eficaz en los individuos. Se sabe que una persona que no se sabe expresar correctamente en una cita de trabajo, no tendrá éxito en conseguir el empleo. Si un estudiante desea obtener una beca para viajar al

país donde se habla la lengua que está aprendiendo y demuestra no ser lingüísticamente competente en esa lengua, no podrá cumplir con los requisitos para realizar su intercambio.

De estos ejemplos se desprende la importancia de enseñar a los alumnos a comunicarse de manera efectiva; a tener una expresión oral satisfactoria, tomando en cuenta no sólo lo que se dice o cómo se dice, sino también los gestos que se hacen y la elección adecuada del momento en el que se va a hablar. Esta competencia comunicativa debe darse en cualquier situación en la que el hablante se encuentre, ya sea dando un discurso, teniendo una conversación con otra persona, en un debate o simplemente en una reunión con los amigos.

Comprensión lectora

¿Cuántas personas hay que lean por el gusto de hacerlo? ¿Cuántas personas hay que encuentran aburrido el leer un libro para poder obtener buenas calificaciones en la escuela? ¿Cuántas veces se leen textos en clase sin propósito alguno más que para cumplir con una actividad del programa docente de enseñanza de una lengua? Pareciera ser que estas tres preguntas tan simples y conocidas pueden hacer reflexionar a un maestro de lengua sobre la manera en que enseña a sus alumnos a desarrollar la comprensión lectora, sobretodo ayudándoles a encontrar palabras e ideas clave que les ayuden a interpretar un texto en particular. Como lo afirma Johnson: “El lector atiende las palabras y estructuras individuales del texto, y a partir de estas desarrolla gradualmente una interpretación del todo” (Johnson, 418).

La comprensión lectora es una habilidad lingüística de suma importancia, a tal grado que en algunos lugares se imparten clases completas acerca de este tema, según la declaración de Baumann: “El hecho de que se incluyan clases dedicadas a la comprensión de la idea principal prácticamente en todos los niveles subraya su importancia y refleja asimismo las dificultades que a menudo presenta a los alumnos” (Baumann, 79). Tan pertinente es que incluso de ella depende que el alumno pueda entender desde una instrucción

en una actividad o examen hasta una solicitud de trabajo. Es por eso que siempre que se escoja un texto a usar en el salón de clases se deben tomar en cuenta diversos aspectos para que sea un aprendizaje alcanzable para los alumnos; "...es necesario tomar en cuenta que el romper con la lógica que acompaña a una situación auténtica, puede llevar a sentirla "forzada" y "aburrida" (De Pizani, De Pimentel y De Zunino, 35). Lo anterior indica que el uso de materiales auténtico es un reto interesante tanto para los docentes como para los alumnos siempre que se busque un aprendizaje significativo.

Expresión escrita

"Hasta hace poco tiempo -tal vez aun hoy en día- enseñar a escribir ha sido una tarea intuitiva basada en la experiencia y visión del maestro" (Maqueo 259). Por esta razón, mucha de la responsabilidad recae sobre el alumno mismo. La habilidad de expresión escrita abarca micro-habilidades importantes, que de alguna manera hacen al individuo llevar a cabo su tarea de manera eficiente. Entre ellas se puede mencionar la habilidad de planificar lo que se va a escribir y la de releer lo escrito anteriormente para posteriormente poder hacer las correcciones pertinentes de acuerdo a las reglas gramaticales y de escritura. Esta habilidad ayudará a que el individuo pueda redactar pequeños enunciados y párrafos hasta poder llegar a redactar ensayos completos.

Al igual que las demás habilidades lingüísticas desarrolladas al aprender el idioma extranjero, la escritura también requerirá que los estudiantes practiquen en el aula con materiales semejantes a los que leen y escriben quienes hablan el idioma como primera lengua.

Competencias comunicativas

Las habilidades antes mencionadas producen como consecuencia que los alumnos sean comunicativamente competentes.

Lomas y Tusón (2009) mencionan que la mayoría de los maestros de lengua afirman que sus alumnos no saben hablar o no hablan adecuadamente. Estos alumnos, en su mayoría jóvenes, son

catalogados como personas que utilizan el lenguaje de una manera equivocada, dado que utilizan muchas frases coloquiales, palabras mal sonantes, enunciados sin significado alguno, etc.

Este tipo de aseveraciones hechas por algunos de los docentes, dicen Lomas y Tusón (2009), no tienen validez, puesto que nadie puede decir cuál forma de hablar es la correcta o quiénes son los que hablan correctamente; ya que en el diario vivir se hace uso de la conversación espontánea, la cual también es utilizada por los estudiantes.

De esta manera, es necesario que el docente lleve a cabo una labor importante antes de enseñar una clase de lengua. Lomas y Tusón (2009) afirman que el docente debe indagar acerca de las características de los usos lingüístico-comunicativos que los estudiantes tienen estando dentro y fuera de su salón de clases. Esta tarea, puede llegar a ser un tanto complicada cuando un maestro es un poco arraigado a su estilo de habla y no está interesado en saber y mucho menos utilizar los usos lingüísticos de las nuevas generaciones. Aún así, es de suma importancia que el maestro busque actualizarse para que sus clases de lengua sean más efectivas como consecuencia de que los usos lingüísticos cambian continuamente y muchos van quedando obsoletos.

Así, en el aula de la enseñanza del español como lengua extranjera, el docente deberá llevar a cabo la tarea antes mencionada para poder mostrar a sus alumnos las características de estos usos, incluyendo el significado en cada contexto en el que se utilizan. Esto llevará al docente a no sólo enseñar la gramática sino también contribuirá a que los alumnos puedan desarrollarse como hablantes lingüísticamente competentes (comunicativamente competentes). Dicha competencia comunicativa podrá, según Lomas y Tusón (2009), ayudar al hablante a saber quién puede hablar o quién no puede hablar en determinados contextos, cuándo hay que hablar y cuándo hay que guardar silencio, a quién se puede hablar, cómo se puede hablar a personas de diferentes estatus y roles, cuáles son los comportamientos no verbales adecuados en diferentes contextos, cuáles son las rutinas para tomar la palabra en una conversación,

cómo preguntar y proveer información, cómo pedir, ofrecer o declinar ayuda o cooperación, cómo dar órdenes e imponer disciplina, así como un amplio conocimiento social y cultural. La aseveración antes mencionada es también apoyada por Méndez (2008), quien menciona que dentro de los programas con enfoque de competencias comunicativas, “además de conocer el código lingüístico, se incluye el hecho de saber cómo usar de manera apropiada la lengua para ciertos fines, la forma de utilizarla en ciertas situaciones de índole social” (38).

Lo mencionado anteriormente se basa en cada uno de los componentes de la competencia comunicativa, entre los cuales se pueden mencionar los siguientes:

-Lingüístico-gramatical que tiene un enfoque en el conocimiento del código.

-Discursivo-textual enfocado en el conocimiento y habilidades que para la producción y comprensión de tipos de textos orales y escritos.

-Sociolingüística enfocada en el conocimiento de las normas y reglas que existen en el comportamiento comunicativo.

-Estratégica enfocada en el conjunto de recursos de diversa índole que se pueden utilizar para *reparar* los posibles problemas que se producen en la comunicación” (Lomas y Tusón 2009).

Desarrollando las competencias comunicativas a través del uso del material auténtico: las fichas didácticas

La enseñanza de los usos lingüísticos, específicamente de las competencias comunicativas, es una tarea de los docentes al enseñar lengua. Ellos son quienes tienen una mayor responsabilidad en la creación y en el mantenimiento de situaciones que propicien y encaucen la participación de los estudiantes, así como el motivar, regular, orientar y guiar a sus alumnos y alumnas en el camino del aprendizaje básicamente, a través del uso de la palabra (Lomas y Tusón, 2009).

Esta tarea se puede facilitar a través del uso del material auténtico, tema central de este artículo y base del desarrollo de fichas didácticas

que conforman la primera parte del proyecto de uso de un corpus oral en la enseñanza del español como lengua extranjera.

Una vez que el docente tiene a la mano cierto material auténtico, se podrán mostrar a los alumnos ejemplos reales que les ayuden a desempeñarse en el idioma conversando de una manera espontánea y de manera competitiva.

Existen también algunas actividades y situaciones que el docente debe propiciar en el aula de la enseñanza de una lengua, en el caso de esta investigación, el español. Cada una de las situaciones se debe aplicar de acuerdo a lo que se esté enseñando, de manera similar a los ejemplos de Lomas y Tusón (2009):

- Trabajo en equipo
- Exposición de un estudiante ante el grupo clase
- Trabajo por parejas
- Debates
- “Juegos de rol”
- Preparaciones de una obra de teatro
- Entrevistas a personas “importantes”

Proyecto

Teniendo un panorama de la importancia del aprendizaje de lenguas extranjeras y la pertinencia de la enseñanza del español en este mundo globalizado a través del uso de material auténtico y los contenidos culturales, en el proyecto “El uso de un Corpus Oral en la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera” se desarrollaron una serie de fichas didácticas. La relevancia del uso de material auténtico se pone de manifiesto toda vez que se teoriza sobre su concepto (Rodríguez, 2010) y se plantean alternativas didácticas para su uso en la enseñanza del español tanto en el aula de lengua materna como extranjera (Flores, 2010). La fuente de material auténtico usado en este proyecto está contenida en el corpus oral “El habla de Monterrey. Segunda etapa.”¹ Este corpus es un conjunto de

¹ Proyecto coordinado por la Dra. Ma. Eugenia Flores Treviño, investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL.

entrevistas que se aplicaron a personas de diferentes niveles socioeconómicos y educativos y que fueron grabadas y luego transcritas con el propósito de elaborar análisis de la manera en la que habla la gente de Monterrey. Las fichas didácticas elaboradas hasta este momento de la investigación conforman una parte de un manual de actividades que se podrá utilizar en el aula escolar de enseñanza del español como lengua extranjera (Flores, 2010).

Es relevante mencionar que el desarrollo y avance del proyecto de enseñanza del español como lengua extranjera a través de material auténtico en fichas didácticas se logra a través del apoyo brindado a los becarios del Centro de Estudios Humanísticos cuyo enfoque realza el valor de las humanidades en nuestra universidad.

Referencias:

- Baumann, James F. *La comprensión lectora (Cómo trabajar la idea principal en el aula)*. Ed. MACHADO LIBROS, S.A. España, 2001. p.79.
- Cassany, Daniel, Luna, Marta y Sanz Gloria. *Enseñar Lengua*. Editorial Graó. España, 2005. pp. 87-134.
- De Pizani, A. Palacios, De Pimentel, Muñoz M., De Zunino, D. Lerner. *Comprensión lectora y expresión escrita: Experiencia pedagógica*. Aique Grupo Editor S.A. Buenos Aires, Argentina, 1997. pp.35.
- Emilsson, Elin y Reyes, María. *La enseñanza del español como segunda lengua. La cultura en los libros de texto de español como segunda lengua: El caso de la serie Pido la palabra del Centro de Enseñanza de para Extranjeros, UNAM. La enseñanza del español como segunda lengua*. Xalapa, Veracruz, 1999. pp.90.
- Flores, M.E. *En busca de nuevas rutas para la enseñanza de la lengua. Aprovechamiento de un corpus oral en la enseñanza del español como lengua materna y como lengua extranjera*. Ed. Trillas. México, 2000.
- Gómez, Josefa y García Belén. *Diseño de un corpus para la elaboración del diccionario de enseñanza del turismo cultural*. 05 de Enero 2011 <<http://www.realiter.net/spip.php?article261>>
- Johnson, Keith. *Aprender y Enseñar Lenguas Extranjeras*. Ed. Pearson Education Limited. México, D.F., 2008. pp. 416-418.
- Lomas, Carlos. *Cómo enseñar a hacer cosas con las palabras. Teoría y Práctica de la Educación Lingüística*. Ed. Paidós. Barcelona, España, 1999.
- Lomas, Carlos y Tusón, Amparo. *Enseñanza del Lenguaje, Emancipación Comunicativa y Educación Crítica*. Ed. Edere. México, D.F., 2009.
- Maqueo, Ana María. *Lengua, aprendizaje y enseñanza. El enfoque comunicativo: de la teoría a la práctica*. Ed. Limusa. México D.F., 2005. p. 259.

Méndez, Alejandra. *Paradigmas de la Enseñanza de Lenguas*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Chiapas, México, 2008. p.38.

Pérez, Chantal. (2002). *Explotación de los corpora textuales informatizados para la creación de bases de datos terminológicas basadas en el conocimiento*. 13 de Enero 2011. <<http://elies.rediris.es/elies18/>>

Rodríguez, Luz Helena y Sánchez Lozano, Carlos. “*Es tarea del docente de lengua y literatura mejorar las competencias comunicativas del alumnado*”. Entrevista a Carlos Lomas. Recuperado 11 de Enero 2011 <<http://www.cerlalc.org/Escuela/datos/entrevista.doc>>

Rodríguez, M.G. *El uso del material auténtico en la enseñanza del español como lengua extranjera*. En María Eugenia Flores Treviño (eds.), *En busca de nuevas rutas para la enseñanza de la lengua. Aprovechamiento de un corpus oral en la enseñanza del español como lengua materna y como lengua extranjera*. México, 2010.

Posibles simbolismos en *El personaje* de José Alvarado¹

Lilia Cavazos Villanueva *
Universidad de Monterrey

I. La búsqueda

UN HOMBRE, LLAMADO NICOLÁS, despierta de pronto en una pequeña estación de ferrocarril. Lo habían bajado el tren porque no llevaba boleto, en un lugar solitario y en aquella estación que, como poco después se dará cuenta, está vacía en un pueblo muerto.

Nunca llegamos a saber de dónde viene, dónde tomó el tren del que lo bajó el conductor, por culpa de un soldado ebrio. Sólo sabemos que “habían viajado muchas horas” (p. 8), que muchas veces había esperado trenes (p. 7), que en esta ocasión había comido mucho, cosa que no era su costumbre (p. 61), y que fue la luz de la luna la que lo condujo hasta la estación aquella. (p. 3)

Le extraña el silencio, y el polvo que cubre el suelo, y decide revisar el lugar donde se encuentra. Se asusta con el chirrido de un molino de viento. Sale y se encuentra ante un pueblo abandonado. A su frente se extiende una explanada, que atraviesa para dirigirse a La Cantina de los Adioses, a donde entra. Luego va hacia el hotel, de donde sale rápidamente. Llega después hasta un muro, que parecía

*Egresada de la licenciatura en letras de la Universidad de Monterrey.

¹ Trabajo inédito, de finales de los años 70, desarrollado en el curso de la licenciatura.

ser la parte trasera de un templo. Poco después entra en una de las casas. Al salir se sienta en una banca de la Plaza de Armas, bajo un nogal. Por último llega al panteón, en donde comienza a quedarse dormido, tendido sobre el césped junto a la tumba de Concha.

Este es el viaje de Nicolás: de un tren a un pueblo muerto, que recorre y en cuyo panteón se queda, sin ganas de incorporarse, cuando escucha el silbato de un tren.

Pero espiritualmente, el viaje no es meramente una traslación de un lugar a otro en el espacio, sino la tensión de la búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que de él resulta. Según Jung, viajar es una imagen de la aspiración, del anhelo que nunca ha sido saciado y en parte alguna encuentra su objeto. Agrega que ese objeto puede ser el hallazgo de la madre perdida, aunque esta interpretación no es segura; o bien, inversamente, que el viaje es la huida de la madre. En Nicolás ciertamente encontramos esta búsqueda o aspiración de que habla Jung. Se trata primeramente de una búsqueda de sí mismo, de saber qué es lo que está haciendo en aquel lugar, en ese pueblo abandonado; de ir descubriendo poco a poco su propia persona, verse y sentirse a sí mismo como jamás lo había hecho (sabemos que no lo había hecho porque le extraña descubrirse de pronto observándose). Así, se preocupa de improviso por saber cómo se llamaría el lugar en donde estaba. (p. 21), qué habría pasado con él: “— ¿Qué habrá pasado con este pueblo?”— . (p. 40-41) grita una y otra vez, y luego se lo pregunta al retrato de don Prisciliano. Recorre sus calles, entra en las casas, las revisa, y hasta en el panteón trata de imaginar cómo serían los muertos que allí reposan:

“... veintidós años. ¿Cómo habría sido Bárbara?

Tal vez unos ojos brillaron bajo unos párpados frescos con unas pestañas largas y nerviosas y un rostro pálido de piel suave. Pero, ¿por qué tenía que ser así? ¿Y si hubiera sido una muchacha fea...?” (p. 69)

Al enterarse de los nombres de las personas que vivían en ese pueblo, trataba de identificarlas con gente conocida suya del mismo nombre.

Y mientras va descubriendo el pueblo en donde está, va conociendo también su propia persona, su propio ser, y preguntándose por qué está allí; va teniendo sensaciones que nunca había tenido, y encontrando en sí gestos y sentimientos que antes no había notado:

“Asomó su cara... se quedó viendo sus ojos y los encontró radiosos y limpios; sonrió y, al tocarse la cara con la mano, se manchó; esto le produjo una muestra de enojo que observó y luego repitió deliberadamente, complaciéndose en verse de un modo distinto para él... y, por fin, se quedó viendo frente a frente.

—“Y ¿Qué jijos de la Piscuintilla, estás haciendo aquí? Se dijo a sí mismo”. (p. 27)

Va experimentando también sensaciones nuevas; como cuando medio se desnuda en mitad de la calle:

“Reía sintiéndose libre de pudor, igual que si estuviera dentro de las cuatro paredes de un recinto estrecho y oscuro. Y así, semidesnudo, dio dos o tres **brincos sobre** la banqueta. Se veía sus piernas flacas y morenas, ligeramente velludas, e iba a tenderse sobre la banqueta, pero el polvo le hizo desistir...” (p. 41)

“... Nicolás no dejó de pensar y ello le produjo una sonrisa interior, en la coincidencia de darse al mismo tiempo cuenta de su riqueza, su poder, y su hambre”. (p. 63)

Investigar, indagar, buscar, vivir sensaciones nuevas, son modalidades de viajar, o mejor dicho, equivalentes espirituales y simbólicos del viaje.

Este viaje de Nicolás, no sólo es búsqueda de sí mismo, y descubrimiento del lugar en donde está, sino también es búsqueda de un Dios que aparentemente no encuentra. Cuando entra en el templo y mira en el único altar un Cristo negro crucificado,

“Nicolás buscó los ojos. Siempre lo hacía., pero aquel rostro no tenía ojos, ni párpados. Sólo habían quedado unas cuencas oscuras y profundas.

—Aquí hasta Dios está solo, pensó Nicolás— y salió caminando hacia atrás”. (p. 39)

En cuanto a la búsqueda o huída de la madre, de que habla Jung,

no llegamos a saber si Nicolás huye o desea acercarse a su madre ya muerta. Se trata tal vez de que apenas hasta ahora va entendiendo su relación con Chabela, sus sentimientos hacia ella. Por una parte parece admirarla:

“breve, silenciosa y tierna al mismo tiempo y a la vez dura y fina”. (p. 71)

Pero también sentía cólera hacia ella, indignación, cuando justificaba a su padre, cólera de la cual hasta ahora se arrepentía por vez primera.

“Y también por primera vez experimentó arrepentimiento de esa cólera incipiente que sentía cuando Isabel le justificaba”. (p. 67)

El viaje, al ser búsqueda e indagación, puede entenderse como una peregrinación al centro, a la salida del laberinto. El viaje verdadero, no es huída ni sometimiento, sino que es evolución, una búsqueda en la que se parte de las tinieblas y se llega a la luz.

Como Jung decía, es también el anhelo nunca saciado, y vemos esto en el capítulo “Dueño y hambriento”, cuando Nicolás cumple su deseo de ser hombre rico. Aunque ese anhelo durase tan poco, fue muy fuerte en un momento, y ahora descubre que es el hombre más rico del pueblo. (pp. 57, 60 y 61)

“Nicolás, por fin, era el hombre más rico de alguna parte”.

II. El recuerdo

Se distingue en la simbología, una modalidad del viaje. Es la que se llama “Viaje a los infiernos”. Este simboliza primordialmente, el descenso al inconsciente, la toma de conciencia de todas las posibilidades del ser, tanto en lo cósmico como en lo psicológico. Dicha toma de conciencia es necesaria sólo para aquellos que no son elegidos por la divinidad para llegar al “paraíso” por la vía de la inocencia.

Por medio del recuerdo se logra la penetración en el pasado y al inconsciente. Ambos poseen una parte “infierno” y otra “purgatorio”. El infierno de los recuerdos, encierra las ideas de crimen y de castigo, y el purgatorio, las de penitencia y perdón.

Nicolás desciende en ese recuerdo del pasado continuamente, a

cada momento. Cada cosa, cada paso, le hacen evocar el pasado, su infancia y su juventud. Entre dichos recuerdos, podemos distinguir aquellos que pertenecen a lo que se conoce como “infierno”, y los del llamado “purgatorio”.

Los del infierno son todos recuerdos de muerte. Muertes claramente injustas. Los difuntos, por una razón u otra, no parecen “haberse buscado” esa muerte. Nunca son muertes naturales, siempre son sangrientos accidentes o asesinatos de gente que de algún modo es inocente. Tenemos por ejemplo al padre de Nicolás que:

“Un día, y un día que no había bebido ni una copa, un automóvil lo dejó muerto en medio de la calle”. (p. 21)

Y Emigdio, que sin tener culpa alguna fue fusilado con el pretexto de que era un agrarista y asaltante de trenes. Pero

“... se supo también dos días más tarde que el fusilado no había participado en ningún asalto de trenes”. (p. 36)

La muerte de ese hombre es particularmente cruel:

“Furioso, disparó toda la carga sobre la cara, más no tocó la boca. Entonces se inclinó y golpeó con el cañón de la pistola una, dos, tres, diez veces, desenfrenado”. (p. 34)

Sin embargo esos muertos recordados por Nicolás en su viaje a los “infiernos”, no son inocentes del todo; parecen inocentes porque el castigo que reciben es demasiado grande en proporción con su culpa. El fusilado, por ejemplo, fue muerto porque Ramona (que le gustaba al capitán) se había ido con él. Y la Piscuintilla, “murió de tres balazos que le dio por celos el teniente Filemón, y en plena sala de baile”. (p. 27), sólo por amar a Armando en lugar del teniente.

Y el padre de Nicolás se impone a sí mismo el castigo de asistir a todos los velorios, por no haber ido al de su esposa Chabela.

Por otra parte, el purgatorio en el viaje al pasado de Nicolás corresponde al recuerdo de su madre, para quien la “penitencia” de que hablábamos fue soportar un esposo ebrio y pobre.

“... en esta pocilga, que huele siempre a madera mojada y a trapo sucio. Mira nomás qué paredes... y luego ese cobrador con la cara sebosa y los ojos de bandido...” (p. 58)

En estos recuerdos de sus padres se encierra también la idea de perdón del purgatorio; perdón de Chabela hacia su marido (siempre lo disculpaba), y perdón de Nicolás hacia ella. (p. 67)

Como ya antes habíamos dicho, el “viaje a los infleños”, consiste también en la toma de conciencia de todas las posibilidades del ser, tanto en lo cósmico como en lo psicológico.

Ya al final de la obra, Nicolás hace este viaje hacia el ser mismo del hombre. Escruta sus posibilidades dentro del cosmos:

“Un gusano perdido en el mundo, pensó Nicolás. Pero ¿No habría también otros gusanos? ¿No sería aquel sitio bajo los árboles una ciudad de gusanos alegres y tranquilos...? ¿Y si los hombres no fuéramos sino una especie de gusanos a los ojos de otros seres superiores y enormes que nosotros no advertimos como los gusanos no nos advierten a nosotros...?”

Y recordó aquellas palabras que dijo una vez el triste Macedonio en la cantina El Ventarrón:

“En este mundo lo mismo es que se derrumbe un astro, o que muera un gusano ciego”. (p. 73 y 74)

Luego de ver esta posibilidad de que los hombres fuesen una especie de gusanos, “Lo invadió la sospecha de si él no sería también una de esas sombras imaginadas por alguien. El personaje de una novela todavía no escrita o de alguna que se perdió inédita...” (p. 76)

III. El sueño, la imaginación, el pasado

Soñar, recordar, ensoñar e imaginar, son también equivalentes de viajar. Nicolás sueña. Cuando está en la casa de Concha se queda dormido, y empieza a sentir llegar hasta él el aroma de un perfume de gardenia; simbólicamente el perfume es el recuerdo, el pensamiento que se satura de sentimientos y nostalgias. Y sueña con Concha, quien le cuenta su historia que de algún modo es la historia del fin del pueblo: un señor de a caballo se la roba cuando estaba tocando el piano. Al día siguiente todo el pueblo sale a perseguirlo, y así, se queda vacío, porque nadie regresa. (p. 52) No puede distinguir la cara de Concha y una gran ansiedad surge en él desde entonces por saber cómo era ella.

El deseo de revivir el pasado es una forma de viajar también, y esto lo intenta Nicolás casi desde que llega a pueblo. Tiene gran curiosidad por conocer a Concha, y no logra satisfacerla. En su sueño, no puede verle el rostro, y tampoco en la fotografía que de ella encuentra. Simbólicamente, la presencia del pasado, al igual que el espejo de la Cantina de los Adioses. El espejo refleja los cambios, las apariciones y desapariciones que se operan en el mundo, según la Simbología. También se le atribuye algunas veces un carácter mágico, en cuanto a que se le cree capaz de suscitar apariciones, para devolver aquellas imágenes que reflejara en el pasado, y también para anular las distancias temporales, reflejando lo que una vez estuvo frente a él y ahora está muy lejos en el pasado.

En su intento por revivir lo que ocurrió en el pueblo, Nicolás recurre a la imaginación, a todos sus conocidos los hace moverse y hablar en aquel lugar muerto.

“... Y los vio moverse, hablarse, odiarse y amarse. El pueblo estaba vacío y muerto, pero él, Nicolás, lo había llenado de sombras y las había puesto a vivir ahí. Los imaginó en sus casas y recorriendo sus calles con los ojos tristes, o los ojos brillantes, o los ojos tranquilos como los de la finada Chabela...” (p. 75)

Cada lugar a donde llega le hace imaginar cómo era la gente que en él vivió, qué hacían, qué decían.

El pueblo, que es una realidad para él, estuvo una vez en la imaginación de un amigo suyo, de Eufemio, el hermano de Macario. Eufemia quiso vivir en una ciudad sola para coger lo que quisiera y andar por donde quisiera. Todos se burlaron de él porque no lo creían posible, ahora “... sin embargo, Nicolás estaba donde Eufemio hubiera querido”. (p. 63) Está viviendo lo que una vez su amigo imaginó.

Por medio de este recuerdo vuelve Nicolás hasta sus días de escuela, y se adentra tanto en ellos que se sorprende de pronto mirándose los dedos de las manos, como lo hacía en la escuela para ver si no tenía manchas de tinta. (p. 65)

Recuerdos como éste, y el de su prima Laura, y el de su novia Isabel, lo conducen a un pasado que no es el mismo que el de el

“viaje a los infiernos”, en donde prevalece el crimen. Es este un pasado por el que se deja sentir una cierta nostalgia y una lejanía en el tiempo que tal vez se desearía acortar.

IV. La vida y la muerte

El viaje significa también el reverso de la vida, o sea, la muerte. Se manifiesta como un misterio que ejerce una fascinación sobre la conciencia del individuo y lo atrae hacia sí.

Este misterio corresponde en *El personaje*, al pueblo muerto en donde de pronto se encuentra Nicolás; este pueblo desconocido que él va redescubriendo y de alguna manera le atrae y lo hace quedarse ahí.

Según los hindús, existe el llamado “viaje del alma”, el cual consiste en que, al liberarse el hombre de las cadenas de la vida, sigue una trayectoria inversa a la que siguiera en el proceso de la manifestación. Y luego de haber salido de la vida, se le presentan al alma dos caminos: uno, volver a entrar a la manifestación, y el otro, quedarse en la liberación de la vida y no regresar: unirse a Brahma.

El proceso seguido por Nicolás, va de lo conocido a lo desconocido: de un tren igual a tantos que ha tomado en su vida (p. 7), a un pueblo muerto que él jamás ha visto. Cuando logra conocer el pueblo y llegar hasta el punto que más despertaba su curiosidad; el cementerio, su “proceso de liberación de las cadenas de la vida” termina. Y es cuando se le presenta el doble camino del que hablan los hindús: o regresar a la vida para volver a pasar por Varios estados de “individuación”; o bien, liberarse por completo de la vida.

En *El personaje*, la oportunidad de Nicolás para regresar a la vida era el tren, pero no lo toma. Cuando escucha el silbato no se levanta del césped, se queda allí y deja que el tren se vaya, llegando así a lo que sería la liberación absoluta de la vida. De acuerdo con la doctrina hindú, el desprendimiento del alma del hombre de la manifestación terrena, se da siempre a la luz del sol. Y así ocurre en esta novela de José Alvarado.

Despertar o salir del lugar por el que se viaja, significa resucitar o librarse de la muerte. Pero Nicolás va a quedarse dormido, sin salir de aquel pueblo.

Se encuentra Nicolás en una pequeña ciudad en ruinas. Estas simbolizan la vida muerta, las ideas y sentimientos que han perdido su calor vital. Nicolás atraviesa esa vida muerta en camino hacia la muerte definitiva. Según esta concepción, el pueblo vendría a ser una especie de lazo entre la vida y la muerte, en el que el hombre se prepara para esta última. Porque el sol que hace sudar tantas veces al personaje de esta novela, es símbolo de culpa y expiación de la misma. Y el lugar desierto, vacío, significa el abandono del mundo para penetrar en un estado más que individual; también significa la espiritualidad pura, el agotamiento del cuerpo para la salvación del alma, según los ascetas. Así mismo, el sacrificio es un medio para obtener energía espiritual; puede ser que de algún modo el recuerdo de las personas que en otro tiempo fueron sacrificadas, le sirva a Nicolás para obtener esa fuerza del espíritu.

El misterio del pueblo lo va envolviendo cada vez más y lo atrae. Es interesante en el capítulo IV, el retrato (p. 40), en donde Nicolás sueña con Concha. En su sueño, Concha le cuenta que tocaba ella el piano y cuando lo hacía las calles se llenaban de música; pero cuando el hombre la robó todos salieron a seguirlo y no volvieron jamás. Ella se pregunta “Lo siguieron; por mí?... ¿Los siguieron por la música?”. (p. 52)

El músico simboliza la atracción de la muerte y en una zona intermedia entre lo diferenciado y lo indiferenciado, entre lo material y la voluntad pura.

Concha, la pianista, atrae desde entonces a Nicolás, y hasta en el panteón descubre él que se encuentra tendido al lado de la tumba de la muchacha. Su misterio le llama la atención: el hecho de no poder verle el rostro, de que éste hubiera sido cortado en el retrato, de que en la foto hubiera una mancha que podría ser de sangre, etcétera. Todos son factores que mueven su curiosidad y hacen a Concha atractiva para él hasta llevarlo al cementerio. Igual que su música había sacado a todos los habitantes del pueblo, ahora también atrae a Nicolás. De acuerdo con una creencia de la India la vida es sólo un puente. Conforme a esto, el momento en que echan a Nicolás del tren en un lugar oscuro y desconocido (en donde se

ayuda de la luz de la luna para entrar en un Sitio que le pareció seguro) correspondería al nacimiento; el paso por el pueblo, a la vida, y el cementerio, a la muerte.

Esto concuerda también con la concepción de Heidegger, del “Dasein”, o “estar arrojado allí” en el mundo sin haberlo querido ni escogido. Y Heidegger destaca en este Dasein tres elementos:

- a) El descubrimiento de estar en el mundo
- b) Saber que se depende del mundo
- e) Descubrimiento de varias alternativas

Además:

- 1) El yo se da cuenta de su punto de partida
- 2) El yo ve el camino que puede escoger
- 3) Organiza racionalmente sus propios proyectos

Nicolás fue arrojado del tren, sin haberlo deseado, a un pueblo que no conoce (nacimiento). Al amanecer se da cuenta de donde se encuentra y comienza a explorar el lugar (a). Descubre que no depende de él mismo (Sino de la situación del lugar donde se encuentra) en el momento en que siente hambre, porque sabe que saciarla no depende de sus nueve pesos; sabe que éstos de nada le sirven ahí (b).

Y descubre en su viaje por la vida varias alternativas: Primero, se le presenta una explanada como un horizonte (p. 13); luego varios caminos, uno cerrado y dos abiertos:

“La calle por donde caminaba hacia, a las dos cuadras, una curva y cerraba toda perspectiva; la perpendicular ofrecía sus dos términos: a la derecha pronto iba a perderse en la polvorienta llanura, a la izquierda continuaba cerca de medio kilómetro hasta encontrarse con una tapia blanca, como de un cementerio”. (9 p. 31)(c)

Además Nicolás se da cuenta de su punto de partida (1) un poco después de despertar en la **estación**, cuan recuerda que fue echado del tren. Considera luego los senderos que puede escoger: (j. 31); y elige su

camino (3) desde el momento en que un cementerio en un pueblo muerto llama particularmente su atención, y hacia allá dirige sus pasos.

Los obstáculos que se encuentran durante el viaje “nacimiento-vida-muerte”, están representados por el muro “alto y sin ventanas” (p. 32) con el que se topa Nicolás.

El espejo de la Cantina de los Adioses en el que se observa el personaje, tiene entre otros simbolismos el de puerta por la cual el alma tiene la posibilidad de disociarse y pasar “del otro lado”; y así, aunque el espejo de esta cantina estaba cubierto de polvo, Nicolás lo limpia para verse reflejado en él, lo descubre. El significado del muro es opuesto al del espejo. La pared simboliza la inmanencia, la imposibilidad de transir al exterior es una detención, un obstáculo o una resistencia, que Nicolás logra superar en su viaje.

Nicolás, sin embargo, no es el único que viaja en *El personaje*. Hay otro ser que también recorre un camino hasta llegar a un fin: el gusano verde del cementerio, cuya meta era terminar de subir el monumento (p. 74). Se establece un paralelismo entre Nicolás y el gusano: ambos caminan y llegan a una meta.

El gusano es una criatura que simbólicamente mata en lugar de vivificar. Por su inferioridad, según Jung, está íntimamente relacionado con la muerte, y la simboliza. En esta novela, el gusano es símbolo de la muerte de Nicolás, que llega a la tumba: cuerpo material, lugar de las transformaciones.

Bibliografía:

Alvarado, José. *El personaje*. México. Los Presentes. 1955.

Luces de la ciudad. Monterrey. UANL. 1978.

Cencillo, Luis. *Nito*. Madrid. Biblioteca de Autores Cristianos. 1970.

Doyle, Mc Keachie. *Psicología*. México. Fondo Educativo Interamericano, S.A. 1978.

Escobedo Díaz de León, M. Rodolfo. *Problemas Filosóficos*. Monterrey, 1979.

La India literaria. México. Ed. Porrúa. 1977.

Rangel Frías, Raúl. *José Alvarado, el joven de Monterrey*. Monterrey. UANL. 1977.

José Alvarado en el recuerdo. México. Anuiés. 1975.

Góngora al otro lado del espejo. Una lectura de *El Polifemo* (El nuevo arte de escribir poemas)

José Javier Villarreal^{*}
UANL

Y NO IMPORTA LA DIRECCIÓN DEL RÍO, lo que vale es que agua lleve, y el lecho de don Juan de Arguijo suena, hace rodar sus pulidas, nunca contrahechas, sólo esdrújularias perlas por entre los rojos clásicos, por esa nostalgia erudita que pinta los recargados lienzos de una Troya en llamas. En llamas de fingimiento sus protagonistas, la romana grey que aparece en sus sonetos y define el talante social de su lirismo.

La ficción lírica, en el caso de Juan de Arguijo, construye una galería donde los propios fantasmas del autor se magnifican a través de protagonistas tanto históricos como míticos, situados por la pasión -cualquiera que sea su rostro- en un estado trágico de su acontecer emocional. Tentado estoy a calificar estos fantasmas líricos de figuras, al decir de Auerbach. Sin embargo, estas entidades culturales para llegar a su definición figural tendrían que presentar un grado tal de perfección que acusara su absoluta consumación. Dante lo hizo en su Comedia.

Arguijo apuesta por el movimiento de la imperfección, por el

^{*} Doctor en literatura, escritor y profesor de la Facultad de Filosofía y Letras.

estado compulsivo de la esperanza, de aquello que está por definirse, por alcanzar todavía su estadio de consumación. El nervio de los fantasmas líricos de Juan de Arguijo lo lleva a que sus entidades culturales, aún con la cabeza cercenada, amenacen con el profundo gesto de la melancolía. Diego Hurtado de Mendoza -contemporáneo a Garcilaso y amigo de Boscán y del ingobernable Aretino-, nos regala esta imagen, ingeniosamente sapiencial:

Tornarásele en podre su deseo
y el amor se le irá en melancolía.

La melancolía, durante los Siglos de Oro, fue un eje, un espacio de la emotividad puesto al servicio de la imaginación que trenzó motivos y fantasmas no sólo para poblar el poema, sino para definirlo casi, como hiciera Luis de Góngora con aquella imagen de la gruta de Polifemo:

De este, pues, formidable de la tierra
bostezo el melancólico vacío
a Polifemo, horror de aquella sierra,
bárbara choza es, albergue umbrío
y redil espacioso donde encierra
cuanto las cumbres ásperas cabrío,
de los montes, esconde: copia bella
que un silbo junta y un peñasco sella.

Petrarca dictó la pauta del canto amoroso. Garcilaso utilizó el pretexto del desdén de la amada para crear situaciones líricas de portentosa arquitectura, tanto a nivel auditivo como visual. Pareciera que la razón del canto, de la *poesis*, fuera la elaboración de un espacio de inaudita belleza, un espacio definido por el estricto equilibrio del patrón estético renacentista. No obstante, avanzado el siglo, el quehacer poético fue revelando, paulatinamente, un mundo interior que fue permeando la escena pastoril conseguida en la poesía garcilasiana. Concretamente Fernando de Herrera, fue el autor que grabó y definió el quehacer poético con que cerraría el siglo, prefigurando, con gravedad sibilina, al Barroco por llegar.

La melancolía fue el estadio que se ponderó en el texto. La coartada era la crueldad de la desdeñosa amada, pero el canto descansaba en la exaltación, no del dolor del amante, sino de la situación vital del mismo. Aventura que no sólo tocaría las playas de lo terreno, sino que también abarcaría el ponto de lo celeste. Lo importante era destacar el papel de exilio en el que se situaba el poeta, tanto como enamorado o como místico. Se abría una interioridad que mojaba, primero, y anegaba, después, una realidad despojada de su brillo y sensualidad. La genialidad del «deber ser» del poeta era su condición marginal, su ensimismamiento nocturno que se expresaría por medio de esa multiplicidad de caminos que se daría en la lírica española de mediados del siglo XVI (renacentistas, petrarquistas, poetas de cancionero, pornógrafos, ascetas, místicos, senequistas, classicistas, manieristas, pre-barrocos). El Barroco sería la tolerancia -dentro de un cuerpo estético- de ese espacio interior de orden espiritual con la exuberancia exterior de la sensualidad física. Con Fernando de Herrera se daba una dicotomía entre *ars* y *natura*. En realidad, se enfrentaba el espacio de melancolía donde habitaba el poeta como poeta; es decir, como habitante de su propio poema, con la realidad ajena a ese estadio de ensimismamiento que rodeaba el espacio sentimental del hablante, de la voz poética, pero que, a la vez, conformaba al poema de una atmósfera tensional que subrayaba el carácter sufridor y oscuro del poeta-personaje como habitante de su propio universo de ficción.

El paisaje interior, gracias al impulso motriz de la imaginación, revestía el vacío depresivo del estado melancólico con la profusión formal de un cuerpo único que soportaba la multiplicidad de sus componentes, tanto externos como internos. Herrera se pronuncia, bajo esta perspectiva de la melancolía, no sólo como el hacedor formal del pre-barroco, sino como la sensibilidad que, imitando la manera de Garcilaso, le da la espalda a la estética garcilasiana evidenciando una angustia creativa que, en su desesperación formal, abrió los diques de un nuevo termómetro estético que exigió, a su vez, un nuevo imaginario. Obviamente que no era lo mismo escribir en el veleidoso nervio imperial de Carlos V, que escribir en la

creciente densidad que acusaba el Escorial de Felipe II. Se era melancólico no sólo por decreto real, sino por destino nacional.

*

Luis de Góngora, por el contrario, se planta en el huerto, repara en la gallina que la moza persigue entre gritos y aspavientos; atento a los minúsculos detalles desata el cerrado cielo de su genio al trazar en el aire -como Polifemo-, y no en la tela, sus lúcidas pinceladas. Arguijo, en cambio, caballero obsequioso y amigo de la sobremesa, gusta de colgar los lienzos donde el viento silbe con menos fuerza. Versos hay y «noches oscuras» también, pero la contención de lo justo, el placer de lo conocido y el desdén, o poca inclinación por la búsqueda, hacen que don Juan de Arguijo sea una voz más en el acústico árbol del barroco sevillano. Mas el vuelo de los ángeles -en ese balbucir que arranca el testimonio, la huella dactilar ante el embeleso que la realidad provoca- no se encuentra. Si Góngora bulle en el lago de los cisnes, Arguijo se abriga en una retórica ya ensayada, ya tocada en la cítara de su tiempo.

*

Salpicón, mácula en la blanca tela. Miradas que desfloran el dieciochesco jardín que prefigura el clásico ornamento de la celebración de don Juan de Arguijo. Frente a él Góngora es movimiento, progresivo tiempo, imagen que es esto y aquello, pero también lo otro, lo no enunciado, lo apenas sugerido. Exactamente lo que la prosificación alonsiana no puede otorgar: el misterio que -al decir de Einstein- es «la cuna del verdadero arte y de la verdadera ciencia».¹ La piedra escudriñando el motivo, la hora señalada para propinar su mineral aplomo en la frente ya marchita del sicario. Testimonio de aquello que rompe los márgenes del silencio para aparecer, apenas huella -agreste aroma-, en la composición doliente que no logra acabar con la esperanza.

¹ Antonio Colinas, *El sentido primero de la palabra poética*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1989, p. 13.

*

Crece'l mal siempre, i siempre'n él comienza
la esperanza d'el bien

Canta Fernando de Herrera en su «Canción VI»; una de sus más bellas composiciones donde puntualiza ese universo sentimental que muestra su expresión lírica, su intimismo fundando un mundo aparte donde cantar sus cuitas. Herrera, como ya había proclamado Juan Boscán, funda un nuevo mundo desde donde cantar el planto del amante, un orbe que permita la música de las esferas del desdichado:

Bien puedo, en este oscuro i solo puesto,
pues el silencio ocupa este desierto,
romper la voz i queexas de mi llanto.
Sufrió la fuerza d el dolor molesto,
cuando en el mal cabía algún concierto;

ya ni esfuerço ni seso valen tanto
que le resistan cuanto
pensé i osé esperar; mas, ¡o perdido!,
cuán bien meresco verm'en tal estado.
¿De qué sirve injuriar al afligido,
que la pena que siento
es harta confusión de mi cuidado?
Asconda'l fin el triste apartamiento
d'este cerrado bosque mi lamento.

Vos, que por luenga edad tenéis en uso,
árboles altos, d'escuchar atentos
queexas d'otros amantes desdichados,
oíd tristes mi llanto i mal confuso,
que nunca pena igual a mis tormentos
ni cuidado se vio, cual mis cuidados;
en passos bien contados
perdí el camino, no en la sombra oscura,
que fuera a mi dolor algún consuelo
hallar desculpa, mas, la lumbré pura
siguiendo atentamente,
erré por donde me guiava el cielo;

pensando a la ocasión tener la frente,
perdí todo mi bien, hallém'ausente.

(...)

Segura es la fortuna'l miserable,
porque de mayor daño falta el miedo;
yo en última miseria estoi, i temo,
si ya no mayor mal, mal variable;
no es mucho que lo tema, pues no puedo
assegurarme. ¡O mi dolor supremo!,
sácame d'este estremo;
entrégam'a los braços de la muerte,
pues no sé quién mi afrenta satisfaga,
i es de linage tal i de tal suerte,
qu'es mejor no tocalla,
no pudiendo sanar esta mi llaga.
¡Triste quien solo i sin vigor se halla
herido, i sin escudo en la batalla!

(...)

Quiero hablar más claro, i la vergüença
que tengo de mí solo no concede
que pueda respirar el dolor fiero;
crece'l mal siempre, i siempre'n él comienza
la esperança d'el bien; ninguno puede
no engañars'en su daño lisongero,
si sigue al mal primero
el bien que se conforma a su desseo;
descubrióme la usança de mis males,
por el passado engaño, éste que veo,
que me tuvo dudoso
en cuanto descubría sus señales;
i quedé tan cobarde i sospechoso,
que ni aun mirar de lexos el bien oso.

Se duele Fernando de Herrera.

A pesar de los árboles confidentes y de un poderoso ritmo punteado, vertiginoso y en fuga que nos lleva al garete por todo el poema como ánimas en pena, estamos sumergidos en un bosque interiorizado, dominado por claroscuros.

Herrera crea un ambiente de confesión poblado de sombras. Su

universo lírico obedece a una urgencia sentimental que ahoga el cromatismo sexual de un mundo exterior en plena ebullición. Al menos no lo toma en cuenta, aunque sí lo registre muy a lo lejos («cerrado bosque», «árboles altos», y esa espléndida imagen de naturaleza dórica, quizá muy frecuente en la cotidianidad española de finales del siglo XVI, pero del todo ausente en la lírica directriz garcilasiana: «¡Triste quien solo i sin vigor se halla / herido, i sin escudo en la batalla!»). Garcilaso -precisamente-, en sus sonetos, presenta una atmósfera de interiorización antecedente y semejante; sólo que Herrera la ha recargado, al imitarla, de luces mortecinas sofocando todo ápice de sensualidad -que no sea, claro está, el del ritmo, donde la combinación de tiempos largos y breves logra una textura auditiva que se muestra en la violencia del ritmo conseguido-, dando por resultado una realidad sonámbula propicia a las visiones, una mórbida realidad de carácter psicológico debido a la ausencia-presencia de la amada.

Ya que nos hemos permitido el placer de esta cita en extenso convendría una lectura comparativa de algunos rasgos que guarda este poema, de Fernando de Herrera, con la «Dedicatoria» al duque de Béjar de las Soledades, de Luis de Góngora.

Pasos de un peregrino son, errante,
cuantos me dictó versos dulce musa,
 en soledad confusa
perdidos unos, otros inspirados.
¡Oh tú que, de venablos impedido,
muros de abeto, almenas de diamante,
bates los montes que, de nieve armados,
gigantes de cristal los teme el cielo,
donde el cuerno, del eco repetido,
fieras te expone que, al teñido suelo,
 muertas, pidiendo términos disformes,
espumoso coral le dan al Tormes!

En los dos textos se trata de un errante desdichado fuera del cobijo sentimental de su amada, un exiliado del amor que huye al desamparo de los bosques para perderse en soledad a la manera de los protagonistas de Chrétien de Troyes, que prolonga y «noveliza»

el dictado argumental del Tristán e Iseo. Pareciera que el amor desdeñoso, pues no hay otro que mueva a sufrimiento, tuviera su lugar de residencia en el espacio cultural de la corte. El amante caído en desgracia huye al mundo virginal y marginal de la aldea. Tópico con que cierra el siglo XVI y abre el XVII; recordemos el Menosprecio de corte y alabanza de aldea, de fray Antonio de Guevara, pero, sobre todo, el poema del capitán Andrés Fernández de Andrada: la Epístola moral a Fabio, estrictamente contemporánea al Polifemo. Ya que la fecha que se ha fijado para la redacción de la Epístola es el año de 1612. Sin embargo, lo importante aquí no son los pasos del peregrino que se dan en los dos poemas (en la canción de Herrera y en la “Dedicatoria” de las Soledades, de Luis de Góngora), sino los versos inspirados que dictó la dulce Musa.

En Herrera la interiorización pondera el sino petrarquista de la deificación de la amada. El mundo pasa a un segundo término ante la luz cegadora del objeto de deseo o de veneración, para ser más justos, en el caso de Fernando de Herrera. Amén del rendido homenaje que lleva a cabo el autor al arranque de otro poema antecedente de un peregrino que ha perdido también la ruta y se interna al penumbroso bosque del exilio amoroso. Se trata de Dante, el viajero, de la Comedia. En Góngora, el exilio amoroso, del que es víctima el extraviado peregrino, lo lleva a una lectura y exaltación de la naturaleza. Lo hace leer, ya no a la amada, sino al mundo que la rodea. El pretexto es el desdén del objeto de deseo. Pero el deseo lo lleva a presentar una realidad apasionada. La realidad, en el caso del petrarquismo, se ve a través de la amada como pálida prolongación de ésta. En Góngora la realidad se manifiesta como objeto de deseo (con su sensualidad y brillo) gracias a la ausencia de la amada. Sólo que en el Polifemo habrá una fusión apabullante. Y esto será posible porque el poeta ya no ha de confundirse con la voz del amante. El poeta será el autor del canto y el desdichado su personaje. Y la realidad -el mundo de la natura-, no será un antagonista del ars, como lo establece Herrera en su expresión poética; sino por el contrario, será un ser en sí mismo, cargado de expresión, que busca ser leído por el poeta a través de su poema. La

naturaleza como protagonista del poema y, a la vez, como pretexto del genio expositivo del poeta. Conciencia de creación por la plena conciencia de creador. Tengamos en cuenta el estado silente que la fábula gongorina posee en favor de una contemplación grandiosa y sensual que domina en todo el poema con excepción del canto atronador del cíclope. Ya que «tal la música es, de Polifemo.» Y es tal la relación de Góngora con Herrera y tal la diferencia entre los dos. Y tal la cercanía de Góngora con Dante. Ya que el primero nos revela una realidad física, mientras que el segundo nos descubre una realidad psicológica. Góngora es un exiliado de los hombres que pondera sobre todo la presencia avasallante de la naturaleza. Dante es un exiliado entre los hombres que subraya la riqueza emocional de la tribu.

*

Pero piquemos alto y arriesguemos la cordura al caer de bruces en una de las tantas trampas de seducción que exhibe el poema gongorino que tiene como leimotiv el planto del «fiero jayán».

Ya es una convención de la historiografía crítica señalar el año de 1612 como la fecha de redacción del Polifemo. 1609 para los duros y demoledores tercetos que subrayan el desasosiego y malestar que la corte, con sus múltiples espejismos, provocó en el autor:

gastar quiero de hoy más plumas con ojos,
y mirar lo que escribo. El desengaño
preste clavo y pared a mis despojos.

El desengaño, burilado por una tremenda conciencia de la realidad padecida, obliga a Góngora a la ejecución de esta «epístola», dirigida a sí mismo, que pertenece a la familia de las de fray Luis, de Francisco de Medrano y luego de Fernández de Andrada.

Y 1610 para ese apasionante poema que es «De la Toma de Larache», donde don Luis demuestra, con perfecta y sólida maestría, el tono y semántica de los que vendrán a ser sus poemas mayores: el Polifemo, las Soledades y la Fábula de Píramo y Tisbe. Esto, para seguir con las convenciones de la crítica gongorina. Aunque en el

caso de la Fábula de Píramo y Tisbe el tono dé una vuelta en «U» estableciendo un saludable contagio entre lo grandioso y lo burlesco. Pero 1610 también es el año de esa joya que viene a ser *Las firmezas de Isabela*. Comedia donde el lenguaje, su trazo argumental y la ponderación de una tradición poética que recapitula el siglo XVI en la figura canónica de Garcilaso, y que trasuda a cada gesto lingüístico de sus personajes, hacen de este enredo uno de los testimonios más contundentes de la conciencia poética que imperaba en su autor. El caso es que Góngora está de vuelta en Córdoba. Para ser más exactos, en la Huerta de Marcos que arrienda y a donde se ha retirado, cediendo la mitad de su sueldo a un sobrino para que haga sus tareas en el Coro de la Catedral y le permita, a sus cincuenta y un años, darle rienda suelta a sus poderes creativos. Al menos así nos lo muestra la historiografía más seria.

1612 es el año del Polifemo. Una lectura, como ya hemos apuntado, de la poética -en su provocadora totalidad- que rezuma de las *Metamorfosis*, de Ovidio. Una traducción, un trasladar y adecuar, bajo el genio creativo, lo conseguido por el vate de Sulmona. Pero el Polifemo no sólo recoge lo ya evidente de la temperatura formal «De la toma de Larache». Incuba la exaltación clasista (bucólica-pastoril) de las soledades versus la corte; a la vez que también presenta la semilla del peregrino que se convertirá en pretexto para soltar amarras y ponderar una naturaleza leída, gozada y padecida por la expresión poética que tendrá sus registros más altos en las *Soledades*.

El argumento del Polifemo se ubica en un tiempo mítico. Un tiempo sin tiempo dominado y asaltado por lo grandioso y sobrehumano. Sin embargo, en este mundo de ninfas, tritones y cíclopes aparece, como quien no se lo espera, la impronta del siglo de Góngora con el naufrago que es recibido y atendido por el «fero jayán». Góngora, en el Polifemo, ha concebido de cuerpo entero la criatura que dará seguimiento y tensión cronológica a sus *Soledades*, en el sobreviviente -de su tiempo y de las aguas- que aparece como un desliz en la fábula polifémica.

Góngora, ya con la rienda bien tensada, inicia -en ese año de

1612- la saga, luego inconclusa, de su peregrino, su náufrago, su desdichado y burlado Píramo que habría de volar y azuzar el registro conseguido en sus piezas mayores. Personaje que bien podemos empezar a reconocer en el «caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado», de 1594 y que se continúa en el Medoro, de su romance de 1602; y se prolonga al Marcelo de Las firmezas de Isabela, de 1610. Estamos ante un destilado que lentamente va madurando, no sólo un proyecto de obra, en la creación de un personaje cuya dimensión afecta el decir poético, sino la concepción misma de la poesía. Es lícito entonces hablar de un caso germinativo de contaminatio dentro de una misma obra. Contaminatio que, al morderse la cola, no sólo decanta y plasma a un personaje silente y detonante de un decir poético, sino que también cala de lleno en la parodia de sí mismo y de la obra en cuestión. Pero si hablamos de una contaminatio germinativa, dentro de la misma obra gongorina, en atención a la conformación de un personaje desencadenador de un discurso poético, como lo es el peregrino errante, y del entorno físico elevado a rango protagónico en el poema; es forzoso que reparemos en la ponderación que lleva a cabo don Luis del lenguaje poético, de la expresión poética. Las verba y sus tonificantes resultados no se sitúan por encima de la res, como podría pensarse, sino que establecen un equilibrio de primer orden a partir de la conciencia plena del fenómeno poético por parte del autor. Hasta aquí la lírica renacentista había ensayado un lenguaje sublime para describir un mundo, precisamente, sublime. Baste recordar a Garcilaso, Gutierre de Cetina y a fray Luis de León. Cuando se quería presentar un mundo juguetero, dominado por el humor o la lascivia se atendía a un lenguaje ligero, nervioso y fluido. Nada que tuviera que ver con un recargamiento que asomara sus puntas hacia lo sublime o grandioso. Pensemos en Diego Hurtado de Mendoza o en Francisco de la Torre que buena parte de sus obras registran estas latitudes. Lo que Góngora va a hacer, repito, desde una plena conciencia del quehacer poético, es enfrentar un lenguaje sublime y grandioso a una realidad baja y agresiva que poco tiene que ver, en apariencia, con tal cuidado y deleite del lenguaje. Góngora crea su

realidad a partir del desajuste -pensado y meditado- entre la expresión y lo expresado. Si no tenemos en la obra gongorina un texto propiamente erótico, porque el erotismo en tal o cual porcentaje reviste toda su obra, al decir de Pierre Alzieu, Robert Jammes e Yvan Lissorgues en su libro *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro*. Así, el humor, la burla y la contradicción permean y potencian toda su expresión poética. Es obvio que tal contradicción se muestra más clara en la Fábula de Píramo y Tisbe, pero si a sutilezas vamos la doble cara de Galatea y Polifemo no calan menos hondo. Góngora no sólo resulta moderno y luego contemporáneo, sino que parece también erigirse como un faro que ilumina nuevas posibilidades -aquí y ahora- del decir y hacer poéticos.

*

A finales del siglo XVI, pero sobre todo, después de su entronización, realizada por el maestro Sánchez de las Brozas y el Divino Herrera, Garcilaso es el poeta clásico rector de la imaginería y sensibilidad poéticas de dicho siglo peninsular. Nadie escapa a su órbita de influencia. La admiración de los poetas, tanto españoles como portugueses del siglo XVI, se manifiesta por medio de repetidos homenajes a través de paráfrasis que van desde el mismo Herrera hasta Cervantes. No olvidar la «Canción del ‘hermoso mancebo vestido a lo romano’», incluida en *El Quijote*, donde Cervantes hace referencia «a la voz a ti debida», realizando con esto un homenaje a su amado y venerado Garcilaso. Sobre esta «voz a ti debida» volveremos más adelante.

La canción del desdichado es proferida desde los patrones estéticos asentados en las églogas garcilasianas. Es cierto que Herrera logra una profunda definición al transformar el paisaje escenográfico, el locus amoenus renacentista, en torturado universo psicológico, creando el fenómeno de la visión interior vuelta espacio exterior. No hay otro universo, para Herrera, que no sea el cerrado y oprimido de la melancolía.

Entonces, en medio de este grave dolor, dominado por los pesados tonos del clarooscuro, ¿cómo llegamos al lumínico y sexual

bullicio del canto del despechado gongórida? Porque Polifemo, al cantar sus congojas, no hace otra cosa que cantarse a sí mismo por medio de una naturaleza grandiosa y lujuriosa acentuada por un cínico tono narcisista. Es cierto que la expresión lírica, desde siempre, ha acusado esta propensión directriz donde la voz poética -el yo poético, el hablante- ocupa un lugar protagónico en el discurso poético. De hecho, la genialidad de Catulo al incorporarse como personaje, desdoblando así la relación del autor con su obra y potenciando la ficción lírica, destaca –apoteósicamente- ese lugar privilegiado del yo lírico.

¡Adiós, amor! Ya Catulo se mantiene firme:

ya no te cortejará ni te buscará contra tu
voluntad.

Pero tú lo sentirás, cuando nadie te corteje.

¡Malvada, ay de ti! ¡Qué vida te espera!

¿Quién se te acercará ahora? ¿Quién te verá
hermosa?

¿De quién te enamorarás? ¿De quién se dirá que
eres?

¿A quién besarás? ¿Los labios de quién
morderás?

Pero tú, Catulo, resuelto, mantente firme.

(Versión de Antonio Ramírez de Verger)

La gran diferencia entre Herrera y Góngora, descansa -videntemente-, mas no se agota, en la forma. De la metáfora continuada, que alarga el campo semántico de los *topoi* petrarquistas, heredados por Fernando de Herrera, a las imágenes escalonadas, cuya fricción semántica nos obliga a una contemplación participativa que nos sitúa frente y dentro de una realidad imaginada, como es el caso de Luis de Góngora. Del tenebrismo melancólico al hedonismo sexual. De la noche al día. Lo que para Herrera es preocupación central en el poema, para Góngora será un elemento más del tejido estético cuyo fin no sólo es sorprendernos, sino apabullarnos.

Fernando de Herrera recoge en su lírica el legado petrarquista y garcilasista. Legado que se remonta a los poetas stilnovisti y a los trovadores y Minnesinger. En Herrera hay una tradición medieval

donde el cortejo obliga a una desigualdad entre la amada y el amante. La amada, como el desdeñoso señor feudal que otorga su favor, y el amante, como el solícito vasallo que reclama verse favorecido con la gracia de su señor. El concepto del amor del siglo XII, con su fuerte y contundente carga culpígena, llena de remordimientos y pesadillas al amante petrarquista.

En 1608 Bernardo de Balbuena publica en España, bajo la aprobación de Lope de Vega y Quevedo, entre otros, su novela pastoril *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* donde incluye numerosos poemas. Entre éstos se encuentra la «Égloga II» que sigue muy de cerca a la –también– «Égloga II», de Virgilio. El amante, lejos de asfixiarse en una realidad oscurecida por sus padecimientos, ofrece a su amada sus riquezas, se jacta de ellas; hace alusión a los gustos de su última enamorada, incluso la compara con ella:

aunque más blanca tú que ella morena,
aunque ella sea lirio y tú seas rosa,
la una sea amapola, otra azucena

Le dice que el reflejo del agua le ha hecho ver que no es del todo feo y que mucho ganará con aceptarlo. En el corpus de su rogativa nos descubre una naturaleza desbocada y sensual. Y, al final del canto, le dice a la amada que, si no le corresponde, otra habrá que sí lo haga. Mismo final de la «Égloga II», de Virgilio. En 1612, como ya hemos señalado, Góngora pone a circular su *Polifemo*. En él encontramos el monólogo dramático que profiere el propio cíclope donde, ciñéndose a la «Égloga II», de Virgilio, y no a la tradición petrarquista y garcilasista de raíz italiana, le canta a la ninfa Galatea con similar tono. Recuento de sus riquezas. Reflejo en el agua donde se descubre, hasta cierto punto, atractivo. Ofrecimiento de regalos a cambio del sí tan anhelado y quizá, cuando iba a decirle que si no le correspondía otra habría que sí lo hiciera, se ve interrumpido por unas cabras inoportunas. La tradición de Balbuena y de Góngora entronca aquí con la raíz clásica de Virgilio y no la medieval de Petrarca. La sensualización de la realidad se desata en el propio

apasionamiento del enamorado y no se limita a ponderar el objeto de deseo encarnado en la amada, como sí lo hace el petrarquismo por medio de la deificación del objeto de deseo. En Balbuena y, después, en Góngora, la pasión nos descubre una realidad imaginada que compite con la entronización de la propia amada.

Leamos la «Égloga II», de Bernardo de Balbuena:

Bien sabes que revuelvo en el ejido
mil ovejas más blancas que la nieve,
siempre de leche y queso abastecido.

Ni cuando abrasa el sol ni cuando llueve
pasto verde le falta a mi rebaño,
ora se seque el campo o se renueve.

Leche fresca me sobra todo el año,
ni a mí el verano me acrecienta el queso,
ni me hace el invierno ningún daño.

Pues en saber cantares yo confieso
que si Títilo ahora me escuchara,
que no perdiera su opinión por eso;

y en hacer una hortera, una cuchara,
labrar un caramillo y un cayado
si yo quisiera, nadie me igualara,

ni soy de gesto yo tan mal formado,
si por dicha mi imagen no me miente,
que venga a ser por feo desamado.

Ya yo me vi del Tajo en la corriente,
que como a tí, de acero me servía,
y aún ahora me veo en esta fuente,

y si acaso la imagen, por ser mía,
no me engaña, por esa de tu Alfeo
la ventura, y no el rostro, trocaría.

Sé tú juez, que no por eso creo
que si alzases los ojos a mirarme,

no pareciese tu Narciso feo.

El cielo entre estos bienes quiera darme
gozar estos cortijos mal labrados
mil siglos de oro sin de ti apartarme

y juntos por la sierra ambos ganados
competir con los faunos en canciones,
y componer guirnaldas por los prados.

¡Mas, ay, que Pan no escucha mis razones,
Febo en oír mi canto de corrido
enjuga en mi zampoña ya los sones!

Su voz y mis cantares se han perdido,
la cera, derretida, se ha deshecho
y tres cañas de siete se han caído.

¿Por ventura mejor no hubiera hecho
de verdes mimbres una blanca cesta,
que no gastar el tiempo sin provecho?

Ya en la ribera entrando va la siesta,
quiero llevar al agua mi ganado,
y otra Filis habrá quizás sin ésta,
ya que ésta sin razón me ha desechado.

Ahora, el Polifemo de Góngora:

‘Pastor soy, mas tan rico de ganados,
que los valles impido, más vacíos,
los cerros desparezco, levantados,
y los caudales seco, de los ríos:
no los que, de sus ubres desatados
o derivados de los ojos míos,
leche corren y lágrimas, que iguales
en número a mis bienes son mis males.

‘Sudando néctar, lambicando olores,
senos que ignora aun la golosa cabra
corchos me guardan, más que abeja flores
liba inquieta, ingeniosa labra;

troncos me ofrecen, árboles mayores,
cuyos enjambres, o el abril los abra
o los desate el mayo, ámbar distilan,
y en ruelas de oro rayos del sol hilan.

‘Del Júpiter, soy hijo, de las ondas,
aunque pastor; si tu desdén no espera
a que el monarca de esas grutas hondas
en trono de cristal te abraze nuera,
Polifemo te llama, no te escondas,
que tanto esposo admira la ribera
cual otro no vio Febo, más robusto,
del perezoso Volga al Indo adusto.

‘Sentado, a la alta palma no perdona
su dulce fruto mi robusta mano;
en pie, sombra capaz, es mi persona,
de innumerables cabras, el verano.
¿Qué mucho, si de nubes se corona
por igualarme, la montaña, en vano,
y en los cielos, desde esta roca, puedo
escribir mis desdichas con el dedo?’

‘Marítimo alción roca eminente
sobre sus huevos coronaba, el día
que espejo de zafiro fue luciente
la playa azul, de la persona mía;
miréme, y lucir vi un sol en mi frente
cuando en el cielo un ojo se veía:
neutra, el agua dudaba a cuál fe preste,
o al cielo humano o al cíclope celeste.

(...)

‘arco, digo, gentil, bruñida aljaba,
obras ambas de artífice prolijo,
y de malaco rey a deidad Java
alto don, según ya mi huésped dijo:
de aquel la mano, de esta el hombro agrava;
convencida la madre, imita al hijo:
serás a un tiempo, en estos horizontes,
Venus del mar, Cupido de los montes’.

Pareciera que el imperio garcilasista cediera su cetro a una nueva imaginaria y sensibilidad poéticas, que la retórica rectora del XVI perdiera su dignidad ejemplar, diría yo: intocable, a no ser, claro está, por medio del homenaje y la paráfrasis.

*

Sin embargo, para explicarnos este cambio de sensibilidad que trastocará la recepción del mundo, a través de un universo literario no sólo cuidadoso de un ritmo auditivo, sino atento también a una serie de correspondencias que permitan la verosimilitud de lo expresado por medio de una presentificación de soporte sensual; donde los elementos seleccionados no nos den una realidad fragmentaria, sino un universo en sí mismo; donde el equilibrio del texto se vea vulnerado por una violenta convivencia de contrarios que apele a la formación de un mundo estético que, más que ser reflejo del mundo, se convierta en añadido, en dimensión sensible agregada, hay que reconocer una grieta, una fisura que va creciendo cada vez más con respecto al monumento heredado. Saberse en estado de desasosiego y ensayar todas las líneas posibles de una tradición que empieza a ser ajena con respecto al pulso sentimental del momento en que se vive. Desconfiar de los patrones y llevar a cabo la parodia del poeta ejemplar con el fin de ensanchar las posibilidades expresivas del fenómeno poético.

Francisco de Figueroa es un ejemplo extremo de este desasosiego creativo, de esta desconfianza ante los cánones poéticos heredados. En su búsqueda expresiva arriesga tocando a puertas no antes solicitadas. Escribe en italiano. Escribe poemas alternando versos en italiano y en español. Celebra a Garcilaso por medio del homenaje que reviste la paráfrasis. Pero también atreve, como lo harán Juan de Mal Lara, Sebastián de Córdoba y san Juan de la Cruz, la parodia del modelo clásico garcilasista.

Es conveniente citar aquí a Affonso Romano de Sant'Anna cuando habla, paradójicamente, del Modernismo brasileño y, en concreto, del poeta Murilo Mendes: «La parodia fue un elemento utilizado ampliamente en el Modernismo. Técnicamente la parodia

sólo se establece cuando tenemos la relación entre dos (o más) textos. Un texto anterior que presenta una determinada versión y otro que realiza una in-versión o una per-versión del sentido original. La parodia es crítica e irónica. Se constituye en una ruptura del significado convencional de un texto. Es lo opuesto de la paráfrasis –que es un efecto de identidad, continuidad y endoso del discurso antiguo a través del nuevo.»

Garcilaso, en su admirable soneto «X», dice:²

¡Oh dulces prendas por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería,
juntas estáis en la memoria mía
y con ella en mi muerte conjuradas!

¿Quién me dijera, cuando las pasadas
horas que en tanto bien por vos me vía,
que me habíades de ser en algún día
con tan grave dolor representadas?

Pues en una hora junto me llevastes
todo el bien que por términos me distes,
llevadme junto el mal que me dejastes;

si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.

Sin duda, este soneto de Garcilaso se aviene al patrón petrarquista que desarrolla el planto del enamorado gracias a una memoria lírica que presenta una vívida y soberbia imágen del dolor.

Francisco de Figueroa escribe el siguiente soneto de la siguiente manera:

Si el movedor eterno prometiera
en las famosas prendas ya perdidas

² Murilo Mendes, *O Menino Experimental. Antologia*. Edición de Affonso Romano de Sant Anna, Summus Editorial, Sao Paulo, 1979, p. 160 (La traducción es mía).

felicidades tan enriquecidas
 que igual la gloria con el daño fuera,
 la suerte que es mejor se escureciera
 de las fortunas más engrandecidas
 que están eternizándose esculpidas
 con claro nombre en la más alta esfera.
 Mas dar a España, tras un don tan grande
 que no hay quien armas en su ofensa tome
 según su fuerza victoriosa admira,
 un Príncipe quel mundo rija y mande
 y el bárbaro rigor al yugo dome:
 falta el juicio sí a entendedlo aspira.

Este soneto de Francisco de Figueroa, utilizando la referencia garcilasiana de las dulces prendas, le da un giro a la imagen del desdichado para introducirnos en una secuencia conceptual que se emparenta con ciertas preocupaciones morales que se plasmarán años después en algunos sonetos de Francisco de Quevedo. El significado del modelo clásico ha sido trastocado, mas no su forma. Aquí asistimos a un preámbulo clarísimo de la estructura conceptual de una ingeniosidad barroca que tiene su raíz en las paradojas tan caras a la literatura medieval. Las formas italianizantes, a esta altura del siglo XVI, abren sus lechos al fluido de una rampante hispanidad que, desde antiguo, venía manifestándose. No sólo serán las estructuras entendidas como una retórica huera, sino que también serán revisitados, junto con estas estructuras, los temas históricos y las mismas formas tradicionales de la poesía peninsular. Lope, Góngora y Quevedo serán los casos más señalados de esta mayúscula reapropiación de un carácter nacional emanado de la misma lengua. Desde la otra acera, pero estableciendo un incesante tráfico entre ambos lados de la calle, está el perfil escatológico y pornógrafo que se venía destilando, en la poesía española, desde la Edad Media y que tiene sus cimas más preciadas, en los siglos XVI y XVII, en las expresiones de Diego Hurtado de Mendoza, Baltasar del Alcázar, Góngora y, sobre todos -con una concentrada virulencia rayana en la mala leche- don Francisco de Quevedo. Los rostros de los siglos de oro hay que verlos desde una perspectiva cubista, bajo la óptica de lo simultáneo.

Juan de Mal Lara profiere una rogativa al santísimo sacramento utilizando el tópico garcilasista de las «dulces prendas». Se trata de un homenaje a la poética directriz a través del poeta ejemplar, mas no desde la paráfrasis -puramente celebratoria- de un Gutierre de Cetina. Mal Lara, siete años más joven que Cetina, vive otro momento de la lírica peninsular; concretamente su nexa con la academia sevillana de Francisco Pacheco, donde se daban cita, entre otros, Baltasar del Alcázar y Fernando de Herrera, lo sitúa ya en esa ala desasosegante y propositiva con que cierra la poesía española del siglo XVI y que alcanzó a ser -paradójicamente- influenciada por la poética gongorina a través de la edición póstuma de la poesía de Fernando de Herrera que preparara, precisamente, Francisco Pacheco. Respecto a esta posibilidad volveremos más adelante. He aquí la parodia de Juan de Mal Lara del soneto garcilasiano:

¡Oh dulce pan, do está Dios encerrado!
¡Dulce manjar del alma fatigada!
¡Dulce prenda, por nuestro bien hallada!
¡Oh memoria de Dios, que nos lo ha dado!

¡Dulce enfermedad de Adán, pues ha hallado
su mal tal medicina acomodada!
¡Dulce manjar que nos abrió la entrada,
que aquel primer manjar nos ha serrado!

¡Oh dulce pan, conforma a tu dulçura
y tu suauidad, del (sic) alma mía!
¡Ay, alma, si no uiues limpia y pura,

no tengas de gustar tal osadía
Supla el Señor mi falta, pues podía:
¡que mi poco valor no me asegura!

Por su parte Sebastián de Córdoba en su Garcilaso a lo divino, que según Dámaso Alonso acompañó a san Juan de la Cruz en sus largas horas de recogimiento, compuso lo ya inimaginable:

¡O dulces prendas, por mi bien tornadas,
dulces y alegres para el alma mía,

estando yo sin vos, ¿cómo vivía?,
prendas del alto cielo derivadas!
Mis culpas os perdieron, y apartadas,
el alma, aunque animava, no sentía:
sentía, pero no como devía,
que estaban sus potencias alteradas.
Pues en un ora junto me llevastes
por mí todo mi bien quando partistes,
y conocéys el mal que me dexastes,
si ya por la bondad de Dios bolvistes,
no os apartéys del alma que sanastes,
porque no muera entre dolores tristes.

Lo que hace Sebastián de Córdoba, hoy -quizá- nos mueva a risa. En su tiempo fue un acto desmedido que permitió, tal parece, abrir puertas que alentaron la realización formal de una de las cumbres de la poesía de nuestra lengua: los tres poemas mayores de san Juan de la Cruz: Noche oscura del alma, Cántico espiritual y Llama de amor viva. Lo cierto es que la perversión del significado del modelo original se da. No se trata de un homenaje; se trata, como en los casos de Figueroa y Mal Lara, de una parodia del modelo garcilasiano. Sin embargo, en el caso de Sebastián de Córdoba el salto ha sido superlativo, la audacia rompe no sólo con el patrón modélico, sino que violenta la intención lírica de la voluntad poética que la solventa y avala.

Garcilaso había escrito: «la voz a ti debida». El poema obedecía a la urgencia de la expresión poética (léase el objeto estético). El poema no era un medio, sino un fin en sí mismo. Atendía a una verosimilitud en cuanto a la perspectiva desde donde se plantaba la pulsión creativa del autor con respecto a una realidad enfrentada. Sebastián de Córdoba le da la vuelta al compás y dice: «el honor a ti debido». El poema se debe a un elemento que está fuera de él, que le es ajeno. El poema no es un fin, sino un medio. Atiende a una veracidad con respecto a la realidad circundante del texto que descansa en el principio de la utilitas, de la función didáctica que da sentido al poema. El fin del poema, bajo esta perspectiva, no es la expresión conseguida, sino la carga didáctica que, como texto ideológico, ofrece a su lector.

Lo que se está manifestando a través de la parodia es un alejamiento y un severo cuestionamiento de la poética dominante durante el siglo XVI, por parte de los últimos autores de dicho siglo (Mal Lara, Herrera, Figueroa, Sebastián de Córdoba, de la Torre, Aldana, san Juan de la Cruz, Barahona de Soto, Bernardo de Balbuena...); lo cual los convierte y sitúa en disidentes y, a la vez, promotores con respecto a una nueva formulación del quehacer poético. No es lo mismo Carlos V que Felipe II. No es lo mismo el Renacimiento con sus descubrimientos a mansalva, que la Contrarreforma con sus agudas reflexiones; el impulso de la Reconquista, que la depresión imperial debida al desastre de la Armada Invencible. El fin de siglo aparece a lo largo de la obra lírica de estos autores. Un fin de siglo en ebullición constante; ebullición interna y externa que afecta y es afectada por la expresión artística, intelectual, religiosa, política, militar y comercial. Estos autores son piezas que sobran a un rompecabezas que nos ha enseñado a ver los Siglos de Oro de forma espectacular, llenos de crestas refulgentes y autosuficientes, nacidas de la nada y que proyectan luz propia en la constelación grandiosa de la poesía áurea. Pero esta grandiosa constelación que va de Garcilaso a sor Juana presenta rostros de muy diversa expresión. Estrellas cuya duración y brillo rompen cualquier patrón preestablecido. Ni Garcilaso está solo durante el siglo XVI, ni Góngora es uno más en el accidente poético del XVII. Accidente sí lo hubo, pero a finales del XVI. Un accidente que posibilitó la aventura lírica que se daría a lo largo del XVII. Dicho tropezón de la estética renacentista garcilasiana se evidenció, precisamente, con la generación de Fernando de Herrera -esas piezas que le sobran al rompecabezas canónico de los Siglos de Oro-. Ese momento incómodo cuyos nombres de «Escuela salmantina», «Escuela sevillana», «ascetismo», «misticismo», «senequismo»; o bien, el genérico de Manierismo, no logran dimensionar del todo la complejidad que se gesta en estas obras poéticas que hacen posible el tránsito del siglo XVI al XVII. De Garcilaso a Góngora. Y aquí la tentación de citar a Francisco de Quevedo, promotor de este viraje estético, en su labor de editor de

obras fundamentales (fray Luis de León y Francisco de la Torre), se antoja exacta y propositiva para lo que fue la primera mitad del siglo XVII, deudora innegable del inestable, y por demás plural, fin de siglo XVI: «Sabe reconocida la sabiduria humilde intitular co[n] ceniza escritos de oro, como la soberuia mal persuadida ignorante retular co[n] oro obras de ceniza.—D. Francisco de Quevedo Villegas.»³

*

El tono de la canción del desdichado había llegado a una expresión de soberbia y contundente madurez con Garcilaso de la Vega. No sólo los sonetos, sino las églogas, principalmente. Camoes y Gutierre de Cetina habían hecho maravillas a partir del modelo garcilasiano. Herrera impuso una gravedad desquiciante al privarnos de la sensualidad exteriorista, paisajística de Garcilaso, en pro de una concentración del dolor a través de un universo interiorista desolador. Herrera revisitaba el modelo garcilasiano desde la óptica de la *imitatio vitae* que Boscán había hecho a partir del Cancionero, de Francesco Petrarca. No sólo se imitaba la imaginería petrarquista, sino que también se seguía la evolución del poeta como amante por medio de la arquitectura misma del Cancionero. Se novelizaba la pasión cantada en los poemas y el autor pasaba a ser un personaje que encarnaba el ideal mismo del amante. Así se borraba la frontera entre ficción lírica y realidad a través de la *imitatio vitae*. Tanto Boscán, como Herrera y Quevedo buscaron, en la edificación de sus cancioneros, su ingreso en el canon petrarquista como punto a llegar. Se erigieron como resultantes de una tradición que en ellos alcanzaba su punto más alto.

Paradójicamente Garcilaso y Góngora no siguieron esta vía del modelo único. Sino que ecléctico en sus fuentes, el primero; incluso en sus influencias, el segundo; marcarían los dos puntos sin retorno en una tradición mucho más amplia que el petrarquismo. En esta furiosa vastedad (modelos clásicos, provenzales, italianos y

³ Francisco de la Torre, *Poesías*. Edición de Alonso Zamora Vicente, Espasa-Calpe, Madrid, 1944, p. LX.

españoles) se inscriben los poetas del último tercio del siglo XVI. Habría que incluir, con todas las salvedades del caso, a fray Luis de León con su recepción tan consecutiva que haría de la lírica hebrea. Y será Francisco de Figueroa quien vuelva a recuperar la sensualidad en el tono de la canción del desdichado con base a una apropiación del mundo físico-sensual. Ovidio estaba como soporte. Cristóbal de Castillejo, en su traducción del planto de Polifemo, nos había regalado un catálogo que fulguraba una realidad sensual sumamente fragmentaria. Francisco de Figueroa le daría a ese catálogo unidad y cuerpo, presentándolo como un todo que prefiguraría la apoteosis sexual del Polifemo, de Luis de Góngora. Previo reforzamiento mitológico, llevado a cabo por Francisco de Aldana. Sin olvidar, tampoco, ese exaltado boceto sensualista que son Las lágrimas de Angélica elaborado por Barahona de Soto; quizá el más acabado antecedente de los actantes dramáticos del poema gongorino.

Canta así Francisco de Figueroa:

Habiendo de partirse
un pastor deste monte y su ribera
comienza a despedirse
con voz tan lastimera,
que el áspide más duro enterneciera.

Resuena de tal arte
su zampoña amorosa y caramillo,
que al belicoso Marte
de solamente oílo
rindiera su fiereza al pastorcillo.

Sus ojos hechos fuentes
muy caudalosos ríos se mostraban;
los ganados presentes
en ellos se abrevaban,
y a veces con balidos se ayudaban.

«Adiós, verde ribera,
adiós, álamos verdes y sombríos,
donde la primavera
y aún en los tiempos fríos
solía yo llorar los males míos.»

«Adiós, mi claro Tajo,
adiós las grandes ruedas sonorasas

consuelo del trabajo,
 adiós ninfas hermosas
 de perlas coronadas y de rosas.»
 «Adiós, la llana vega,
 adiós, las güertas, prados y arboledas,
 adiós, que se me niega
 veros frescas y ledas
 por las manos de Amor que no están quedas.»
 «Adiós, verdes jardines,
 adiós, los bosques sotos y alta tierra,
 que los gloriosos fines
 de mi sangrienta guerra
 son desterrarme de la dulce tierra.»
 «Adiós, selvas umbrosas,
 adiós, hondos valles y campañas,
 que las muy rigurosas
 inexorables sañas
 me arrojan a otras partes más extrañas.»
 «Adiós, pintadas aves
 con vuestra alegría y ufaneza,
 que los cantos suaves
 me ponen más tristeza,
 pues no espero ver más la alta belleza.»
 «Adiós, los edificios
 donde mi gloria y bien fue encerrado,
 adiós, los ejercicios
 del tiempo ya pasado,
 adiós, pasto sabroso a mi ganado.»
 «Adiós, la piedra dura
 que el blando pie pisó de mi pastora
 cuando tuve ventura,
 si la tuve algún hora;
 adiós, riscos do estáis Céfito y Flora.»
 «Ablanda tu dureza,
 oh piedra, si has de ser mi monumento,
 que es tanta la aspereza
 del grave mal que siento,
 que no espero vivir sólo un momento.»
 «Si un hora yo viviere,
 la culpa no será de mi deseo,
 y si luego muriere,
 ya mi sepulcro veo

insigne más que en Candía el de Mause[ll]o.»
«Mas no lo quiere el cielo,
ni el hado lo dispone ni mi muerte;
¡oh último consuelo,
oh poderosa muerte,
da fin a este dolor terrible y fuerte!»
«Alma pastora mía,
sí a la primera jornada yo no muero,
yo mismo me daría
la muerte que yo espero,
por no ofender a tanto como os quiero.»
Y así cesó su canto
que más iba a decir, si más pudiera;
la vena de su llanto
la lengua detuviera,
y el no tener presente a quien quisiera.

Hasta aquí se ha reconquistado el paisaje que da cobijo al planto de los apasionados que se han visto desdeñados o abandonados por sus bellísimas pastoras o esquivas ninfas. No obstante, de Garcilaso a Herrera, son sólo voces las que recorren esas selvas cultas, rebotando de aquí para allá, como suerte de punzante y letánico eco que horada la congojosa sentimentalidad del lector que se ve seducido en este juego auditivo donde las rimas -tanto internas como externas-, los estribillos, los diálogos (monólogos enfrentados) dan una tesitura emocional que entra por los oídos haciéndonos contemplar un paisaje que se levanta de las voces mismas que, al dividirse, como los hilos de la fuente (me refiero a las voces de los pastores y a la voz suspendida y grave que los presenta y despide) producen la ilusión del *locus amoenus* renacentista.

Este *locus amoenus*, donde las voces nos seducen y envuelven, de ser escenografía que destaca la temperatura sentimental de los cantos, se convierte en espacio escénico gracias a la irrupción, no de los pastores, sino de una mitología actante que se vuelve representación, entidad dramática, alter ego psicológico, de un drama emocional.

De aquel pecho de nieve elado y frío,
de aquel desdén altivo y riguroso

en su mismo sujeto transformado,
de aquel amor en vano poderoso
pagado con la muerte de vn desvío,
he de cantar el fin desventurado.

Confiesa Francisco de la Torre.

*

«rompió el silencio de su lengua muda» Francisco de la Torre en su singular serie titulada «La bucólica del Tajo». Esta colección de ocho églogas se entreteteje en torno a la perspectiva del desdichado. Daphnis, Filis, Eco, Tirsi, Galatea, Glauco, Lycida; todas y todos reunidos por la relación amor-desdén, pasión-indiferencia en el juego de las representaciones, en la dinámica de una acumulación que da cuerpo a una realidad cantada que se desprende de una tradición que se remonta y nutre -ya a finales del XVI- de la propia lengua en que se canta. Y es que Francisco de la Torre resume y redimensiona una expresión que se venía configurando desde Garcilaso, pasando por Camoes, Cetina, Herrera. Traspasando con ímpetu el ímpetu mismo de Francisco de Figueroa por recobrar una sensualidad que con Herrera -aparentemente- se había perdido, pero que, a la vez, con Herrera se había ganado una tensión psicológica que corporeizaba el sentimiento de ausencia en la presentificación que el poema hacía del mismo. Se trataba entonces de la maduración de un espacio, no de un tema, sino de la puesta en marcha de un tiempo que ponderaba el objeto estético en franco enfrentamiento a un entorno que escapaba de la expresión poética. La recepción que lleva a cabo Francisco de la Torre de la herencia poética le permite visitar y tensionar un repertorio cultural que cimenta su expresión poética en la voluntad del objeto estético por conseguir. Podríamos hablar no sólo de un extrañamiento, sino del efecto de des-realización que conlleva la presentificación en el poema que, a su vez, lo aísla -al poema- como objeto estético autónomo de una realidad que le es ajena, un horizonte ideológico que poco tiene que ver con la expresión alcanzada. Francisco de la Torre y -en mayor medida-

Francisco de Aldana, llevan a cabo un esfuerzo que recarga de cuerpo expresivo al vértice sentimental del abandono. Tanto de la Torre como Aldana diversifican las zonas del canto del desdichado al sumar el elemento mitológico como actante accional-emocional en el poema. El poema entendido como un espacio donde se lleva a cabo una representación sentimental que, a su vez, presentifica un universo al no plantearse ni la descripción ni el retrato de una realidad no concebida a partir de las urgencias mismas del texto lingüístico o de su repertorio o particular tradición. Esta des-realización, que se consigue con base de una perspectiva de extrañeza con respecto al mundo presentado, es un recurso que comparten tanto el Manierismo, de finales del siglo XVI, como la modernidad simbolista mallarmecana, de finales del siglo XIX.

*

Francisco de la Torre, con sus églogas, demarca un espacio que se ofrece ya como realidad literaria dentro de una tradición que apuesta por la autonomía del texto. Herrera es un precursor. De la Torre puede sensualizar -entonces- el espacio conseguido y preparar el camino de la expresión gongórica estableciendo una realidad verosímil que no obedezca a una lógica veraz con respecto a la realidad ajena al fenómeno poético. Tener en cuenta que la tarea realizada por Sebastián de Córdoba quedaba sepultada por el hecho estético alcanzado por san Juan de la Cruz. El mundo evocado en el poema con sus ríos, exuberancias, cavernas, variedad de elementos -tanto vegetales como animales y minerales; tanto metafóricos como imaginativos- con su paleta tópica y sexual, permite y resiste la realidad cantada -el espacio del poema desde donde canta la voz del poeta como poeta- que cobijará la expresión del Polifemo, de Luis de Góngora.

*

Lo no anecdótico, el sonámbulo ejercicio, la fascinación que el indicativo, con su lastre testimonial, no alcanza. Y en esto radica la revolución de don Luis: en liberar a la realidad de la realidad misma,

en otorgarle al planisferio de la razón la curva continuada del placer. Del reposado y metódico ejercicio de la representación -cuyo principio es la *imitatio* aristotélica- pasamos al desbordado salto de la presentificación -cuyo principio es la imaginación que no busca ni la descripción ni el retrato de una realidad que escape a su propio perímetro pasional-. Se trata de la consumación de una realidad sensible que contenga una expresión que se manifieste desde el objeto estético. Octavio Paz escribió que «La imaginación es el deseo en movimiento.»⁴

El suspirado canto de don Luis tiene sus sones y acentos anclados en la playa que descubre y reclama para sí en su aventura exploratoria. Las tesituras y temperaturas por él alcanzadas cuecen la nueva poesía, la que hace del poema su columna vertebral: caja de resonancia, silabeo que, al golpear sobre la tensa superficie, derrama las gozosas espumas de la celebración. El canto se reconcilia, a través de la sensualidad, con la sexualidad del mundo. La realidad se desnuda en esa otra realidad que la revela en sus contornos más altos. No basta la metáfora trabajando las similitudes, embelleciendo el objeto cantado por medio de su correspondencia estética. Cada vez la imagen se hace más necesaria. La sensorialidad parece ser el único camino para conjuntar esos «fenómenos» trazados en la distancia que, al estar frente a frente y en tensa y energética situación, producen una suerte de campo magnético -consecuencia natural de la imagen- donde el prodigio, la gracia y lo otorgado azuzan los sentidos todos del poeta acusando el epifánico estadio de la revelación. Góngora, concibe así el canto, por medio de este simultaneísmo a ultranza y de bulto. Para él la realidad del poema tiene que ser percibida a través de todos los sentidos: ver con el oído, escuchar con el tacto, palpar con el gusto, saborear por medio del olfato. El aguzamiento, aquí, de los sentidos, conduce a una aprehensión total de la realidad, a su descubrimiento constante siempre renovado en su fresco y primigenio preciosismo, en su tremenda y absoluta negatividad con respecto al repertorio; diría

⁴ Octavio Paz, *Cuadrivio*. Joaquín Mortiz, México, 1976, p. 190.

yo, a los diferentes repertorios aludidos, ya que un principio afirmativo, dentro de la «negatividad» de la obra gongorina, es su dinámica y objetiva diversidad.

Francisco de Aldana, a la par de una imaginería cruenta y cruel, y otra, de tono ascética («Carta para Arias Montano sobre la contemplación de dios y los requisitos della»), abre también su expresión al escenario de lo sexualmente explícito traspasado por el acento del Eros, de la inclusión del amor. Sabedor de la tradición lasciva y pornógrafa que se desprende de la poesía cancioneril y que cobra sus piezas más valiosas, como ya hemos mencionado, con Hurtado de Mendoza, Francisco del Alcázar y, posteriormente, seguirá con malicioso dardo, en la pluma de Francisco de Quevedo. Aldana, carga y recarga el *locus amoenus* con la fiesta erótica alejándolo así de la concepción poética petrarquista de la voz dolorida que permea y da sentido al espacio lírico.

A principios del siglo XVI Juan Boscán, en su obra en verso, enaltece el Eros matrimonial desde el ángulo de la com-pasión, desde una mediocritas que se basa en el equilibrio sentimental de una edificada y compleja solidaridad que fusiona a la pareja en un único y reconocible destino común. Bien lejos estamos de la concepción del *Amour courtois* celebrada por los trovadores de Aquitania y Cataluña, o de los Minnesinger de las tierras del Rin.

Canta Boscán:

El estado mejor de los estados
es alcanzar la buena medianía
con la cual se remedian los cuidados.

Y así yo, por seguir aquesta vía
heme casado con una mujer
que es principio y fin del alma mía.

Esta me ha dado luego un nuevo ser,
con tal felicidad, que me sostiene
llena la voluntad y el entender.

Esta me hace ver que ella conviene

a mí y las otras no me convenían.
A ésta tengo yo, y ella me tiene.

Por su parte, Garcilaso de la Vega -al parecer- menos afortunado en su vida matrimonial y con toda la tradición trovadoresca, petrarquista y cancioneril, daba rienda suelta a un imaginario que se quedaba en el salto mismo del erotismo, en la acechanza sin cuartel del deseo, haciendo de sus furias y temblores surgir una realidad alejada en demasía de la pareja -cualquiera que ésta fuera- y poniendo sus voluntades creadoras en la ausencia, en la añoranza dirigida por una memoria desmedida e implacable. Estábamos, pues, ante la fascinación por el cuadro erótico; mas se trataba de un erotismo sin abrazo, sin pareja, viudo y a la distancia.

Por su parte, Francisco de la Torre, ya habiendo pasado el portentoso río de Gutierre de Cetina con su caudal de ruinas enamoradas construyendo la topografía misteriosa y excitadora del espacio de la escenificación, oyendo a lo lejos el silencio royente de los extremos estadios de Herrera con su nocturnidad de espaldas a cualquier patrón que no sea el de la tradición petrarquista; y esa otra figura solitaria levantando la voz para armonizar el mundo erótico de las ninfas con el mundo heroico de los hombres que es la de Luís Vaz de Camoes. Con todo el siglo XVI sobre sus hombros Francisco de la Torre escenifica el mundo pastoril con sus ninfas, náyades y sátiros en incesante movimiento; los pone a danzar siguiendo la precisa coreografía del deseo. Sin embargo, será Aldana quien se detenga en la suave delectación del cuadro erótico. Aquel que sostenga la apetencia del gozo estético a partir de la fusión sexual de los cuerpos contemplados desde una amorosa perspectiva, a todas luces, voyerista.

El fin del reinado petrarquista, con Garcilaso como su máximo campeón, se desataba, precisamente, en esta delectación sexual que recobraba para el cuadro erótico a la pareja. Los amantes no se encontraban más separados y el poeta se asumía como poeta; es decir, como un artista hacedor de un espacio donde se escenificaba la representación de una acción que no lo involucraba como alter ego, sino como creador de la presentificación que resultaba de la

suma de los factores puestos en juego. El poeta no era más el personaje de su propio drama. La ficción poética -el fingimiento pessoano o, si nos apegamos al orden cronológico, el fingimiento propugnado por Juan Alfonso de Baena en su prólogo al Cancionero de 1445- se abría de cuerpo entero en el objeto estético que es el poema.

Habíamos dicho que la ingeniería petrarquista garcilasiana se solventaba en la ausencia del objeto de deseo, en una memoria lírica que ponderaba un pasado, ciertamente, menos desdichado que el presente desde donde se alzaba la voz, y que el poeta se convertía en el amante, o el amante se convertía en el poeta que no sólo cantaba, sino que escribía también sus penas (recordar a Polifemo escribiendo con su dedo, en el cielo, su saga sentimental o a Orco, personaje de Las lágrimas de Angélica, de Barahona de Soto, recitando sus cuitas en octavas. A este respecto, como contraparte, es interesante que la Filis requerida en la «Égloga II», de Bernardo de Balbuena, escriba también la saga sentimental de que es objeto por parte de su rendido pastor. Sólo que la ninfa, haciendo gala de su cruel desdén, la escribe con su dedo sobre la superficie del agua). Todo esto -siguiendo a pie juntillas el modelo «hagiográfico» de la *imitatio vitae* emanada del mismo Cancionero, de Francesco Petrarca. Por lo tanto, el cuadro erótico conseguido sólo contemplaba el cuerpo -en cristal- del objeto de deseo o, bien, se condensaba en una prenda de la amada. Tener en cuenta el ya entrañable soneto X de Garcilaso, antes citado.

*

Aldana, como posteriormente lo haría Luis de Góngora, construye un escenario con base de un portentoso despliegue imaginativo que apoya su realización a partir del plano de lo visual. En el poema «Medoro y Angélica», atribuido a Aldana en la edición de José Lara Garrido, nos enfrentamos a una escenificación donde los amantes, en franca fiesta sexual, son observados por el Amor. Ya no estamos ante el planto del pastor, o el lamento de una voz que nos abre y cierra el telón del desgarramiento petrarquista. Tampoco se trata de

la carcajada que surge del chiste lascivo. Del ingenio que, en su afán protagónico, ahuyenta la presencia del eros. Y todavía menos, ante el deseo no saciado, pero fuertemente alentado por la promesa de la futura fusión con la divinidad. O con el canto humildemente orgulloso de aquél que decide abandonar el mundo para recogerse en su bosque cultivado y dedicarse al estudio y la reflexión. Estamos ante el cuadro donde la pareja es celebrada por la voz que construye el poema y que no se confunde con personaje alguno. Si el autor irrumpe, como lo llega a hacer repetidas veces en *El Polifemo*, lo hará como autor. Y en esto radica uno de los rasgos de modernidad en la obra, primero, gongorina; y después, barroca.

La realidad presentificada en «Medoro y Angélica» obedece sólo a la necesidad de celebrar el cuadro erótico de la pareja cantada. Aldana ya había puesto antes en escena a personajes mitológicos haciéndolos ir y venir, subir y caer por los escenarios líricos del poema. Baste como ejemplo su formidable «Fábula de Faetonte». La luminosidad y la algarabía cromáticas hacen que este texto de «Medoro y Angélica» sea un antecedente de ese formidable e impactante fragmento de *El Polifemo* donde Góngora nos presenta al petrarquista cíclope cantando sus penas a Galatea, mientras -a la par, simultáneamente- Galatea y Acis resuelven las necesidades sexuales de sus cuerpos. Primero, citemos el poema de Aldana:

(...) Gracia particular, que el alto cielo
quiso otorgar al bajo mundo en suerte,
es la de dos amantes que en el suelo
viven con fuego igual, con igual muerte;
verse la llama helar, arder el hielo,
un pecho quebrantar de mármol fuerte,
y que tan alto ser de amor reciba
que uno viva por él y el otro viva.

En la cueva de Atlante, húmeda y fría,
la somnolienta Noche reposaba,
y Cintia al rubio hermano ya quería
restituir la luz que dél tomaba,
con el rosado manto abriendo el día
la blanca Aurora flores derramaba,

y los caballos del señor de Delo
hinchían de relinchos todo el cielo,

cuando Medor y Angélica, durmiendo
dentro en albergue que les cupo en suerte,
el dulce y largo olvido recibiendo,
juntos están con lazo estrecho y fuerte,
el aire cada cual dellos bebiendo
boca con boca al otro, y se convierte
lo que sale de allí mal recibido
en alma, en vida, en gozo, en bien cumplido.

Con el siniestro brazo un nudo hecho
por el cuello a su sol tiene Medoro,
ciñe la otra el blanco y tierno pecho
que es del cielo y amor alto tesoro;
acá y allá, sobre el dichoso lecho
vuela el rico, sutil cabello de oro
y al caluroso aliento que salía
un poco ventilando se movía.

Entre ellos iba Amor pasito y quedo
los bien ceñidos miembros más ciñendo,
y al dulce contemplar, gozoso y ledo,
todo se está moviendo y sacudiendo;
prueba después con el pequeño dedo
y en vano tienta el cabo, aquesto haciendo,
si puede con la punta de sus flechas
hacer lugar en partes tan estrechas.

No pudo al fin, mas con las alas luego
(que desde Cipro, de Amatunta y Gnido,
menospreciando la región del fuego,
podrán subillo al cielo más subido),
donde volando con lascivo juego,
para quebrar un monte empedernido,
aire fresco, vital, les hace y mueve
y dentro el aire ardientes llamas llueve.

La sábana después quiétamente
levanta, al parecer no bien seguro,
y como espejo el cuerpo ve luciente,

el muslo cual aborio limpio y puro;
 contempla de los pies hasta la frente
 las caderas de mármol liso y duro,
 las partes donde Amor el cetro tiene,
 y allí con ojos muertos se detiene.

Admirado la mira y dice: «¡Oh cuánto
 debes, Medor, a tu ventura y suerte!»
 Y más quiso decir, pero entre tanto
 razón es ya que Angélica despierte,
 la cual con breve y repentino salto,
 viéndose así desnuda y de tal suerte,
 los muslos dobla y lo mejor encubre,
 y por cubrirse más, más se descubre.

Confusa, al fin, halló nueva manera,
 que a su Medor abraza enternecida
 y con la blanca mano por defuera
 trabaja de quedar toda ceñida;
 dijo después la ninfa placentera:
 «Paz y dichosa luz tengas, mi vida»,
 y él, sin hablar, con alegría no poca,
 paz de su luz tomó dentro en la boca.

La paz tomaste, ¡oh venturoso amante!,
 con dulce guerra en brazos de tu amiga,
 y aquella paz, mil veces, que es bastante,
 nunca me fuera en paz de mi fatiga.
 ¡Triste!, no porque paz mi lengua cante
 paz quiere(s) inmortal, fiera enemiga,
 mas antes, contra amor de celo armada,
 huyes la paz, que tanto al cielo agrada
 (...)

El texto brilla en puntos cardinales que avisan direcciones que se alejan del sol crepuscular del petrarquismo de finales del siglo XVI. El tú y el yo, que dominaran el tejido gramatical de la expresión petrarquista, se han vuelto ellos y él. Estamos ante un distanciamiento, una cuarta pared que vuelve las voces del poema en *dramatis personae*. Complejo entramado escénico donde las muchas perspectivas redoblan el valor conseguido en la presentificación alcanzada.

Por un lado, la voz que presenta y concluye, a manera de epílogo o envío, al poema (commiato, en la canción petrarquista). Por otro, la presencia de un tercero, en este caso Amor, que sirve de lente a través del cual el lector accede al espacio íntimo de los amantes. Y no sólo entra y ensalza el portento contemplado, sino que muestra a los propios amantes ante los ojos indiscretos del lector. Y tercero, esa duermevela erótica donde un fino cabello se mueve sobre los cuerpos exhaustos, donde el aliento de los dormidos se metamorfosea «en alma, en vida, en gozo, en bien cumplido» y penetra de una a otra boca. Donde el cuerpo desnudo muestra aquello que es el cetro de Amor y, en su afán de ocultarlo, lo exhibe aún más. Donde la voz de la amada es silenciada por el beso del amante. En esa habitación o espacio -plenamente erotizado- donde es posible que llamas lluevan. Allí se resuelve la imagen poética, en ese distanciamiento entre el autor y su obra que es inversamente proporcional a la apropiación que realiza el lector de la obra leída.

*

Entre esta fábula atribuida a Francisco de Aldana y el romance de «Angélica y Medoro», de Luis de Góngora, se levanta ese enorme poema de Luis Barahona de Soto que son Las lágrimas de Angélica; poema que convierte al romance gongorino en un primer antecedente del Polifemo, del mismo Luis de Góngora.

La influencia directa de Ludovico Ariosto se hace sentir a todo lo largo del texto de Barahona de Soto. No obstante, Las lágrimas de Angélica son un antecedente fundamental, dentro de la poesía española, del Polifemo, de Góngora. Es verdad que el poema de Barahona de Soto se inscribe dentro de la categoría de poema épico. Mas se trata de un epos fantástico que no hace ningún caso a una supuesta dimensión histórica; en cambio hace suya una tradición literaria que no sólo lo alimenta, sino que el mismo poema continúa. Su radicalidad descansa en la imaginación desplegada a lo largo del texto. Góngora, en su Polifemo, radicaliza aún más la empresa ya que no se apoya en la dinámica anecdótica del poema épico, sino

que se sumerge en la compacta velocidad del epilión; fuente -éste- de la fábula mitológica de los Siglos de Oro. Sería como concebir un poema lírico desde el tono y la forma del poema épico. Orozco Díaz hace una diferenciación sumamente pertinente e inteligente entre el Manierismo y el Barroco. Para el crítico la obra manierista evidencia una concepción pluritemática, mientras que la barroca descansa en una variedad armónica. Si aplicamos esto a *Las lágrimas de Angélica* nos daremos cuenta que, en efecto, el poema de Barahona de Soto peca de irregularidad en la consecución de su trama o despliegue argumental. Es tanto que terminamos por ahogarnos a lo largo de las tantas y tantas octavas que componen el texto. Góngora, en el *Polifemo*, presenta una variedad de matices que siempre nos conducen al lucimiento y exaltación de la trama sentimental que despliega y expone el poema. Ante la desmesura de Barahona de Soto para seleccionar los justos componentes de su poema; Góngora, es exacto en la dosis. Nada escapa a la precisa concepción de su expresión. Sin embargo el antecedente está ahí en un poema manierista que posee momentos de una grandeza innegable.

Barahona de Soto marca desde su poema el tono exaltado, la pasión de los personajes puestos en juego, la grandeza de la ambientación presentada, el uso de la octava, el carácter psicológico de Orco, Angélica y Medoro que, en el poema de Góngora, serán Polifemo, Galatea y Acis. Pero las relaciones apenas y comienzan. El paisaje es el mismo. Las cavernas y montañas, la espesa selva y el alterado océano se presentan en los dos poemas. La cueva de Orco, como la de Polifemo, es el espacio propicio para la melancolía. El origen de los dos monstruos es el mismo; a tal grado, que resultan hermanos, ya que los dos son hijos de Neptuno. Los dos, amén de ser descomunales, poseen -básicamente- las mismas riquezas ya que comparten el mismo oficio de pastores. La descripción de sus alacenas los une también. Hasta la mención del cayado se da en los dos textos. La desdeñosa Angélica representará el mismo ideal de belleza que Galatea, y Medoro será descrito como luego lo será Acis en el poema de Góngora: como el ideal de belleza masculino. Los dos

mancebos vendrán de tierra adentro, ya que se hallan polvosos y sudorosos. Acis, en El Polifemo, acabará convertido en río; y en el poema de Barahona de Soto un río ha de levantarse revestido de una hermosa cornamenta, como en el poema de Ovidio. Final de la imagería ovidiana del todo ausente en el poema de Góngora. Y si Polifemo escribe sus penas en el cielo, Orco las recita en octavas («gimiendo daba fin al verso octavo.»)⁵ Orco, al igual que Polifemo, representará -en el accionar dramático que establece el poema- el *summum* de la pasión. Si Polifemo mata a causa de su pasión, Orco «explota» a causa de ésta.

Lo que está en juego es la fabulación del poeta como autor del poema, la exaltación de la pareja como objeto estético, el principio de la *imitatio vitae*, tan cara al petrarquismo, desaparece; como también desaparece el juego de planos temporales al que obligaba la memoria contenida en el modelo del cancionero petrarquista. Todo transcurre en un ahora que se vive al momento mismo que se pronuncia el poema. Por otra parte, pero apuntando al mismo blanco, se fortalece una tradición culta que viene desde Teócrito, Virgilio, Ovidio, Castillejo, Camoes, Barahona de Soto, Bernardo de Balbuena, Carrillo y Sotomayor hasta llegar a Luis de Góngora, en la figura del descomunal jayán que irá cambiando de nombre o de forma, pero que siempre ostentará el mismo dolor.

Canta Barahona de Soto:

De oscuridad perpetua y negra lumbre
su rostro cubra el cielo al triste día,
que fue, para tan larga servidumbre,
principio desta odiosa vida mía;
a todo el mundo venga en pesadumbre,
pues cuando yo nací cerrar debía
las puertas a la luz, y a la ventura,
y sepultarme en la tiniebla oscura;

ni donde yo nací se vea caliente
el suelo, mas oscuro, húmido y frío,

⁵ Luis Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*. Edición de José Lara Garrido, Ediciones Cátedra, Madrid, 1981, p. 211.

del vivo humor y genial absente,
 y el cielo no le preste su rocío,
 porque debiera desdeñosamente
 no dar lugar al nacimiento mío,
 o ya que yo nací también debiera
 hundirse do jamás no pareciera.

¿Por qué fui yo nacido ni engendrado?,
 ¿por qué me dieron leche ni sustento?,
 ¿por qué le otorgan lumbre al desdichado,
 pues es vivir sin dicha más tormento?,
 ¿por qué no fui al sepulcro trasladado
 del vientre en mi infelice nacimiento?,
 ¿por qué no fui en ceniza convertido,
 al tiempo que nací o después nacido?

¡Oh triste vida!, ¡oh miserable suerte!,
 ¡oh hado injusto!, ¡oh desventura nueva!,
 que en medio del vivir desea la muerte
 y donde más la tiene no la aprueba.
 Así diciendo ya ni el pecho fuerte
 aliento coge, ni el pulmón lo lleva,
 cual debe, al corazón, ni fuera envía
 la voz caliente, mas dudosa y fría.

*

Luis de Góngora, quizá el poeta en español que acuse mayor enamoramiento por su lengua y por los poderes que manifiesta a la hora de presentificar la realidad cantada, aquélla que se opone a la realidad circundante pero que, a la vez, la conforma al enriquecerla y hacerla más comprensible, llevó a cabo una aventura creativa que hizo suyas muchas de las líneas poéticas o estéticas que le antecedieron. Las moldeó a su antojo, las deformó a tal extremo que logró la perspectiva del alejamiento que acusa -siempre- la urgencia y la extrañeza de la pulsión y la visión poéticas. Ante el facilismo de lo inmediato prefirió la decantación y el sosiego de la claridad a ultranza. Ante la seguridad de la metáfora optó por el riesgo de la imagen continuada; aquélla que se desdobra y va exigiendo una lógica de lectura que lleva, inexorablemente, al lector a la celebración

de lo contemplado. En la poética gongorina -una poética de poéticas- el deseo y, más allá de éste, el hedonismo, marcó la dirección de una concepción imaginativa y lingüística que corría en perfecta e indisoluble unidad revelándonos la realidad cantada.

Góngora, en 1602 -a sus 41 años- a diez de la Fábula de Polifemo, a once de las Soledades, escribe un romance dedicado al asunto de «Angélica y Medoro». Importantísimo texto que enlaza el despliegue erótico del poema de Aldana con el Polifemo. Claro que los cielos de Ludovico Ariosto y Torcuato Tasso cubrían a los dos poemas; tanto el atribuido a Francisco de Aldana, como el romance de Luis de Góngora. Antecedente germinal, este último, del Polifemo y las Soledades.

He aquí el romance gongorino:

En un pastoral albergue,
que la guerra entre unos robres
lo dejó por escondido
o lo perdonó por pobre,
do la paz viste pellico
y conduce, entre pastores,
ovejas del monte al llano,
y cabras del llano al monte,
mal herido y bien curado,
se alberga un dichoso joven,
que, sin clavarle, Amor, flecha,
lo coronó de favores.

Las venas con poca sangre,
los ojos con mucha noche,
le halló en el campo aquella
vida y muerte de los hombres.

Del palafrén se derriba,
no porque al moro conoce,
sino por ver que la hierba
tanta sangre paga en flores.

Límpiale el rostro, y la mano
siente al Amor que se esconde
tras las rosas, que la muerte
va violando sus colores
(escondióse tras las rosas,

por que labren sus arpones
el diamante del Catay
con aquella sangre noble).

Ya le regala los ojos,
ya le entra, sin ver por dónde,
una piedad mal nacida
entre dulces escorpiones;
ya es herido el pedernal,
ya despide, el primer golpe,
centellas de agua. ¡Oh piedad,
hija de padres traidores!

Hierbas aplica a sus llagas,
que, si no sanan entonces,
en virtud de tales manos
lisonjean los dolores.

Amor le ofrece su venda,
mas ella sus velos rompe
para ligar sus heridas;
los rayos del Sol perdonen.

Los últimos nudos daba,
cuando el cielo la socorre
de un villano en una yegua,
que iba penetrando el bosque.

Enfréñanlo de la bella
las tristes piadosas voces,
que, los firmes troncos, mueven,
y las sordas piedras oyen.

Y la, que mejor se halla
en las selvas que en la corte,
simple bondad, al pío ruego
cortésmente corresponde.

Humilde se apea el villano,
y sobre la yegua pone
un cuerpo con poca sangre,
pero con dos corazones.

A su cabaña los guía,
que el Sol deja su horizonte,
y el humo de su cabaña
les va sirviendo de norte.

Llegaron temprano a ella,
do una labradora acoge
un mal vivo con dos almas

y una ciega con dos soles.

Blando heno, en vez de pluma,
para lecho les compone,
que será tálamo luego
do el garzón sus dichas logre.

Las manos, pues, cuyos dedos
de esta vida fueron dioses,
restituyen a Medoro
salud nueva, fuerzas dobles,
y le entregan, cuando menos,
su beldad y un reino en dote,
segunda invidia de Marte,
primera dicha de Adonis.

Corona, un lascivo enjambre
de cupidillos menores,
la choza, bien como abejas,
hueco tronco de alcornoque.

¡Qué de nudos le está dando
a un áspid la Invidia torpe,
contando de las palomas
los arrullos gemidores!

¡Qué bien la destierra Amor,
haciendo la cuerda azote,
por que el caso no se infame
y el lugar no se inficione!

Todo es gala el africano,
su vestido espira olores,
el lunado arco suspende
y el corvo alfanje depone;
tórtolas enamoradas
son sus roncocs atambores,
y los volantes de Venus,
sus bien seguidos pendones.

Desnuda el pecho anda ella,
vuela el cabello sin orden;
si lo abrocha, es con claveles,
con jazmines, si lo coge.

El pie calza en lazos de oro,
por que la nieve se goce,
y no se vaya por pies
la hermosura del orbe.

Todo sirve a los amantes;

plumas les baten, veloces,
 airecillos lisonjeros,
 si no son murmuradores;
 los campos les dan alfombras,
 los árboles, pabellones,
 la apacible fuente, sueño,
 música, los ruiseñores;
 los troncos les dan cortezas
 en que se guarden sus nombres
 mejor que en tablas de mármol
 o que en láminas de bronce:
 no hay verde fresno sin letra,
 ni blanco chopo sin mote;
 si un valle «Angélica» suena,
 otro «Angélica» responde.
 Cuevas, do el silencio apenas
 deja que sombras las moren,
 profanan con sus abrazos,
 a pesar de sus horrores.
 Choza, pues, tálamo y lecho,
 cortesanos labradores,
 aires, campos, fuentes, vegas,
 cuevas, troncos, aves, flores,
 fresnos, chopos, montes, valles,
 contestes de estos amores,
 el cielo os guarde, si puede,
 de las locuras del Conde.

Este romance bien pudiéramos considerarlo como un eslabón entre el poema atribuido a Francisco de Aldana y la Fábula de Polifemo. No me refiero a una influencia directa entre Aldana y Góngora a partir de estos dos textos, sino a una modulación estética que flotaba en el ambiente de finales del XVI y principios del XVII y que iba, inexorablemente, en proceso de maduración. Una prueba es sin duda el poema *Las lágrimas de Angélica*, de Barahona de Soto. Quiero decir con esto que la influencia de los autores italianos, con sus motivos poéticos, permeaba el imaginario de los poetas españoles. No se trataba ya -obviamente- de adecuar los metros italianos al tono español, sino de traducir una concepción estética que se reflejara en una *poiesis* que obedeciera al orbe estricto de la

lengua española. Y es bajo este ángulo como atrevo la panorámica hasta aquí ensayada.

Si leemos con detenimiento el romance nos daremos cuenta que en él se incuban situaciones que habrán de madurar en el Polifemo y en las Soledades. Por ejemplo: la edificación precisa del espacio erótico, la presentificación, por medio de imágenes, del apasionamiento de los personajes, el tópico de Orfeo con respecto al canto y el tópico de la escritura con respecto al amante-poeta petrarquista. El *beatus ille* que nos revelará los páramos no sólo físicos sino sentimentales, la figura del peregrino o náufrago caído en desgracia y en males de amor, atendido y confortado por los humildes y sencillos labradores. Además, si en el romance, los personajes se guían por el humo que despidе la choza donde encontrarán refugio, en la Soledad primera, será el fuego de la hoguera lo que aliente y guíe al náufrago-peregrino hacia su amable y rústico refugio. La pareja y su agreste campo de batalla que se hará presente con Galatea y Acis en el Polifemo. El zoomorfismo que se establece entre una fauna en celo (las palomas) y la atracción sexual que une, junto con una lasciva naturaleza, a los amantes (fenómeno desplegado tanto en el romance como en el Polifemo). El tono bucólico del epitalamio, la entrega del Cetro de Amor y la fusión sexual de los amantes. El ventalle que se ha convertido en motivo indispensable del cuadro erótico, sobre todo del tempo de reposo que sucede al orgasmo o abandono (Aldana, san Juan de la Cruz, Góngora). La dinámica presencia del sueño antes y después del encuentro sexual. Y la geografía inhóspita que cobija la comunión carnal que, desde Francisco de la Torre se erige y, en el Polifemo luce en desquiciante teatralidad. Todo esto rebullía en la conciencia lírica española que se venía manifestando desde 1580, aproximadamente, y que iría a alcanzar su definición mejor -parafraseando un verso de José Lezama Lima- en esos dos bastiones altamente provocadores que son el Polifemo y las Soledades.

La extrañeza, por otra parte, que en realidad se trata de una fijeza, de una atención desmedida, hace que la realidad circundante sea contemplada desde las potencias del alma. En esta dinámica que

acusa la imagen poética se polarizan la realidad del texto -la realidad textual- y la realidad circundante, el horizonte que está ajeno a la presentificación del poema. Este proceso nos habla de un apasionamiento desmedido que, en el caso de Luis de Góngora, lanza sus arpones hasta la realidad apasionada y sexual de las Metamorfosis, de Ovidio. Ovidio, siempre que hace una descripción, recurre a un símil del objeto en cuestión con respecto a la realidad que lo rodea. A través del personaje descrito tenemos una apropiación de la realidad circundante. Góngora, en la octava treinta y cinco del Polifemo, realiza una descripción de la belleza de Acis que es, en realidad, lo que Galatea contempla en él:

del casi tramontado sol aspira,
a los confusos rayos, su cabello;
flores su bozo es, cuyas colores,
como duerme la luz, niegan, las flores.

Más adelante, en las octavas que van de la treinta y nueve a la cuarenta y dos, llegamos a la presentación del espacio erótico donde Acis y Galatea, a unos metros de Polifemo, anudarán sus cuerpos oyendo el planto de este último. Lo que Góngora está haciendo es enfrentar en un sólo cuadro, o momento escénico, dos tradiciones poéticas: la petrarquista, en la acción de Polifemo, y la erótica, que se deleita en el vaivén de los cuerpos. Ésta, a cargo de la voz del poeta como autor del poema. Aparecen de súbito, en un abrazo cruel y trágico, el tú y yo, petrarquistas, con el ellos, barroco:

Más agradable y menos zahareña,
al mancebo levanta venturoso,
dulce ya concediéndole, y risueña,
pases no al sueño, treguas sí al reposo.
Lo cóncavo hacía de una peña
a un fresco sitio dosel umbroso,
y verdes celosías unas hiedras,
trepando troncos y abrazando piedras.

Sobre una alfombra (que imitara en vano
el tirio sus matices, si bien era

de cuantas sedas ya hiló, gusano,
y artífice tejió, la primavera)
reclinados, al mirto más lozano
una y otra lasciva, si ligera,
paloma se caló, cuyos gemidos,
trompas de Amor, alteran sus oídos.

El ronco arrullo al joven solicita,
mas, con desvíos Galatea, suaves,
a su audacia los términos limita,
y el aplauso al concento de las aves.
Entre las ondas y la fruta, imita
Acis al siempre ayuno en penas graves,
que, en tanta gloria, infierno son no breve,
fugitivo cristal, pomos de nieve.

No a las palomas concedió Cupido
juntar de sus dos picos los rubíes,
cuando al clavel el joven atrevido
las dos hojas le chupa, carmesíes.
Cuantas produce Pafos, engendra Gnido,
negras violas, blancos alhelíes,
llueven sobre el que Amor quiere que sea
tálamo de Acis ya, y de Galatea.

*

Arbitro de montañas y ribera,
aliento dio, en la cumbre de la roca,
a los albogues que agregó la cera,
el prodigioso fuelle de su boca;
la ninfa los oyó, y ser más quisiera
breve flor, hierba humilde y tierra poca,
que de su nuevo tronco vid lasciva,
muerta de amor y de temor no viva.

Mas, cristalinos pámpanos sus brazos,
amor la implica, si el temor la anuda,
al infelice olmo que pedazos
la segur de los celos hará, aguda.
Las cavernas en tanto, los ribazos
que ha prevenido la zampoña ruda,
el trueno de la voz fulminó luego:
referido, Piérides, os ruego.

Es notable la audacia de don Luis al juntar no sólo dos expresiones, sino dos concepciones poéticas. El rompecabezas, sabiamente armado, involucra al tú y al yo petrarquistas; pero también al él y a ellos barrocos, donde el distanciamiento permite la conformación dramática de las voces del poema por medio de una perspectiva del autor como autor del poema. Pero por otro lado, este entramado obliga a la convivencia de las voces y de los agentes del texto. Se establece claramente el triángulo como fuerza detonante del suceder lírico, pero a la vez, el autor como poeta se permite subrayar la carga emocional que envuelve a los -ahora- personajes.

El escenario del poema, que viene a ser el poema mismo, es el espacio de la ausencia, de aquello que no está. El poema nombra la realidad y, al nombrarla, la crea. Si el poema sólo fuera la crónica de lo visto sería la descripción de una realidad extra-literaria, ajena, o al menos distante de la circunstancia pasional del autor y del lector. El poema, al nombrar lo ausente, crea lo imaginado, lo no existente, como apuntara Lezama Lima. La realidad que presentifica es una realidad contemplada, no vista.

a la imaginación solté la rienda
y comenzaron dentro, al claro rayo
del Sol del alma, que alumbrando estaba
como a inferiores cielos sus potencias,
infinidad de imagines sensibles
a rebullir con hervorosa priesa.

Afirma Francisco de Aldana.

Involucro al lector junto con el autor porque así lo establece Góngora para disparar la temperatura trágica de su poema. Polifemo le canta a Galatea en actitud petrarquista, pero con un lenguaje que poco tiene que ver con la imaginería que se desprende de Petrarca y Garcilaso. Canto -el de Polifemo- que nosotros oímos al tiempo que sabemos -y esto nos vuelve cómplices del autor del texto- de lo que ocurre tras la hiedra con Galatea y Acis, personajes silentes que se valen del sueño y que son presentados por medio de un orbe sexual que mucho tiene que ver con una tradición que se desprende

de Horacio y Ovidio, y que ya hemos calificado como de la imaginación. Esta escenificación se completa precisamente con la presencia activa del lector.

Góngora dice:

De los nudos, con esto, más süaves,
los dulces dos amantes desatados,
por duras guijas, por espinas graves
solicitan el mar con pies alados:
tal redimiendo de importunas aves
incauto meseguero sus sembrados,
de liebres dirimió copia, así, amiga
que vario sexo unió y un surco abriga.

El lector es un público que el propio autor ha invitado para poner en marcha su obra, su poema.

*

La poética de don Luis se deshila desnudando su metal más fino cuando, a sus veintidós años, escribe en renacentista y profético desvarío:

goza, goza el color, la luz, el oro.

¡Qué lejana la abrasiva celda de fray Luis! Treinta años después la punta gozosa del dorado venablo cambiaría vertical y radicalmente la concepción de la poesía y la manera de acercarnos a ella. Góngora es entonces el poeta de la realidad, mas nunca un poeta realista («la realidad es lo que es, es decir que se niega o se escapa a toda expresión»).⁶ Otorgarle expresión a la realidad es imaginarla - contemplarla- desde el acontecimiento poético, desde su expresión, a través de nuestra experiencia de vida.

⁶ Paul Valéry, *Historias rotas*. Traducción de Salvador Elizondo, Heliópolis, México, 1995, p. 57.

*

La jugada trasciende la mesa de juego. Los Felipes no atinan en esa controlada desmesura bajo los efectos del asombro. Don Luis suma, agrega, agiganta el campo magnético del poema, lo alarga, lo lleva más allá de lo permitido por la circuncidora preceptiva. El mundo es otro y es el mismo, pero él pertenece al XVII y, además, es un encantado, un adelantado que lleva, de un ala, a su tiempo.

El Polifemo y las Soledades son el testimonio de un don, desgarran el estatismo trasnochado que no soporta el resplandor que el río transforma y transfigura. Entonces don Luis, salmónico ejemplo del salto y la prosecución, inaugura, al sopesar todo el airón de la poesía precedente, el nuevo arte de concebir y escribir poemas.

La profecía del poeta

Minerva Margarita Villarreal*

A la memoria de
Jorge Rangel Guerra

HACE APROXIMADAMENTE DOS AÑOS experimenté algo que me impresionó. Acababa de leer el poema “Fábula y rueda de los tres amigos”, de uno de mis libros de cabecera: *Poeta en Nueva York*, que termina:

(...)

Cuando se hundieron las formas puras
bajo el cri cri de las margaritas,
comprendí que me habían asesinado.
Recorrieron los cafés y los cementerios y las iglesias,
abrieron los toneles y los armarios,
destrozaron tres esqueletos para arrancar sus dientes de oro.
Ya no me encontraron.
¿No me encontraron?
No. No me encontraron.

* Socióloga, escritora y actual directora de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria de la UANL.

Pero se supo que la sexta luna huyó torrente arriba,
y que el mar recordó ¡de pronto!
los nombres de todos sus ahogados.

Cuando tomé un periódico y abrí la página cultural cuya primera noticia empezaba más o menos así: No fueron encontrados los restos del poeta Federico García Lorca, después de años de investigación y de muchas excavaciones en los alrededores de Granada. Pero la coincidencia no termina aquí, sino que este poema, a través de la enumeración, va hilando la presencia de tres amigos, con el hablante, cuatro, que terminan acribillados y momificados por el frío. La realidad es que a Lorca lo asesinaron junto a tres hombres más. Y que, aunque esto sucedió en 1936, este libro lo terminó en 1929. Yo leí la nota 80 años después.

La ausencia de Lorca no sólo abarca la embestida de su asesinato y la huella lacerante que éste suscitó; alcanza el hecho de que su cuerpo, sus restos, después de 75 años siguen desaparecidos. Su leyenda podría anunciarse como el título de una de sus “Gacelas”, que son poemas de origen árabe, como nombra Lorca cada poema de los doce que constituyen la primera parte de *Diván del Tamarit*: su ausencia da vida a una “Gacela de la terrible presencia”. Como sucede con estos poemas que toman el nombre del al-Andalus, pero no recrean esta forma, a Lorca lo asesinan como a un forastero en su propia tierra.

Uno de los poetas más importantes del siglo veinte para la lengua española lo vivimos, lo leemos y nos hemos adueñado de su poesía desde la luz que ésta proyecta en un ámbito abatido por la sombra.

Su modernidad se ancla en dos puntos cruciales que, amalgamados, influyeron en el desarrollo de su poética: su manera de insertarse deliberadamente en la tradición, para desde este cimiento, potenciar su espíritu rebelde e innovador que lo llevó a explorar el difícil terreno de la vanguardia surrealista dentro de un ambiente hispánico tradicionalmente cerrado al cambio. Nada hubiera logrado Lorca en su hacer poético si, aunque le llegó a disgustar con los años, la impronta de su origen andaluz, el mundo

de los gitanos con su religiosidad y sus leyendas, el folklore y las canciones populares no irrumpieran con su carga de siglos en su poética. Su tradición no se limita al rescate de los grandes del siglo de oro. Está más a flor de piel, es también el mundo de su infancia alimentado por el sol y la noche. El mundo de las dos Españas que tan sabiamente cantó Machado. El lenguaje rural que lo acoge y la familia que lo condena. Estos componentes conforman y carburan, desde su división y con sus recovecos, la expresión lorquiana.

Lorca fue uno de los principales promotores en 1927 (de ahí el nombre de la generación a la que pertenece: Generación del 27) de la celebración del tricentenario del fallecimiento de don Luis de Góngora, gracias al redescubrimiento que de su obra había hecho Alfonso Reyes, pues hay que recordar que la poética de Góngora fue negada durante más de tres siglos en España por considerarla hermética e impenetrable. Desde este momento Lorca es un intelectual abierto al mundo en todos los sentidos: se interna en sus raíces y busca la perspectiva del exterior para su crecimiento. Su tradición es múltiple y la vanguardia encontrará en su poética tierra fértil para la siembra.

Con el propósito de reconocer y abreviar del clásico que más revuelo había causado con su obra, al dictar una conferencia sobre este autor: “La imagen poética de don Luis de Góngora”, primero en Granada y después en El Ateneo de Sevilla, a donde lo había convocado Jorge Guillén, de alguna manera bautiza a todo un grupo de más de 10 poetas, quienes, junto con otros creadores como Salvador Dalí y Luis Buñuel, revolucionan el arte e inciden así en la transformación de la realidad.

Por esto no podemos ver su asesinato ocurrido en 1936 sino como un emblema macabro: el régimen franquista usa el nombre de Dios para legitimarse y victimar por doquier todo aquello que significara una amenaza para su asentamiento. Y más siniestro aún, si acatamos que entre las últimas noticias que nos llegan, existe otra línea de investigación donde se involucra a su propia familia en esta muerte, por ser Lorca partícipe de una relación homosexual que la afectaba. Como sucede ahora que la violencia fácilmente se

encubre con la justificación de una situación crítica. En ese tiempo en España la dictadura se expresaba por todas partes si del ejercicio de la muerte se trataba.

La libertad de García Lorca, su fuerza creativa y el cuestionamiento de la rigidez moral de su tiempo lo convierten en blanco perfecto de la dictadura. Pero la dictadura también es familiar. Lorca pagó con su vida la trascendencia de su arte.

Poeta en Nueva York es uno de los libros de poemas incuestionables del siglo veinte, uno de los más arrebatados hallazgos de la denuncia con mayúsculas. Y lo que el poeta respira, transpira y vierte es el aire sórdido y la mirada fría de la soledad americana. La ciudad de los rascacielos le enseña su oscuridad y muerte, y el vacío penetra en la escritura lorquiana con las imágenes más desgarradoras que congregan una intimidad devastada en aras del progreso. El surrealismo le había ayudado a abrir las puertas y este libro es considerado el libro de poesía surrealista por excelencia escrito en español. Pero, sin la oralidad de la expresión popular, el trabajo previo que había realizado en sus *Canciones* y en el *Romancero gitano*, en los cuales las letrillas y el romance, estas formas tradicionales, vuelven a la vida, inmolando a Lope y a Góngora; sin esa mezcla de tradición bajo una mirada y una técnica crítica, esa capacidad de observación que tanto logró Góngora para no sólo recrear la realidad, sino al otorgarle un sentido, al hacerla propia, al penetrar en sus aristas y en sus heridas, desde el asombro del niño andaluz que nunca dejó de ser, ofrecernos el poema como una realidad potenciada por el espíritu, esta cumbre de la lengua no se habría manifestado.

¿Cuáles son los símbolos de García Lorca?

Sus más frecuentes imágenes tienen que ver con el dolor, pero éste es el resultado, lo que nos llega de la sinestésica magia donde fluyen encontrándose el “verde que te quiero verde”, niños ahogados y negros sin asidero, las manzanas como fuerzas de la Creación, las santas de pechos cercenados, el cielo asesinado, los toreros bajo el rayo de la muerte, y sobre todo la deslumbrante belleza donde flores, caminos, mujeres y hombres muestran su naturaleza ante el amor amenazado.

RESEÑAS Y COMENTARIOS

El orden infinito

José Roberto Mendirichaga*

Rodolfo Naró: *El orden infinito*, Planeta, México, 2007, 309 pp.

Un poeta posee múltiples recursos para el manejo propio y exacto de la palabra. Con este impulso llega Rodolfo Naró a su primer novela, género en el que se ha afirmado desde el inicio, pues se trata de una fascinante narración que mezcla ficción e historia, y que va de lo realista a lo fantástico.

El espacio donde se desarrolla la mayor parte de la trama de la novela es un pueblecito de la Sierra Madre Occidental, San Pedro Analco, municipio de Tequila, Jalisco, la tierra natal del autor, evocación de esa “ribera opuesta” del río Santiago, viejo señorío de Xalisco que comprendía tierras de Jalisco, Nayarit y Zacatecas, región evangelizada por los frailes de Santo Domingo.

* Maestro en letras españolas por la UANL y doctor en historia por la Universidad Iberoamericana. Profesor de cátedra del Departamento de Humanidades de la Universidad de Monterrey.

Este poblado donde se desarrolla el relato posee magia, porque sus contornos están compuestos de valles para el agave tequilero, profundas barrancas y la sierra, donde flora y fauna salvajes convidan a la aventura, en tanto que en la villa se entretajan una serie de sucesos, la mayor parte de ellos desazonados, que van ligando imperio con reforma, y porfiriato con revolución y guerra cristera.

Se trata de una novela de pasiones; de amores y odios. En *El orden infinito*, cada uno de sus personajes tiene fuerza, aun la débil Dolores, hija del médico Leonardo Ralla y la enferma Lucrecia. Obviamente, el personaje nuclear es Virginia, la Nina Ramos, quien fue dama de Carlota y bailó el mismo vals en el mismo castillo con los únicos dos emperadores que ha tenido el México independiente; la que toca el piano, lee y es madrina y dueña del pueblo.

Otros personajes son la hechicera Nacha, el singular padre Ramberto, la dueña del prostíbulo María la Blanca, la titubeante Judith, el terrible general Lupe Santos, el mayoral Cápora, el débil Ataúlfo, el alcalde Belisario Rojas y su esperanzada hija Adela, el elusivo Modesto Najar.

Por el relato desfilan también: Porfirio Díaz, Amado Nervo, Pancho Villa, Felipe Angeles, Emiliano Zapata, José Vasconcelos, Alvaro Obregón, Plutarco Elías Calles, Joaquín Amaro, en un apego histórico al fondo de los sucesos, variando naturalmente la forma, que es constitutiva de toda novela.

Los horrores de la revolución quedan descritos en el asalto a la casa grande de la hacienda del Cabezón, donde, entre otros, perecen don Rómulo Fonseca y su esposa Asunción, padres del niño Salvador. Toda esta violencia impacta en Salvador, quien luego participa como soldado y comandante cristero, asumiendo en la parte final de la novela un papel protagónico.

Resulta incuestionable el dominio sintáctico del autor, el que echa mano de bellas figuras literarias; a la vez, sus personajes poseen un habla culta y un habla popular, para

denotar las diferentes clases sociales y la peculiaridad propia de cada sujeto. Un recurso muy bien logrado en *Naró* es el de la retrospectiva, como puede constatar en el despertar de Nina

Ramos del año viejo al año nuevo. Y en el cuerpo del relato se van dando voces onomatopéyicas, adagios, expresiones culturales y muestras del arte culinario de la región.

Las campanas de la parroquia y, aisladamente, las campanadas del reloj, marcan los cambios de acción en el relato. En torno a este elemento podría abundarse, tema que seguramente la crítica literaria especializada abordará en el análisis más exhaustivo de la obra.

Asimismo, un trasfondo religioso está presente en la novela. Es Azrael, el ángel exterminador. Es el demonio, que asume diversos rostros. Son las referencias bíblicas. Es el lenguaje apocalíptico que se da en el templo y fuera del templo, particularmente en momentos en que tiembla la tierra y se dan fenómenos inusitados.

El orden infinito posee un lenguaje rulfiano. Tiene igualmente semejanzas con la prosa poética de Juan José Arreola y con la de Agustín Yáñez de *Al filo del agua*. Como que Naró es también jalisciense y la tierra contagia, atrae y potencia. Su novela es un mentís a que el tema de la Revolución Mexicana está agotado.

Como la novela misma, el final es imprevisto y genial. Un libro para leerse, que no se caerá de las manos de ese lector que, como ha dicho Noé Jitrik en la Feria del Libro Monterrey 2007, busca que la literatura “le cambie la vida”.

Normas de publicación:

1.- El Anuario *Humanitas* recibe contribuciones de excelencia académica y de investigación en los campos de filosofía, historia, textos sobre literatura, lingüística y ciencias sociales.

2.- Se reciben trabajos originales e inéditos. Se respeta la estructura fundamental de cada contribución o ensayo, sin embargo se sugiere: a) marcar los apartados con subtítulos; b) en caso de la utilización de referencias numéricas, utilizar el sistema decimal; c) las citas textuales deberán manejarse con comillas y no con cursivas; d) toda cita breve debe mantenerse en el párrafo donde se produzca la referencia; en el caso de citas mayores a 4 líneas, deberán colocarse a bando, a un espacio, sin comillas y sin cursivas.

3.- Todo trabajo debe presentarse en formato electrónico Word. Las referencias se consignarán en nota de pie de página y en su caso, también las fuentes, para facilitar la lectura seguida del texto.

4.- Se aceptan ensayos, investigaciones y contribuciones con una extensión máxima de 20 cuartillas, en el tipo o fuente Times New Roman de 12 puntos a espacio y medio para el cuerpo del texto, y de 9 puntos para las referencias bibliográficas. Queda a criterio del Consejo Editorial aprobar colaboraciones con características diversas a lo aquí establecido.

5.- El consejo de cada área de *Humanitas* tendrá en todo momento el derecho a someter a dictamen las contribuciones recibidas para su publicación y comunicará al autor sobre el procedimiento y su resultado.

6.- Las contribuciones se reciben por correo electrónico, por escrito y con copia electrónica, por entrega personal, vía mensajería, o servicio postal.

7.- Debe anexarse a cada trabajo una referencia breve académico-biográfica del autor, dirección postal y correo electrónico.



Humanitas Letras se terminó de imprimir en
el mes de junio de 2012, en los talleres
de la Imprenta Universitaria de la
Universidad Autónoma de Nuevo León.
El tiraje fue de 500 ejemplares.

