



*"Éste es el hombre que eligió la piedra
para con ella no sólo el artesano que construye,
sino también el herido que eleva sus bordes a la historia y la muerte.
Mira la misma piedra, arrancada de cuajo a otras manos,
mientras se perpetúa la ilusión trunca, el sueño.
No es el momento de preguntar por qué los poetas guardan
un extraño silencio, por qué, aterrados"*

A Ernesto C y a la vez propósito de Heberto Padilla

PRESENTACIÓN

Marmórea, una revista electrónica que surgió como un proyecto preocupado por brindar un espacio a jóvenes con la ambición de proyectar sus resultados en estudios académicos relacionados con las ramas de lingüística y literatura. El Comité Editorial de la Revista Marmórea se complace en presentar este octavo número que gracias a las numerosas colaboraciones que recibimos en este dossier permitirán al afable lector ampliar sus conocimientos, plantear discusiones y enriquecer estados de la cuestión propios.

En este octavo número, los trabajos recibidos plantean una cosmovisión interesante y distinta, temas de gran calidad, equiparable en cada uno de ellos. Comenzando con un ensayo dentro del cual convergen los valores coetáneos de la muerte a propósito de las danzas macabras y como estos, yacentes en la cosmovisión mexicana, tienen en común con la perspectiva propia de la cultura mexicana hacia la muerte; luego, pasamos a los espacios del olvido y la memoria que dan paso a la voz del silencio entorno a la poética reflexiva de José Carlos Becerra; encontramos, a su vez, un análisis del choque colonial entre oralidad y escritura a través de la “heterogeneidad” en Doña Bárbara; Revueltas se hace presente mediante la propuesta de una poética enraizada en la historicidad y no en la idealización divina del poeta Heideggeriano; después, la exploración en el uso y apropiación de la simbólica mítica en Víctor Toledo a través de la ecocrítica; en cuanto al ámbito lingüístico, por primera vez, se presenta un análisis discursivo a través de las implicaciones de la neurolingüística, exponiendo las deficiencias lingüísticas que presenta un paciente con traumatismo craneoencefálico; para concluir, dentro de las colaboraciones especiales recordamos la herencia estridentista y el extenso trabajo de Salvador Gallardo

Topete, junto con otros literatos unidos con un solo fin, Paralelo; Finalmente, pero no menos importante, la apertura de nuestro espacio para la ganadora del premio de "Crítica Literaria: Elvira López Aparicio", quien busca describir la función de los géneros no miméticos y la posible construcción de lo fantástico en este cuento mediante la problematización de la maternidad desde la perspectiva masculina y con la superposición de una aparición fantasma, considerándola como un evento sobrenatural que trabaja alternamente.

El Comité Editorial de Marmórea agradece la cordialidad de todos aquellos que se atreven a enviar sus trabajos de investigación, a todos aquellos que no quieren dejar sus ideas en el olvido y que se acercan a nosotros como un medio de desarrollo en el ámbito de la lengua y las letras. Agradecemos también a la Universidad Autónoma de Aguascalientes, al Centro de las Artes y la Cultura y al Departamento de Letras, por permitirnos este espacio, por apoyarnos y entender las necesidades de los estudiantes. Asimismo, no olvidamos a los profesores que nos han impulsado a continuar trabajando y a no desistir en la creación de futuros números. Esperamos que a través de estos trabajos los lectores amplíen sus horizontes, afiancen conocimientos, se nutran mucho más de lo que saben sobre lingüística y literatura, pero sobre todo que les cautive y siembre la curiosidad por colaborar en el ámbito de la investigación. Por nuestra parte, Marmórea seguirá abierta como un espacio de discusión, diálogo y análisis para todos los interesados en abrir la puerta para ir a jugar.

DIRECTORIO

Dr. En C. Francisco Javier Avelar González
RECTOR

M. en Der. Const. J. Jesús González Hernández
SECRETARIO GENERAL

M. En E. H Ana Luisa Topete Ceballos
DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

Dra. en E.A.L.L. Adriana Álvarez Rivera
JEFE DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

Estefanía Esmeralda Reyes Pérez
Alberto Hernández Granados
EDITORES

Abraham Cortés Regalado
Alán Josué Sánchez Alcalá
Christopher Jorge Díaz Córdova
CONSEJO EDITORIAL

Nora Vanessa Alvizo González
DISEÑO GRÁFICO

Javier Obed Rodríguez Álvarez
Consejo editorial de la revista
FOTOGRAFÍA DE PORTADA Y CONTRAPORTADA



*** El contenido de las colaboraciones es responsabilidad exclusiva de los autores. Agradecimientos*

AGRADECIMIENTOS

Agradecemos infinitamente el apoyo y orientación de grandes maestros: M. en L. H. Aldo García Ávila, por asesorarnos en la dictaminación a propósito de la neurolingüística y lingüística aplicada, D. en L.E.H. Vicente de Jesús Fernández Mora, por su constante asesoría a lo largo de estos recientes números de la revista, D. en F.M. Ilse Guadalupe Díaz Márquez, por su colaboración especial en la figura de docente dentro de este octavo número.

Asimismo, agradecemos infinitamente al Departamento de letras, a través de su jefe L.L.H. Ricardo Orozco Castellanos, y al decano del Centro de las Artes y la Cultura M. En RSM José Luis García Rubalcava previo al cargo actual de la respectiva jefa de departamento, Adriana Álvarez Rivera, así como a la M. En E.H. Ana Luisa Topete Ceballos, actual decana del centro, que nos dio la oportunidad para crear esta revista.

Finalmente, hacemos especial énfasis en el agradecimiento a nuestra diseñadora Nora Vanessa Alvizo González, pues sin ella el diseño y maquetación de este número sería imposible.

Índice

| | |
|---|----|
| El Mestizaje de la Muerte Europea y Precolombina | 7 |
| La Actitud Ante el Mundo del Lenguaje en Dos Poemarios de José Carlos Becerra: “Los Muelles” y “Relación de los Hechos” | 12 |
| El Llamado del Llano: Bosquejo de Doña Bárbara desde la Heterogeneidad..... | 23 |
| Una Aproximación Masculina a la Maternidad: Los Posibles Géneros no Miméticos en “Pablito Clavó un Clavito: Una Evocación de Petiso Orejudo”, de Mariana Enríquez | 31 |
| Análisis Discursivo en un Caso de Traumatismo Craneoencefálico ... | 41 |
| Gusanos en los Diamantes (Una apología no requerida de la poesía de Revueltas ³⁰) | 57 |
| De la Exomitopoética a la Ecocrítica. El Giro Ecológico en la Poesía de Víctor Toledo..... | 65 |
| “¡Provincianos de la República, uníos!”. El estridente grito de Paralelo en la Historia Literaria de Aguascalientes | 81 |

** Colaboración especial

El Mestizaje de la Muerte Europea y Precolombina

María José Munguía Quintero
Universidad de Sonora
majo.munguia23@gmail.com

Resumen

La Danza macabra fue un género artístico y literario que tuvo su cúspide en la Baja Edad Media; refleja la idea, y el consuelo, de que la igualdad se encuentra una vez muerto. En este ensayo se analiza cómo esta visión de mundo y la dualidad yacente en la cosmovisión mexica tienen en común con la perspectiva que tiene la cultura mexicana hacia la muerte.

Palabras clave: Danza macabra, mexica, calaveritas, visión de mundo, muerte.

Las nociones que hay sobre la muerte varían de lugar a lugar. Son ideas diversas, complejas y de constante cambio que pueden tener similitudes entre sí. El propósito de este ensayo es rastrear los puntos en los que la concepción europea y la cosmovisión prehispánica coinciden con la interpretación de la muerte que tiene la cultura popular mexicana. Se pretende analizar cómo el mestizaje de estas dos percepciones ha dado como resultado este símbolo cultural que continúa sintetizando a la cultura mexicana ante los ojos de los demás habitantes del mundo. Dado que el tema de la muerte en la época medieval es muy complejo y sus manifestaciones muy diversas, me limitaré a describir una de sus representaciones culturales: la Danza macabra. Y, de igual manera, me limitaré a algunas representaciones mexicanas que hacen referencia a la perspectiva que tenían sobre la muerte.

La Danza macabra, o bien, Danza de la Muerte, es un género literario y figurativo muy popular al final de la Baja Edad Media. Tuvo la función de expresar cómo el fallecimiento era el acontecimiento que, de manera inmediata, repartía equidad entre los mortales. La muerte estaba posicionada en el imaginario medieval como el propósito de la vida. Este planteamiento del deceso tiene el argumento de que los miembros de todas las clases sociales terminarán por residir en un mismo panteón. La Danza de la Muerte ejemplificaba el tópico de *Omnia mors aequat* de manera explícita en las representaciones iconográficas que hubo sobre ella. Herbert González retrata de manera verbal las imágenes de esta danza de la siguiente manera:

Los muertos arrastran a los vivos, como si los sacaran a bailar, y los vivos se resisten o se quedan petrificados ante una farándula de la que son, tristemente y a su pesar, protagonistas. Todos participan de un mismo y único baile en el que, con independencia de la edad, del estamento de pertenencia, o de la categoría socioeconómica, el denominador común es que,

por el hecho de estar vivos, la Muerte los tiene que llevar. (24)

La primera y más evidente influencia de la Danza macabra en la concepción mexicana de la muerte radica justamente en que la escena descrita por González coincide con la figura carnavalesca de la muerte que se tiene en la actualidad en el imaginario mexicano: la Muerte entre los hombres contoneándose como un ente vivo que los seduce a la conclusión de lo que será su inminente final. El planteamiento propuesto por la Danza macabra sobre la muerte en convivencia con los vivos coincide con la que hay en el imaginario mexicano, aunque la segunda tenga una forma más consumible, pero no menos sugerente.

La Catrina se mueve y habita entre los vivos. Se contorsiona entre los habitantes de esta tierra mestiza y vive entre ellos como una posible interpretación de la unión entre la cultura de Occidente y la nativa. Es planteada, según la tradición carnavalesca del Día de muertos, como el símbolo en común que servirá de compañía en el futuro de todos: el trayecto hacia la extinción de la vida. La personificación de la muerte en esta figura tiene grandes semejanzas con las representaciones medievales de la Danza de la Muerte, aunque en esta tradición europea son cadáveres huesudos los que bailan y en una etapa avanzada de su proceso de descomposición junto con los vivos, el concepto establece paralelismos con la figura de la calaca mexicana pues cumple una función muy similar que la de aquellos huesos danzantes, pues es colocada junto con los vivos como un constante recordatorio de su destino final.

Félix Báez analiza los planteamientos que se han hecho sobre los simbolismos de la muerte en la cosmovisión mexicana. Habla sobre el estrecho vínculo que el estudioso Matos Moctezuma señala que tenían los nativos entre la naturaleza y el ciclo de la vida. El Templo Mayor es subrayado como una gran metáfora de la dualidad vida-muerte, ya que representa al cerro Coatépec (correspondiente

a la guerra y al simbolismo de la muerte) y al Tonacatépetl (vinculado con la fertilidad y la vida en su más amplia expresión). Esta tendencia a codificar los procesos del ambiente como alegorías del nacimiento, y consecuentemente de la muerte, también puede apreciarse en antiguos códices como el Popol Vuh, la cerámica, la arquitectura (como señala Matos), la poesía, los rituales y la mitología. Mediante las diferentes interpretaciones prehispánicas concluyentes en esta dualidad, se puede deducir que el enfrentamiento de la vida y la muerte fue un tópico recurrente para los antiguos habitantes de este “mundo” que para los provenientes de otros continentes fue nuevo. Si bien la diferencia territorial, cultural, social, política, moral y racial fue mayúscula, el elemento en común entre ambas culturas es el posicionamiento de la muerte a un lado de la vida.

La muerte es la ruptura de la fluidez natural de la vida, o por lo menos esa idea nos expresa Mijaíl Málishev. Suele posicionarse a la muerte en otro plano y, de esta manera, se pospone; en contraparte, la a mayoría de la población en México la traslada al presente en sus festividades. Garza de Koniacki analiza la muerte en la poesía popular mexicana y señala cómo la relación dual entre la vida y la muerte planteada por los pueblos prehispánicos en combinación con la visión de mundo cristiana que “da a ese momento un significado trascendental” (403) derivan en la figura simbólica de la muerte que sobresale, incluso hoy en día, en México.

El imaginario mexicano no sólo coincide con la Danza macabra en el humor e ironía con el que mira a la muerte, sino que se puede detectar también un gran parecido a la concepción medieval de la Danza de la Muerte en la construcción de las calaveritas literarias.

Para comprender el estrecho vínculo entre la literatura de la Danza de la Muerte y las calaveritas no basta únicamente con decir que ambas abordan la temática de la muerte. Otra de las grandes temáticas de la Edad Media fue el amor cortés y a partir de una comparación entre este género y los textos que hablan sobre

la muerte se puede extraer el principal elemento en común entre los textos de la Danza de la Muerte y las calaveritas, que circundan en torno al mismo tópico. La figura protagónica del amor cortés es siempre un personaje dotado de sabiduría y una posición social nobiliaria, según explica Pedro Salinas:

El erotismo adoctrinado es tema poético restringido, la idea de muerte asoma, lejos de la poesía, en los sermones, en la enseñanza de la Iglesia, en el desarrollo de la escultura funeraria, envuelve de tal manera al individuo que se puede asegurar que las representaciones artísticas de la muerte son arte popular, conocimiento sembrado a voleo, para todos, en contraste con ese cultivo refinado del amor, a que se dedican sus tapiados jardines cortesianos. (47-48)

La literatura de la Danza de la Muerte, en contraste con el concepto literario del amor cortés, no solamente habla de reyes, caballeros o personajes de renombre, sino que acoge a los individuos de todas las clases sociales para que sean protagonistas. Estas obras (cuya materia central es la muerte) juegan con todos los estamentos, cosa que el amor cortés no hacía; y hace un carnaval con el ciclo natural de la vida. El paralelismo o parecido más destacable que se puede rastrear entre este tipo de literatura y la mexicana es el que las calaveritas establecen con la elegía.

La elegía es la poesía de índole funesta que habla sobre la muerte de un personaje dotado de valentía, grandeza o un bolsillo rebotante. Salinas dice: “se cree, y no sin motivo, que una poesía funeraria sólo se la merecen personajes de cuenta, poderosos y grandes en algún oficio humano” (54). En este sentido destaca el hecho de que la primera gran elegía de la literatura española es nada menos que la Trotaconventos del Arcipreste de Hita. En España, este tipo de composición pasó a ser un recurso de trascendencia poética tangible desde un sector distinguido a uno más amplio. Según Salinas:

La poesía española sigue en todo su curso esa hermosa liberalidad de elección de sus personajes desligada de consideraciones sociales, grandeza, poderío, fama, obediente sólo a las estimaciones humanas, de prójimo a prójimo, de sangre o de valoración individual: lamenta la muerte de un padre, Manrique; de una madre ideal, Garcilaso; del hijo niño, Lope de Vega; de una amante, Espronceda; de un torero, García Lorca. Los poetas elegíacos, negándose a la adulación de los encumbrados en la general fama del mundo, cantan a los suyos. (55)

Las más memorables elegías españolas son dedicadas a las alcahuetas, los padres, las madres ideales, los hijos, los niños, los amantes, los toreros; a los hombres y a las mujeres que conforman el mundo tal como se conoce. Las calaveritas son dedicadas tanto a personajes icónicos de la cultura como también a integrantes de la cotidianidad y se sirven, en la mayoría de los casos, para realizar críticas. La elegía española y las calaveritas toman a personajes cercanos o simplemente emblemáticos de la cultura popular para explicar la naturalidad de la muerte. En ambos casos, suelen destacarse las virtudes, anécdotas o gustos particulares del sujeto del texto. La conclusión de ambos es la partida del sujeto junto con la muerte hacia los aposentos desconocidos para los mortales.

Otro elemento en común entre las elegías y las calaveritas es el diálogo establecido entre el individuo y la muerte misma, ya sea personificada o en un sentido abstracto. Un ejemplo de ello es "Coplas por la muerte de su padre". La voz poética de la elegía de Manrique manifiesta en cada estrofa pensamientos característicos de la Danza macabra; habla de la equidad que plantea la muerte ante todos los que perecen ante ella, lo vano y efímero de los bienes materiales, la grandeza que requiere alcanzarse espiritualmente para poder aspirar a una mejor vida en el abrigo enternecedor e igualitario de la muerte. En la estructura de su poema elegíaco se desarrollan los tópicos propios de la Danza de la Muerte, pero

además de eso se establece un diálogo entre la Muerte y el personaje protagónico de la elegía desde la estrofa XXXIII hasta la XXXVIII. En la estrofa introductoria de este diálogo se escenifica la llegada de la Muerte ante aquel que dejó de habitar esta tierra:

Después de puesta la vida
tantas veces por su ley
al tablero;
después de tan bien seruida
la corona de su rey
verdadero;
después de tanta hazaña
a que non puede bastar
cuenta cierta,
en la villa d'Ocaña
vino la Muerte a llamar
a su puerta, diziendo. (105-106)

La Muerte se personifica y se presenta ante el protagonista de la elegía. Incluso se relata su llegada y establece una conversación en la que advierte que la hora de partir ha llegado para la otra voz poética. Este diálogo es paralelo al que establece la Calaca, Catrina o Huesuda, con el personaje al que es dedicada una calaverita.

En cuanto a las diferencias, las calaveritas no remiten estrictamente a personas fallecidas, como las elegías, sino que pueden tratarse también sobre alguien que aún se encuentra con vida, aunque se parte de la idea de que el personaje del cual se habla es considerado como un muerto o, en su defecto, como una persona a punto de morir a quien la Catrina visita para emprender el viaje del que no habrá retorno. En suma, hay diferencias y similitudes entre las calaveritas y las elegías, pues, como ya se mencionó, la visión de mundo mexicana es considerada como la unión, principalmente, de la cultura de Occidente y la prehispánica. La principal semejanza entre ambas es que en las dos se aborda el hecho de que la muerte está a la espera de todos.

El hombre medieval, así como el hombre de cualquier periodo, acude a la expresión para salvar su existencia del perecer, o por lo menos eso es lo que expresa Salinas. Tanto el hombre que fue compositor de elegías a sus semejantes como el que se pintaba danzando junto a las calaveras, así como también la perspectiva mexicana que encuentra la vida y a la muerte en cada partícula de su entorno tienen algo en común: la necesidad de encontrar en la muerte un consuelo y de mirarla con una mirada humorística y distante al luto y la solemnidad.

En definitiva, la dialéctica constante entre la muerte y la vida percibida por las manifestaciones mexicas analizadas por Félix y el semántico universal de *Memento mori* propio de la Danza macabra pudieron haberse encontrado para convertirse en una sola perspectiva que continúa acudiendo a la plasticidad de la muerte mediante la teatralidad y el mundo oral

para salvar y consolar al individuo de su propio perecer. La influencia que podría haber de estas dos maneras de ver el mundo, o más bien plantear la muerte, en la mirada mexicana es enorme; si México fuera un rostro una pupila sería europea y la otra se enternecería ante la figura de un quetzal. Se podría indagar en elementos de esta cultura con el fin de encontrar paralelismos e influencias de la concepción de la muerte medieval y prehispánica, y en la práctica probablemente se termine por deconstruir su identidad, pues si hay algo que define a esta tierra es el romance eterno con los restos del ayer, o más bien, de la bailarina perpetua que es la Catrina, una posible representación del gran mestizaje que dio como resultado a la concepción cultural de la muerte.

Referencias bibliográficas

- Garza de Koniecki, María. "La muerte en la poesía popular mexicana". Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas, 1970, pp. 403-410.
- González, Herbert. "La Danza macabra". Revista digital iconográfica medieval, vol. VI, no 11, 2014, pp. 23-51.
- Félix, Báez-Jorge. "Dialéctica de la vida y la muerte en la cosmovisión mexicana". Estudios de la cultura Náhuatl, no. 44, 2012, pp. 215-238.
- Málishev, Mijaíl. "El sentido de la muerte". CIENCIA ergo-sum, vol. X, no. 1, 2003, pp. 51-58.
- Manrique, Jorge. "Coplas por la muerte de su padre". Cancionero, 1960, pp. 105-106.
- Salinas, Pedro. Jorge Manrique o tradición y originalidad. Editorial Sudamericana, 1962.

La Actitud ante el Mundo del Lenguaje en Dos Poemarios de José Carlos Becerra: “LOS MUELLES” y “RELACIÓN DE LOS HECHOS”

Mariana Estrada Gaytán
Universidad de Guanajuato
mariana_estrada5@hotmail.com

Resumen

La presente investigación toma como punto de partida la identificación de dos estancias que dan materia de construcción al pensamiento reflexivo de José Carlos Becerra en torno a la palabra poética: la primera, el espacio del olvido; el segundo, el espacio de la memoria, de la reconstrucción de los hechos olvidados. Entre ambos estadios se busca entablar una relación respecto al papel que desempeñan tanto el silencio literario como la palabra escrita, para así reflexionar sobre la manera en que éstos últimos se configuran como entidades que llegan a develar la experiencia del pensamiento del autor. Para ello, se traza una isoglosa con el fin de analizar con especial énfasis dos de los poemarios de Becerra: Los muelles y Relación de los hechos.

Palabras clave: silencio, palabra, memoria del olvido, experiencia poética.

Todo poema tiene dentro de sí un desarrollo dinámico y en él se entablan una variedad de momentos que lo constituyen poéticamente. Dice José Gorostiza en sus “Notas sobre poesía”:

Puesto en marcha, avanza o asciende en un continuo progreso, estalla en un clímax y se precipita rápidamente hacia su terminación. El poeta ha de medir de antemano la parábola que corresponde a la potencia del proyectil; pero en este método, las posibilidades de crecimiento resultan inagotables y el poema puede prolongarse indefinidamente, ya sea por acumulación o porque se establece un círculo vicioso. (Gorostiza 17)

Y dentro de su tarea en medir las proporciones de su proyectil, el poeta pone de manifiesto todos los momentos que lo llevan a construir un poema. Estos momentos son espejo de su sentido reflexivo en torno al hacer poético, a su hacer escritural en un gesto que se transforma de pronto en la imagen de la literatura que se mira a sí misma y habla de sí. Tanto en *Relación de los hechos* –libro publicado en 1967– como en *Los muelles* –obra compuesta por poemas escritos desde 1964 hasta 1967 que vieron por primera vez la luz en la revista *Cuadernos del viento*– (ambos poemarios publicados en vida, por el autor)¹, dichos momentos se hacen presentes.

Si optamos por una visión sistemática, podríamos identificar en la mayoría de los poemas de Becerra varios momentos que se encaminan justo hacia el cauce que pone en relación los hechos: el primer momento es el del olvido y el momento que el poeta ha de cantar a través de un orbe configurado entre la noche, lo que duerme, lo apagado; el segundo momento (y que parece ser el de mayor incidencia) es el momento para resucitar todo lo olvidado, para renombrar la materia. En éste, la noche –más que hacerse presente– se dispone sobre la mesa ante una posible revelación, mientras que el día (la tarde, en algunos poemas) se vuelve el terreno de la memoria.

1. El silencio: camino hacia el olvido donde hay memoria

En la obra de Becerra, el silencio se presenta (en su latencia persistente) en un instante ante el olvido. El silencio es un momento² que precede a la acción de memorar (y reconstruir) alguna experiencia que se vuelve tangible gracias a la palabra. Veamos cómo se desenvuelve éste en algunos poemas:

En el poemario *Los muelles*, el silencio está entretejido con la noche («el poderío de lo que duerme») y al mismo tiempo con el olvido. Tan sólo el primer poema que abre esta obra hace una declaración de los motivos y los ejes por los que se ha de mover gran parte de la obra

¹ Hay que reparar en que frente a *La Venta*, *Fiestas de invierno* y *Cómo retrasar la aparición de las hormigas*, los dos poemarios arriba señalados, fueron publicados en vida del autor (junto con *Oscura palabra*). Esta nota resulta importante, ya que es una declaración de que en toda la formación (y por tanto, en la disposición, orden y estructuración de los poemas en «Relación de los hechos» y en «Los muelles»), se encuentra detrás de sí el sentido crítico de José Carlos Becerra; aspecto que funge, de algún modo, como un suplemento de apoyo ante la noción “trasparente” del autor frente a la palabra. Esto a sabiendas de que no se puede analizar del mismo modo una obra póstuma que un poemario cuidado por el autor. Relativo a este asunto, José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid (escritores que preparan la única obra cabal que se tiene del autor, publicada en 1985 por ediciones ERA) declaran que tuvieron que recurrir a su propio criterio selectivo al preparar los poemarios que no fueron publicados en vida: “José Carlos Becerra siempre mostró sentido crítico para publicar y, revisando lo que dio a la imprenta, lo que dejó inédito, las variantes que siempre son clarísimas mejoras, etcétera, llegamos a la conclusión de respetar sus decisiones, aunque al precio de omitir páginas que nos gustaría haber incluido.” (en Becerra 26).

del poeta. En “Blues” se presentan los siguientes versos: “El aire es una mano que está hojeando mi frente. / Mi frente donde la luna es una inscripción, / una voz esculpiendo su olvido” (37), y más adelante: “Labios sobrecogidos de olvido, / pulsaciones de un oleaje de mar ya retirándose, / ruido de nubes que el otoño piensa” (37). Estas líneas ponen sobre un mismo sendero semántico los elementos noche-olvido-silencio; por otro lado, nos hacen pensar en el vínculo de otros elementos que parecerían opuestos: día-memoria-palabra. En suma, la voz termina diciendo en este poema: “Espero una carta todavía no escrita / donde el olvido me nombre su heredero”. Este no decir (escrito) se traduce en silencio, y éste se enlaza a la par con una voz que se edifica en olvido; con un no decir que trae consigo una intención detrás.

Por otro lado, en “Cosas dispuestas” (otro de los textos del poemario *Los muelles*), el silencio se relaciona con la noción de la palabra envuelta precisamente en silencio. Los versos de Becerra dictan lo siguiente:

Cada palabra te revelará la otra palabra,
el silencio que vas conociendo, el silencio
transparente de los amantes,
el silencio que se parece al calor de mi
mano posada en tu cuerpo
el silencio donde mis besos sacuden la

estatura que vacila dentro de tu alma.

Pero cada silencio nos llevará a la palabra
que nos refleja,

pero cada palabra es el otro reflejo [...] (54-55)

El silencio aquí, más que evocado en el orbe del olvido, se encamina ya para entablar su estrecho vínculo con la palabra. En los versos inicialmente el silencio se identifica con aquello suscitado en torno al espacio consagrado donde han de encontrarse los amantes, con aquello que, por consagrado, quizá no se puede enunciar. Bajo estos términos, el sujeto lírico le habla a un “tú” para decirle que el silencio –en su potencialidad– los envolverá en una misma atmósfera donde el sujeto lírico está plenamente presente. En este primer instante, el silencio proviene de la palabra: “Cada palabra revelará [...] el silencio que vas conociendo”.

Después, una expresión adversativa marca el giro circular entre el devenir del silencio. En los últimos dos versos aquí citados, el silencio conduce a la palabra reveladora de otro espejo, de los dos seres autocontemplándose gracias a “la memoria y a su variado espejo”, como diría Elena Garro³.

En primera instancia podría parecer que el alcance del silencio se disocia en dos, sin embargo, todo él se ve envuelto en una misma consistencia: la palabra poética. El silencio se

² El silencio se toma bajo el término «momento», debido a la hipótesis que aquí se tiene sobre la concepción de Becerra ante el silencio, hipótesis sobre la que se trabaja a lo largo de esta investigación. Uno de los versos más incidentes para hacer uso de este término se ubica en la segunda sección del poema “Los muelles”, el cual dice: “Pongan el oído en la corriente del pecho, / en el borde extasiado del acero, en el brazo del árbol dormido, / y escucharán ese silencio que ningún rayo de amor dora, / ese momento donde la invención de la noche se arranca la máscara” (Ibid. 44).

³ Esta noción entra en consonancia con la acepción simbólica que se expresa en el diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot acerca del espejo: éste, al ser un símbolo de la imaginación capacitada para reproducir los reflejos del mundo, y al encontrarse relacionado con el pensamiento como “órgano de autocontemplación” y reflejo del universo, “sirve entonces para suscitar apariciones [...] o para anular distancias reflejando lo que un día estuvo frente a él y ahora se halla en la lejanía” (en Cirlot 194-195) A esto, cabe sumar que para Loeffler, “los espejos son símbolos mágicos de la memoria inconsciente” (Ibid. 195). Así pues, el verso “la palabra que nos refleja” puede articularse en múltiples sentidos que conducen a una misma dirección: hacia la memoria, al reencuentro con el instante pasado y a la autocontemplación de lo que pudo haberse perdido.

desenvuelve en un gesto de autocontemplación, de desenvolvimiento; éste –dice Ignacio Ruiz Pérez en *Nostalgia de la unidad natural: la poesía de José Carlos Becerra*– se convierte en el medio de comunicación “transparente” que refleja y une a los amantes; los términos opuestos (luz/oscuridad, silencio/palabra) se complementan y crean una unidad cuya base es la palabra como continente natural –reflejo– del mundo sensible (28).

En “La otra orilla” (un poema del primer apartado de *Relación de los hechos*), la voz poética declara haber caído en las trampas del olvido mediante una canción no recordada, y habla del silencio como un rumor, como un espejo que ayuda a reconocerse a sí, y a reconocer precisamente que existió algo olvidado:

He querido recordar aquella canción, [...]

Aquella primera canción, aquella primera canción tal vez no vino nunca,

Aquella cuyo silencio ahora se refleja en el rumor de esa brisa en los [almendros, tal vez su silencio, quiero decir el rumor de estas hojas, es el único espejo

donde yo me reconozco, donde yo me miro con atención, subordinado a [lo fatal de esa imagen.

O tal vez esa brisa en las hojas

es la ausencia de toda canción, el rostro silencioso de todos los nombres. [...]

Una brisa muy joven sopla entre los almendros, una brisa lejana sopla

[entre mis labios,

y es el silencio,

el silencio de la torre de la iglesia bajo la

luz del sol,

el silencio de la palabra iglesia, de la palabra almendro, de la palabra [brisa. (79-80)

Esto nos lleva al tópico filosófico ineludible: la tensión presencia-ausencia, la ausencia por la presencia. El silencio se postra aquí como el olvido, pero al enunciar que algo ha sido olvidado (la canción), el silencio adquiere forma (mediante el “rumor de esas hojas” que son quizá ya una orientación hacia la palabra escrita); a la vez, el silencio se reconoce como la vía que atisba en una manera de autocontemplarse (ya en el terreno del olvido, ya en el umbral hacia lo que se desea cantar, que es pues, tierra de la palabra en busca de la emulación).

Lo que en otro tiempo cayó en olvido, con el silencio –como un momento que acontece primero, previo a la memoria– las cosas se vuelven sucesos resucitados que han de dar vida a algún gesto revelador. De esta manera se puede concebir cómo el silencio sostiene una cercanía con la palabra, ya que en consonancia con las ideas de George Steiner acerca del silencio, ambas entidades, silencio y palabra, albergan el lenguaje interior de la poesía, ese *lenguaje segundo*⁴ que Michael Foucault denomina a propósito del acercamiento hacia un contenido oculto que ha de ser revelado. ¿Pero cómo se encamina el poeta hacia ese gesto revelador? A través de la palabra, de la palabra que se posiciona ante el olvido. Esta es la facultad del poeta: “[...] porque el poeta ha hecho del habla un dique contra el olvido, y los dientes agudos de la muerte pierden el filo ante sus palabras [...] el vidente, el profeta, los hombres en quienes el lenguaje es una vicisitud extrema, son capaces de ver más allá, de hacer de la palabra algo que se prolonga allende la muerte” (Steiner 39).

⁴El término de *lenguaje segundo* es traído aquí bajo lo expresado por Michael Foucault en *Las palabras* y las cosas, quien dice: “La literatura [...] no ha dejado de aproximarse desde Mallarmé a lo que el lenguaje es en su ser mismo y solicita en consecuencia un lenguaje segundo que no se produzca ya como crítica [análisis de una forma visible] sino como comentario [descubrimiento de un contenido oculto]” (en Valente 979). Vinculado a este *lenguaje segundo* y al sentido oculto, las nociones de Steiner se ponen en sintonía: “Desde la poesía latina medieval hasta Mallarmé y los simbolistas rusos, se halla con frecuencia el tema de las necesarias limitaciones de la palabra humana” (en Steiner 40).

La noche, que en otro momento (en el momento del olvido) se entretejía con “el poderío de lo que duerme” o con la materia infértil, se vuelve posteriormente un tiempo de incendio, un tiempo de revelación. Entonces, dicen los versos que conforman el poema “Adiestramiento”: “la palabra [está] inclinada hacia la noche como un cuerpo desnudo a su alma” (74, el corchete es mío).

En la noción que atraviesa a la obra se encuentra el silencio como un ente intencionado (podríamos decir que también necesario) para caminar hacia ese punto que Ruíz Pérez reconoce como “medio de comunicación *“transparente”* y que igualmente es para Steiner el ente más cercano a ese “ser hablado por la palabra misma”.

2. De la concepción de las palabras

Al pensar en la experiencia (como una serie de sucesos) que se desprende gracias al yo poético de cada poema, indudablemente reconocemos que hay una relación entre el sujeto y el entorno que rememora: es a través de la evocación de la mujer, de los amantes, de la madre, que el canto nada en su sustancia. Para Becerra, la materia de Mnemósine es fundamental, pues es a través de ella que se exploran las experiencias.⁵

En “Ritmo de viaje”, por ejemplo, el sujeto poético se arroja a la imaginación, y al hacerlo, recrea y funda de esta manera el periplo hacia el cuerpo femenino: “Este cuerpo que yo acaricio lentamente extendiendo la noche, / este cuerpo donde yo he penetrado en mi propia distancia, / en mi sofocamiento de sombra [...]

Este cuerpo conmigo se traspone, se vence.” (Becerra, 53). En la recreación está la unión de los amantes que se consagran en el acto erótico, está a la vez, el sujeto poético que se consagra en esa experiencia.

Retomando el fragmento de “La otra orilla” referido en la sección anterior, la canción no recordada va de la mano con el deseo de evocación. El primer verso lo declara: “He querido recordar aquella canción”; aquella canción olvidada que ha de llevar a las experiencias donde el parque y los almendros, el río, la torre de la iglesia, la ciudad de la infancia y los juegos olvidados. ¿Cómo es que el poeta ha de llegar a encontrarse con eso que fue abandonado por la memoria? Más adelante, en la primera sección del mismo poema previamente referido, una estrofa abre el telón a la palabra como el conducto que lleva a la rememoración, a la recreación de todas esas imágenes, y por tanto, que conduce hacia la experiencia con el entorno, con lo Otro con lo que el yo lírico anteriormente –por el olvido– estuvo en discontinuidad⁶. Los versos son los siguientes: “Y yo extendiendo palabras sobre mis propias yerbas, / yo extendiendo palabras sobre el mundo para irles dando poco a poco historia, / sonidos arrancados a ellas mismas como confesiones brutales” (79-80).

Están pues, las palabras que declararan una imagen, un pasaje que es traducido en experiencia recordada, reconstruida. Ciertamente, lo Otro, el entorno –el cuerpo acariciado, los almendros, la torre de la iglesia–, adquiere sentido a través del encuentro con un yo que lo reconoce (y viceversa); pareciera que a través de la palabra (envuelta en la dimensión imaginativa), el Otro pasa de ser una pura abstracción, para volverse ente que adquiere cercanía.

⁵. Esto, considerando una de las perspectivas filosóficas sostenidas desde Hume hasta Russell acerca de la memoria como un estado del recuerdo: “Se debe distinguir, además, entre estados de la memoria [...] Un estado de memoria suele ser visto como la disposición a presentar un cierto recuerdo cuando se produce un estímulo adecuado [...] los recuerdos son imágenes de experiencias pasadas (las cuales poseen una cualidad especial que las identifica como imágenes de la memoria) de tal modo que la memoria de los hechos se puede considerar hecha de esta memoria de imágenes” (Audi 659), donde las imágenes son una recreación. En estos términos, el acto de memorar se toma aquí por invención de imágenes poéticas fundadas por el escritor.

Recuperando los versos de “Cosas dispuestas”, podemos ver cómo la palabra se anuncia en su tarea: “Cada palabra es un sitio para mirarte, / cada palabra es una boca para acércame a ti, / el otro modo de tomarte por la cintura o por el mundo” (54). El poema comienza con la aseveración –eco firme– de la voz poética sobre la importancia que tiene la palabra ante eso otro amado. Luego reconoce que hay un poder en cada palabra *dispuesta*: “Cada palabra es una lámpara encendida / para verte cuando tú no estás” (54), para finalmente plantear el puente de la trascendencia que ha de edificar la palabra poética: “[...] pero cada palabra es el otro reflejo, / el otro modo de tomarte por la cintura o por el sueño, / por la noche que velan tus fantasmas. / Así sostendré algo tuyo en el mundo, / así cada palabra quedará marcada para siempre.” (55).

Entonces cabe así concebir el “otro reflejo”. El resultado de esos reflejos mutuos entre el ser-entorno que se toman por correspondencia, es la experiencia misma creada a través del sujeto poético que es quien enuncia y da vida a la palabra. La palabra se vuelve pues, el medio para asir la materia, ya que es el conducto del sujeto poético para congelar al Otro e intentar así romper con esa discontinuidad, tratando de asir la experiencia aflorada por esa relación con su entorno. La apelación imaginativa de una escena evocada, conducen a lo que pareciera ser el único medio que el poeta tiene para acudir a la aventura de la invención que es materia de la palabra poética.

Igualmente, en *Relación de los hechos*, el texto “Causas nocturnas” desdobra con suma claridad la inclinación por recrear mediante la palabra esperada. Primero hay una interrogante sobre dónde encontrar lo deseado, el amor: “¿En qué rumor de hoteles [...] / se perdían los pasos de tu corazón, *el instante probable*, / aquello que los cuerpos memorizan cuando la sangre intenta el ritmo del infinito?” (94). La voz alude también al pensamiento del pasado, que al mencionarlo se traslada hacia el presente: “Muchas veces pensé en ti así y de otras maneras, / muchas veces rocé esa aciaga marisma de renovarte en lo más profundo de mí, / en lo más imaginario y en lo más doloroso” (94). Luego viene una declaración de lo que asaltaba las noches del sujeto lírico:

Pero yo hablaba de ti, y te recordaba sabiendo lo inútil de poner una [palabra y otra en las formas que tú ocupaste,

en todos los sitios que te correspondieron.

Pero yo hablaba, pero yo buscaba tus gestos, pero yo te inventaba,

esperaba un lugar en mis palabras o en una caricia

donde pudiera tomar algo tuyo;

y me detenía, como si tuviera que esperarte, como si debiera seguirte;

pero todas las cosas tenían ahora otro secreto, nacían de otra apariencia. (95)

⁶.El término de *discontinuidad* es remitido aquí desde la perspectiva de George Bataille, quien manifiesta en *El erotismo*, que entre un ser y otro hay un abismo, una discontinuidad, en tanto que cada ser es diferente del resto: los acontecimientos de alguien pueden ser de interés para el resto, pero sólo él mismo (un yo) es quien directamente está interesado e involucrado en sus propias experiencias (en Bataille 9). En adición, se plantea aquí esa discontinuidad formada entre el ser-entorno en consonancia con las ideas de Ignacio Ruíz Pérez, quien identifica la consagración ser-Otro como la “Unidad” que se consume a través de la rememoración (en este caso de un cuerpo-otro que corresponde a la amada): “El desnudo es lucidez pura y auténtica luz, es decir, potencia creadora y *voluntad* imaginativa: el cuerpo despierta la imaginación del yo y el acoplamiento físico subvierte la discontinuidad porque al entrar en contacto con el Otro el ser deja de estar escindido, vuelve a la unidad primera y recupera su estado de gracia” (en Ruíz Pérez 24).

De este modo, este aspecto de la discontinuidad ayuda a plantear un asunto que será desarrollado más adelante, en el que se concibe que hay un encuentro entre el ser-entorno en la obra de Becerra gracias a la rememoración, a la recreación que puede lograrse únicamente mediante la palabra poética

En este salto adversativo, está otra vez la inclinación del encuentro por alcanzar aquel *instante probable* que es el encuentro con la amada. En la primera estrofa arriba citada hay una consciencia de la barrera imposible a romper con la palabra. En la estrofa precedente, hay una vuelta a la palabra -ya por ser única vía- como alcance gracias a la memoria inventiva.

Así pues, aquella serie de elementos mencionados en el apartado anterior (día-memoria-palabra) acaecen en lo que aquí se identifica como un segundo momento respecto a lo que podría configurar la noción de Becerra frente al mundo del lenguaje. En el poema "Temblorosa avanza siempre", pareciera que en un gesto, la voz lírica se dirige a la palabra poética:

Porque tú eres puente, porque tú eres el
rumor de las aguas;

ansiada buscadora de aquello que el deseo levanta,

eres el refuerzo con que amanece,

eres la luz del mar entregada a su

propia creación,

absorta en el eco de su belleza. [...]

En ti están todos los sitios del recuerdo,
los túneles donde la memoria [se debate
atrapada [...]

y eres la playa donde el mar se hiere

las manos

por asirse a la tierra. (55)

En comparación con la atmósfera semántica del silencio, la palabra aquí se relaciona con el día, con lo luminoso, y por lo tanto, se relaciona simbólicamente con un camino hacia un encuentro; la palabra se plantea como puente: es un instrumento mediante el cual es posible nombrarlo todo y por ende, es una puerta de acceso al mundo porque es a través de ella que se puede recurrir a la experiencia que "el deseo levanta". También, la palabra conduce al acto

de la rememoración en su vasta infinitud: es el espacio donde el mar (lo infinito) busca asirse hasta el momento que se ha planteado (quizá tangiblemente y en un orden) en su finitud.

3. Búsqueda incesante del decir: un nado entre la imprecisión y la precisión

En la edición del libro *El otoño recorre las Islas* preparada por José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid, se expresa en una sección de notas sobre la edición lo siguiente: "Curiosamente, José Carlos no eliminaba: mejoraba por sustitución y adición. Con frecuencia, reemplazando con algo más específico; para citar un ejemplo: *jabalí en vez de animal* [...]". Este apunte por parte de los editores, nos lleva de la mano a enlazar una serie de elementos compositivos relacionados con la noción de la experiencia poética tendida ante la palabra-puente. Podríamos pensar en primera instancia en el ritmo alargado que suscitan -sobre todo- los versos de "Oscura palabra"; en el planteamiento de versículos; en las aliteraciones a las que el poeta constantemente recurre. ¿No parece que detrás de todo esto hay un estado deseoso que mueve a la voz poética al intento por alcanzar algo inalcanzable?

Al caminar por muchos poemas que contienen expresamente el lenguaje como motivo del texto, no podemos no advertir cómo se alberga una incertidumbre. Pensemos tan sólo en las preguntas encontradas en la mayoría de los poemas. Estos erotemas son planteados con generalidad casi después de que la voz ha cantado ya más de la mitad del poema; después de que ha creado una atmósfera, de que ha presentado un motivo y a los sujetos "actantes". Cuando el lector, cuando el sujeto lírico, comienzan a contextualizarse a través de un tejido formado por un par de aseveraciones, llega la interrogación retórica. Entonces preguntas como "¿qué decimos que decimos?, ¿acaso aquello que no decimos /

porque no lo sabemos o porque lo sabemos demasiado?" (59); ¿Quién me pone en los labios / color de palabras donde se siente el peso de la noche?" (39); "Te hablo. / ¿Desde qué palabra redescubrir tus labios, / oír tu pecho que el mar camina profundamente?" (48); entran para disolver lo que se tenía por sentado: todo lo relativo a las palabras leídas o enunciadas.

Al volver los ojos a "La otra orilla", el silencio se evoca y la palabra poética como vía de ruptura hacia el olvido también se hace presente, pero un tambaleo que el sujeto poético siente ante la expresión de la palabra termina por imperar el poema hasta el último de los versos. En el serpenteo, en la primera sección del poema, la voz se ubica diciendo: "Y estoy en esta ciudad como en otra canción que tampoco recuerdo, que tal vez nunca estuvo en mis labios, / como en otra palabra que me ocupa gran parte del día / y luego en la noche es mi primera muerta" (80). He aquí la palabra que se levanta en un impulso y desciende con el mismo vuelo. Más adelante, una misma inquietud asalta a la voz: "Yo iba a decir algo; cogí la pluma para eso, cogí mi alma para eso; / ¿qué iba a decir?" (81). Y la misma materia impera en una indecisión en el segundo apartado del texto en donde se presenta nuevamente un mismo trazo dicotómico luz/sombra, día/noche, memoria/olvido: "Y tal vez esta luz es también una sombra de aquella canción; / estos árboles, esta mesa, la mañana, el sabor de este pan, ¿son acaso las formas devueltas?" (81); hay una indecisión que termina por formular una pregunta hacia el último aliento del poema:

Amanece en medio de mí; en un lado se quedan el parque y los [almendros,
el río, la torre de la iglesia, la ciudad de mi infancia, los juegos olvidados;
¿en qué orilla me quedo mirándolos?
Es todo,
yo iba a decir algo, yo iba a inventar algo. (82)

Este cierre declara una oscilación entre el decir y el no decir: el poeta entre la palabra y el silencio. Una orilla (la escindida en los versos) refiere a las imágenes resguardadas en el olvido que no son nunca recuperadas. Por su parte, la orilla por la que el poeta se pregunta refiere, sin duda, a la que permite enunciar los hechos del pasado, porque al mirarlos, son recuperados -resonancia de la memoria contenida en el olvido-. Entonces, al enunciar eso olvidado, se conoce ya el camino trazado hacia la palabra, pero nuevamente, en el paso hacia la última estrofa, ésta cae en su noción impalpable.

La incertidumbre por el andar de las palabras también se expresa de otras maneras en *Los muelles*. Apenas la voz comienza a alzarse y ya en el segundo poema "Basta cerrar los labios", se advierte un dejo de no seguridad a través del marcador oracional con el que inicia la estrofa: "A veces hay algo en las palabras que se dicen, / en aquellas que llevan del labio ansiosa vida, / aquellas que sollozan el paisaje / y respiran la cal de otra garganta; / que es como ponerse de codos a pensar sobre el perfil de una tristeza antigua." (39). A pesar de reconocer que la palabra puede evocar lo pasado, lo marchito o lo vívido, hay una consciencia detrás del "a veces".

Aunado a esto, podemos advertir que por un lado los versículos -esos versos que carecen de un número fijo de sílabas y de rima- afloran un ritmo alargado que se rompe con la inserción de versos cortos, "como si la intención del poeta fuese que el lector aprehendiera cada palabra no como un lamento, sino como una exacta confesión del estado del alma del yo lírico" (García 99). Al mismo tiempo, los versículos de Becerra denotan dentro de su disposición, un sentido de contención, como si la palabra poética estuviera tratando de retenerse hasta su punto más álgido respecto a su propio potencial. Su lenguaje poético, dice Elsa Cross, "[...] ya apuntaba en dirección a un verso más cortado y nervioso, como sugería Paz⁷. Sin duda hay un exceso, no ríos sino cataratas verbales en los poemas de José Carlos. No me imagino cómo se habría podido domar esa abundancia,

cortar los versos sin mutilar la necesidad misma de su impulso." (Cross 216). Y en este impulso está la trayectoria del proyectil por la que Gorostiza apela, trayectoria que se vuelve desmedida ante las posibilidades de crecimiento que responden a la prolongación indefinida de los versos, a las constantes figura de acumulación. ¿Es que la palabra está tensándose bajo la mira de aprehender lo inabarcable?

Pareciera que el poeta se encuentra a caballo en una búsqueda de algo que podría sólo ser encontrado por la palabra poética, su palabra-puente. A estas alturas, hemos concretado cómo, para el poeta, la palabra se vuelve una puerta de acceso a los mundos de la memoria porque al arrojarse a la imaginación, re-crea, y hasta cierto sentido, restaura la experiencia. Sin embargo, de acuerdo con lo antes apuntado, sabemos que hay un arco incisivo que la propia disposición de la palabra lo declara. Pareciera que los versículos, las preguntas, las aliteraciones, y todas los modificadores oraciones que apuntan a sentencias dubitativas (*acaso, tal vez, quizá*), exploran cierta noción de inaccesibilidad de la que el sujeto poético es consciente ante la potencialidad de su palabra.

La palabra poética es por naturaleza depositaria de la memoria y de todas las experiencias que cobijan un sentido; "[...] toda operación poética consiste, a sabiendas o no, en un esfuerzo por perforar el túnel infinito de las rememoraciones para arrastrarlas desde o hacia el origen, para situarlas de algún modo en el lugar de la palabra, en el principio, en arkhé", asevera José Ángel Valente (979), pero en Becerra pareciera que hay siempre una noción de lo incontenible del cual se lucha por contener.

En "La hora y el sitio" las preguntas "¿qué decimos que decimos?, ¿acaso aquello que no decimos / porque no lo sabemos o porque lo sabemos demasiado?" (Becerra 59) pone sobre la mesa la suposición de que el elemento de lo no-hablado (eso identificado ya con el silencio) duerme en la palabra -el silencio envuelto en la palabra-; genera a la vez la idea de que existe una sobreabundancia de significado con el adverbio "demasiado".

Lo anterior denota cómo para el poeta hay un significado que no se puede dominar, un significado que está contenido en la experiencia de lo rememorado, pero que -sabe- no puede caber en su escritura, en la cortedad de su decir. Cuando la voz lírica se pregunta quién le pone la palabra en los labios, desde qué palabra redescubrir los labios de la amada u oír su pecho, está manifestando su ser consciente ante la vastedad de significado que lo acecha por no poder asirse dentro de sus versos. Ante esto, ¿qué le queda al poeta? Eso: la declaración de su consciencia a través de la disposición de sus líneas, a través del enunciar que existe una *oscura palabra*.

4. Hacia la concepción del poeta respecto a la experiencia poética

Hasta ahora, está claro que la palabra resulta un elemento clave en la obra del poeta tabasqueño. La palabra permea en todos los senderos que alargan sus estrofas: está ante la serie de entidades recurrentes, ya sea por su capacidad nominativa o por el sentido avezado en la creación -a veces inconcebible- de imágenes; la palabra está frente al mar, a las ventanas, a la lámpara que carga de lucidez, al otoño; se

⁷. Es de importancia añadir aquí lo que José Joaquín Blanco afirma en un ensayo sobre Becerra titulado "Como un árbol ganado por el viento", en donde se observa que la disponibilidad de los versos responde a una intencionalidad, más que a ser construidos a orillas de una imposibilidad o dificultad. Las líneas de Blanco dictan: "Becerra dijo alguna vez que la predilección por los versículos se debía a su simpatía por el género narrativo: Fotografía junto a un tulipán lo desmiente: casi tan grande como era su talento para la poesía era su incapacidad para la prosa" [CORTÉS (párraf. 1), las cursivas son mías]. Cfr. BLANCO, José J. "Como un árbol ganado por el viento". La Palabra y el Hombre, núm. 140, oct-dic. 2006, p. 133.

Esto en relación a los "versos ríos" que Octavio Paz denomina en su prólogo a *El otoño recorre las islas*.

encuentra además tendida ante la mano que contiene el mundo, esa mano de Atlas que en algún punto llega a saberse que es mano poeta. En la obra de José Carlos Becerra, la palabra poética es tema e instrumento a la vez.

A la par, podemos saber que el olvido está presente (mediante la voz lírica que repara en haber extraviado de la mente objetos, lugares, pasajes) y se extiende como una entidad que es aprovechada para enriquecer el recuerdo a través de la imaginación, acaeciéndose así en la recreación de los hechos vividos –de esos hechos que se han de poner en relación– desde la dimensión estética; el único medio para lograrlo: la palabra poética.

Becerra nos permite ver que el olvido deja de ser el lugar del no ser gracias a un esfuerzo por alcanzar la palabra que recree todo lo que se retenga en la rememoración. ¿Cómo lo busca el poeta? Aventurándose por ese impulso que lo invade y que lo lleva a estirar deliberadamente el lenguaje.

Hay en la persistencia por alcanzar la palabra poética, una facultad que trasciende más allá de la intencionalidad comunicativa por evocar la ausencia de lo “real”. Existe una inclinación hacia una invención o recreación de la experiencia, hacía eso que en “Causas nocturnas” se enuncia como el *instante probable* que se funda como el espejo de la palabra. Probable, porque el poeta –en su inclinación por el decir– sabe que hay algo que no logra recuperar de la experiencia recreada debido a su lucha, pues, en última instancia –dice Becerra en su entrevista con Luis Terán– “el problema del escritor consigo mismo y con su tiempo, seguirá siendo un problema del lenguaje.” (291).

Avanzar por los poemas del lenguaje es como ir escalando por un sentido gradual que es al mismo tiempo circular por envolverse entre dos entidades dinámicas que se enriquecen mutuamente: el silencio literario y la palabra escrita. Podríamos decir que el poeta se ubica en el olvido y en el silencio, luego se inclina –con

esfuerzo enérgico y por un impulso inexplicable– hacia el encuentro de la palabra como instrumento mediante el cual es posible nombrarlo todo. Finalmente, en una especie de apertura de ojos, el poeta se da cuenta de que a pesar de que su pluma se vea abordada tantas veces por la incertidumbre (por lo ambiguo, lo equívoco, lo indefinible), el único camino que ha de ser siempre un puente hacia su búsqueda implacable, es precisamente la palabra poética. Steiner resume este proceso en unas cuantas líneas:

El poeta busca refugio en el mutismo. Y entonces el impulso ascendente, la verbalización de lo que hasta entonces era incomunicable se presenta con un milagro de simplicidad [...] Pero a medida que el poeta se acerca a la presencia divina, al corazón de la rosa de fuego, el esfuerzo de traducir en palabras se hace más abrumador. Las palabras son cada vez menos adecuadas para traducir la revelación. (41).

Los mil rostros de la palabra-puente (del puente que cierra por quedarse en la imposibilidad perfecta de lo que se desea decir, y que abre, por ser el único punto de acceso al mundo); de la “la palabra que le da de comer al enigma” (Becerra 42), son la materia fértil de la experiencia poética del poeta.

Dicha experiencia se convierte también en un punto de encuentro del poeta hacia sí mismo. No en vano la predilección por las miradas y por el reflejo se vuelven menciones recurrentes en la poesía. El recuerdo se sitúa en el terreno de la vivencia recuperada del pasado y direccionada hacia el presente de quien la piensa, con el objetivo (consciente o no) de forjar una identidad, en este caso, de la identidad del poeta. La labor por tensar la palabra es visionaria de la experiencia poética y de la experiencia de vida por igual. Al final, todo esto queda encerrado en la expresión clara y sentenciosa de José Carlos Becerra: “Para mí vivir significa ir llenando de contenido la palabra” (288).

Obras citadas

- AUDI, Robert. Diccionario Akal de filosofía. Trad. Huberto Marraud y Enrique Alonso. Akal, 2004.
- BATAILLE, G. El erostimo. Scan Spartakku, revisión: Tiagg-Off, (s.f). <https://bit.ly/2FvWike>
- BECERRA, José Carlos. El otoño recorre las islas. ERA-SEP, 1985.
- BLANCO, José J. "Como un árbol ganado por el viento". La Palabra y el Hombre., núm. 140, oct-dic. 2006, pp. 121-135.
- CIRLOT, Juan Eduardo. Diccionario de símbolos. Editorial Labor, 1992.
- CORTÉS, Jair (2006). "José Carlos Becerra: la frase que no hemos dicho". Historia crítica de la poesía mexicana. Tomo II. Coord. Ricardo Guedea. FCE-CONACULTA, 2006. <https://bit.ly/2xEfjWm>
- CROSS, Elsa (2006), "Una estela para José Carlos Becerra". La Palabra y el Hombre, núm. 140, Oct-dic. 2006, pp. 213-219. <https://bit.ly/30oPKoy>.
- GARCÍA, Gallegos N. "Los espacios de la ausencia. El ser-en-ausencia: una lectura de «Oscura palabra», de José Carlos Becerra". Al encuentro del sentido. Diálogos entre la literatura y la filosofía. Coord. Lilia Solórzano Esqueda. Ed. Eón, 2017: 99-120.
- GOROSTIZA, José. Muerte sin fin. FCE-SEP, 1983.
- RUÍZ, Pérez I. Nostalgia de la unidad natural: la poesía de José Carlos Becerra, 2ª edición. IMC-CONACULTA, 2011.
- STEINER, George. Lenguaje y silencio. Trad. Ultorio, Miguel; Fernández Aúz, et. al. Gedisa, 2003. <https://bit.ly/2xHIBod>.
- VALENTE, José Ángel. "La hermenéutica y la cortedad del decir". Teorías literarias del siglo XX. Vol. 7. Ant. José Manuel Cuesta y Julián Jiménez. Akal, 2005: 978-984.

El Llamado del Llano: Bosquejo de Doña Bárbara desde La Heterogeneidad

Félix J. Galván Díaz
Universidad Nacional Autónoma de México
galvandiaz@outlook.com

Resumen

En la década de 1970, Antonio Cornejo Polar propuso la categoría “heterogeneidad” para explicar los conflictos en las representaciones latinoamericanas como resultado del choque colonial entre oralidad y escritura. La crítica restringió este aporte teórico a la producción andina; sin embargo, recientemente se ha vuelto sobre ella para reflexionar por completo la literatura de Latinoamérica. Esta investigación retoma las categorías del estudio peruano para mirar la heterogeneidad en Doña Bárbara, de Rómulo Gallegos, con el fin de evidenciar los desplazamientos presentes en la novela y caracterizar a los sujetos heterogéneos.

Palabras clave:

heterogeneidad, sujeto migrante, regionalismo, Rómulo Gallegos, Doña Bárbara

Tan innumerables son los conflictos del hombre como incontables son los caminos que toma la ficción para generar mundos de interacción humana en los que existen un sinnúmero de significados probables. Se ha dicho que la dirección de estos, por lo menos para la producción literaria latinoamericana, parte del conflicto heredado hace más de cuatrocientos años por el Diálogo de Cajamarca: el choque entre oralidad y escritura. Dicho evento sigue vigente, pues cada texto lo retoma en sus redes profundas de sentido como un elemento contemporáneo⁹. Desde el encuentro entre Atahualpa y Valverde, la escritura como forma para validar lo ocurrido y más aún para brindar legalidad a los actos entre hombres se ha convertido en un elemento asociado al poder, provocando desplazamientos simbólicos y físicos de aquellos que no tienen derecho pleno al uso de las letras.

En este sentido, la literatura latinoamericana constituye un rico corpus en el que las relaciones de poder, en términos de comprensión del otro, toman distintas formas y evoluciones históricas, que van desde el rescate y la dignificación de la memoria colectiva al escribirla — presente en las crónicas de Guamán Poma de Ayala y Garcilaso de la Vega, el Inca — hasta la aparición de sujetos por completo conflictivos para todos los sistemas en los que pretenden inscribirse, como el migrante — reconocible en novelas de Bolaño y Paz Soldán. Esta serie de choques, siguiendo a Cornejo Polar, reciben el nombre de “heterogeneidad”¹⁰.

Dicha propuesta sirvió al crítico peruano para trazar un bosquejo histórico descriptivo de las literaturas andinas, dejando un tanto de lado el resto de la producción del subcontinente. Frente a este vacío crítico, pero no teórico, Schmidt-Welle invita a los estudiosos a leer la producción textual de Latinoamérica desde estas categorías, ya que en su revisión del pensamiento de Cornejo Polar

apuesta por “una ampliación y generalización de la categoría de heterogeneidad que va más allá de la literatura indigenista, generalización que la abre al análisis de las literaturas poscoloniales” (Schmidt-Welle, “Literaturas heterogéneas y alegorías nacionales: ¿paradigmas para las literaturas poscoloniales?” 178). Por ello, este artículo presenta una interpretación de Doña Bárbara (1929), obra del venezolano Rómulo Gallegos, desde la heterogeneidad, analizando el discurso que genera a la ficción y los tres personajes más importantes que la pueblan: el llanero, entendido como grupo funcional, Santos Luzardo y Doña Bárbara. Es importante puntualizar que utilizaré las nociones originales del estudioso de las letras peruanas con algunas adiciones¹¹.

“Tierra irredenta”

El regionalismo hispanoamericano no es regional en el sentido de ser la producción textual de un sitio en específico ubicado en Hispanoamérica, sino en el de utilizar el medio “regional” para crear un espacio de interacción que sirva como universal para explicar la conformación identitaria de un pueblo. Entonces, la región “no es [...] un lugar concreto e histórico, sino el lugar alegórico de la definición de identidad nacional” (Schmidt-Welle, “Regionalismo abstracto y representación simbólica de la nación en la literatura latinoamericana de la región” 122). De ahí que la producción textual del regionalismo hispanoamericano tenga una finalidad clara: unificar dentro de un programa de nación mediante una aparente denuncia que revela la no civilización más allá de las ciudades, con lo que se permite la puesta en escena de la propuesta alegórica de programas civilizadores que sean capaces de acercar las extensiones a la urbe (Johnson). Este intento por contener toda la nación dentro del escenario regional abre la puerta a considerar estos artificios como una manera para integrar, es decir,

⁹. Utilizo los conceptos y herramientas elaborados por Antonio Cornejo Polar, parto de *Escribir en el aire*.

¹⁰. El esbozo inicial de esta categoría fue desarrollado en 1978 por Antonio Cornejo Polar en “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio-cultural”.

como una literatura homogenerizante, más no homogénea¹². Tal pretensión heterogeneizadora hace evidentes las tensiones presentes en el discurso literario y vuelve los textos heterogéneos en sí mismos, pese a la intención discursiva que presenten.

De esta suerte, la heterogeneidad de base en el regionalismo se halla en su intento de aglutinar en un solo proyecto las abismales diferencias culturales y sociales de las distintas geografías del país del que trata, para la novela de Gallegos, Venezuela. Esta meta tiene como vehículo un discurso que es heterogéneo también. En el caso de Doña Bárbara dicho mecanismo se presenta con el uso de recursos propios del modernismo, cosmopolita y elitista por excelencia, para representar un espacio ajeno, un sitio de supuesta violencia y barbarie como el llano. A la par, la enunciación de un narrador heterodiegético, que debería conocerlo todo, se ve transgredida por la fuente oral de la información que refiere, puesto que retoma habladorías como documentación puntual de hechos: “pues allí, se decía [...] había dado muerte a Félix” (Gallegos 135).

Pero ésa no es la única transgresión del mundo oral en el mundo narrado, esencialmente escrito, también ocurre en la apropiación del léxico al que recurre la voz narrativa para contar el mundo que le es ajeno e imposible de representar desde su experiencia: “se levantaban con silencioso vuelo las lechuzas y aguaitacaminos” (Gallegos 165). A través del uso de un vocabulario plagado de regionalismos, que se explican en un glosario preparado por el mismo Rómulo Gallegos, se evidencia que el texto no es homogéneo, a pesar de la intención narrativa de construir una Venezuela única (Castein; Skurski). El discurso contenedor de la supuesta universalización se convierte en un vehículo

inestable que refleja la imposibilidad plena de representación en tales términos.

Por otro lado, hay que considerar que el mundo referido tiene como lector meta al hombre ilustrado de la urbe por el hecho de que sabe leer, además de ser quien debe poner atención a los llanos venezolanos para modificarlos e integrarlos en una geografía universalista. Muestra de esto es el intento de apropiación del léxico del llanero, pues permite reconocer que el universo diegético no lo construye uno de sus actantes para explicarse, sino que lo hace alguien ajeno para explicar, a sí mismo y a sus pares, a su otro. Esta situación comunicativa es propia de las literaturas heterogéneas y se trata de una reelaboración del conflicto por apropiarse del extraño e incluirlo en la escala de valores propia, modalidad de representación que la producción latinoamericana ha elaborado desde las crónicas de indias, en las que se intentaba adaptar a América a un universo simbólico occidental-europeo para dar sentido al descubrimiento e incluirlo en la historia mundial. Es importante señalar que en este tipo de operación descriptiva el dominante explica al dominado según sus términos y desde su situación enunciativa, provocando un quiebre identitario.

Finalmente, hay que puntualizar un aspecto fundamental de los sitios generados por la ficción. La forma en que el espacio se relaciona con los sujetos se da a partir de las apropiaciones que tienen de éste y sus pobladores, por ejemplo, la forma en que Santos Luzardo reniega en primera instancia del llano para luego aceptarlo con una intención redentora y mesiánica. El lugar se levanta como un sitio de conflicto del que el sujeto debe apropiarse, su habitar en él se convierte en un refuerzo de su alteridad, de su pluralidad, acentuando las divergencias.

¹¹ Las revisiones corresponden a Raúl Bueno Chávez, Mabel Moroña, David Sobrevilla y Friedhelm Schmidt-Welle.

¹² Las literaturas homogéneas son aquellas cuya producción no muestra rupturas ni choques, mientras que las literaturas homogeneizantes son las que intentan integrar colectividades en pugna en un todo uniforme.

“La silueta del jinete en pos del rebaño”

Si se considera la producción del regionalismo como un discurso formador de identidad nacional, puede equipararse con las novelas nacionales, identificadas como ficciones fundacionales¹³, del siglo XIX que sirvieron para unificar mediante una proyección ideal a los pueblos hispanoamericanos tras las guerras de Independencia mediante el empleo de alegorías totalizadoras que encerraban propuestas de programas nacionales. En este sentido, el regionalismo se trataría de “un género recién estrenado [que] representa la puesta al día de una literatura que lo había ignorado, arcaizándose por esa ausencia” (Cornejo Polar, *Escribir en el aire* 109). Los paisajes regionales renuevan la producción venezolana, recreando un universo desconocido desde un marco de aproximación al otro; por ello la novela recurre a personajes tipo para funcionar a plenitud. En *Doña Bárbara* identifico a los llaneros como un grupo funcional dadas las características compartidas. Dicho colectivo debe dividirse en dos, llaneros buenos y llaneros malos.

Hay dos puntos cruciales a considerar sobre el sujeto llanero. El primero, que su mundo depende, y se desprende, de la oralidad, pues entre otras cosas va “entonando, tras un ruidoso respiro de alivio, alguna intencionada copla” (Gallegos 117). En segundo lugar, que se configura desde la lealtad incondicional que es jurada sólo tras demostrar alguna proeza, como por ejemplo la doma ejecutada por Santos Luzardo. Aquí también se encuentra el punto de quiebre entre los llaneros buenos y malos: la adhesión, con o sin reflexión, a un determinado programa.

Ahora bien, continuando con el vínculo del llanero con la oralidad, él cuenta a otros en un acto verbal la realidad en la que habita para que adquiera significado completo, además de, sólo por la comunicación oral puede ser recordada y

transmitida. Hay que señalar que no sólo el personaje que vivió la experiencia tiene el impulso de compartirla, sino que los que lo rodean muestran la intención de conocerla: “—Echa el cacho, Pajarote, a ver si te lo podemos creer” (Gallegos 182). Se vuelve evidente que la necesidad de intercambiar historias es una peculiaridad de estos personajes, pues derivado de su carácter oral, sirve como instrumento de registro en sustitución de la escritura que les es ajena.

Asimismo, hay que considerar que las expresiones del llanero suelen venir de la tradición popular, es evidente que su léxico está integrado por elementos propios de la región transmitidos de los mayores, además del uso de refranes para expresarse. Otra evidencia de la cercanía de este colectivo con la oralidad es el dar consejos: “Y permítame un consejo, porque usted es joven y forastero por aquí, según parece: nunca acepte compañero de viaje a quien no conozca como a sus manos” (Gallegos 128). Aquí se hacen presentes todas las características del llanero: venido de un mundo oral, amante de la tradición y leal.

Para finalizar, el programa presentado en la narración halla en este sujeto su realización ideal para ser educada y formar la raza idónea para poblar la nación venezolana por su carácter mestizo pues “nacida del amor y no de la destrucción y la muerte, la patria resulta ser suma y unimismamiento de lo vario y lo distinto. El mestizaje es su representación preclara” (Cornejo Polar, *Escribir en el aire* 94). Evidenciando que, si bien su otredad resulta un problema para su inclusión en el programa superacionista venezolano, su supuesta resolución sanguínea de razas en pugna permite mirarlos como la promesa de ciudadanía ideal.

¹³ Si se quiere ahondar al respecto, véase con especial atención el capítulo que Doris Sommer dedica a La vorágine y Doña Bárbara en su libro *Ficciones fundacionales*.

“Poseía esa alma recia e inmodificable del llanero”

Santos Luzardo es un ejemplo claro del sujeto heterogéneo máximo para Cornejo Polar, el migrante (Cornejo Polar, “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”). En Doña Bárbara se hacen patentes dos movimientos del descendiente del Cunavichero: la salida del llano y la vuelta a él. Para empezar con el análisis de la figura del doctor, hay que tener en cuenta que “el discurso migrante es descentrado y asimétrico, porque se articula en uno o más ejes culturales, y es, por lo tanto, contradictorio” (Bueno Chávez 61). El choque fundamental de Santos Luzardo se encuentra en dos tensiones: la modificación de su plan de civilización original con la adopción de métodos propios del llano para cumplir la meta y su visión respecto a Altamira, en términos de la negación a pertenecer y la posterior residencia en dicho espacio.

Esta contradicción de base se deriva del hecho de que Santos Luzardo fue separado de la sabana cuando era adolescente. El apartamiento se debió a un exilio voluntario, aunque coordinado por su madre, provocado por la violencia imperante en su primer entorno, la casa familiar. Esto resulta en una trasplatación que lleva al joven a extrañar su tierra, ya que “la falta del horizonte abierto ante los ojos, del cálido viento libre contra el rostro, de la copla en los labios por delante del rebaño” (Gallegos 136) lo conduce a interiorizarse, además de a reinterpretar la realidad en términos de su nueva condición de ciudadano. Esta resignificación lo orilló a sufrir un proceso de transculturación en que sus valores y costumbres originarios se cubren por las formas del hombre ilustrado de las élites capitalinas. Sin embargo, lo llanero no desaparece de Santos, sino que se acentúa en la medida en la que debe ocultarse tras la máscara cultural de la sociedad de acogida, produciendo una mezcla entre las formas de entender la realidad de dos mundos en pugna.

Tras este primer movimiento, regresa a su hacienda desconociendo, de cierta manera, su

pertenencia a ella y con la intención de alejarse permanentemente mediante la ruptura de cualquier vínculo con el espacio que se le convirtió en ajeno, ya que la cultura de acogida lo ha vuelto un ser incapaz de reinsertarse en un primer contacto con su origen. La no pertenencia se hace más clara si consideramos que no sólo él repele al llano, sino que sus habitantes lo rechazan y la figura de las sabanas acentúa su otredad. Lo anterior se aclara al considerar que “la identidad de la ciudad [en este caso llanura] ha variado en forma sustancial y la relación de pertenencia del personaje entra en crisis” (Cornejo Polar, “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno” 837).

Santos sólo logra repertenecer al sitio del que partió al demostrar una proeza: “—¿No le dije, Carmelito, que la corbata era para taparse los pelos del pecho, de puro enmarañados que los tenía el hombre?” (Gallegos 200). Pajarote vuelve uno de los suyos al doctor cuando presume que ha logrado domar, reintegrándose por completo a su comunidad, restaurando la historia de su sangre. De esta manera, se alcanza el grado más alto de heterogeneidad en la novela: hacer útiles los valores del ciudadano en el marco de significación del llanero.

Tal situación se verifica en que su programa logra llevar la supuesta “civilidad” de las urbes a la sabana, proceso evidente en la educación que brinda a Maricela, hija de doña Bárbara y Lorenzo Barquero, apartándola de la degradación a la que había sido condenada por su madre cuando la echó junto con su padre de El Miedo. Asimismo, su heterogeneidad es aceptada de manera positiva dentro del universo diegético en la resolución que brinda su matrimonio con su prima, el cual significa la unificación de las haciendas rivales, reintegrando Altamira como en los tiempos de los primeros Luzardos. Considero que el artificio valida en términos agradables la alteridad del doctor, puesto que él se trata de un mestizo que ha asimilado los valores de la supuesta “civilización” caraqueña, además de que es capaz de combatir y reivindicar la “barbarie” imperante en el exterior de Venezuela.

“De más allá del Cunaviche”

El último personaje sobre el cual cabe reflexionar es la misteriosa Doña Bárbara. Por sus características, podría incluirse dentro del colectivo de los llaneros, del lado de los malos; sin embargo, considero que ella no se inscribe en este grupo debido a su origen. Se trata, más bien, de otro sujeto migrante. Derivado de dicho acercamiento, me parece útil hablar sobre su genealogía. Ella es una mestiza por sangre, pero indígena por configuración cultural, ya que el padre blanco la abandonó, dejándola a su suerte con su madre y su grupo étnico antes siquiera de conocerla. Por tales motivos no operaron los quiebres culturales propios del mestizaje en ella, sino que el conflicto se originó en su extracción del entorno que la formó.

Bárbara es un sujeto migrante, pero no de cualquier tipo, se trata de uno viajero¹⁴, pues sus vivencias representativas son una serie de movimientos dentro de una embarcación. Ella adquiere experiencia en puertos que son lugares de contacto cultural por el número de personas de distintos orígenes que se congregan ahí. Es inocente hasta que aparece Asdrúbal como promesa de futuro, a la par que la maldad de los piratas con los que vive se acentúa. Esta malicia, cuyo objeto de deseo es la inocente Barbarita, muestra la premisa formulada por la novela de manera muy clara: si quienes guían a los inocentes son malignos, el producto estará degradado. La idea se refuerza si consideramos que Asdrúbal enseña a Bárbara, la adentra en sus primeras letras, acción con la que activa una serie de conocimientos de mundo que la llevan a identificar la maldad y la bondad que antes no conocía, abriéndole la puerta al reconocimiento de dichos valores, posibilitando su escape del círculo vicioso. Tras las lecciones con él se vuelve capaz de reconocer las miradas de los

hombres con quienes comparte la embarcación y del sujeto al que cariñosamente llama “papá”, quien sólo la conserva para venderla al Turco, conocido proxeneta de la rivera venezolana. Sin embargo, la prematura muerte de su amante/profesor trunca su educación, sometiéndola a la bajeza que implica habitar en la “barbarie”

Aunado a lo anterior, Barbara obtiene su conocimiento más importante durante su transitar entre las tribus indias a orillas de los ríos, “Brujos ambos, habían aprendido de los ‘dañeros’ indios a no mirarse nunca a los ojos” (Gallegos 177). Este saber sobre el mundo es el que le permite penetrar en la sabana y apoderarse de ella, valiéndose de la inclinación natural de los llaneros a la superstición. Su heterogeneidad es funcional dentro del universo de significación en el que intenta inscribirse, pero no por ello su ajenidad queda resuelta. Su diferencia se ve magnificada por el miedo de los habitantes de la sabana hacia sus prácticas venidas de los extraños, las cuales le confieren control sobre El Miedo y sus habitantes, al tiempo que la diferencia de ellos.

Ahora bien, resulta interesante contrastar la alteridad de Doña Bárbara con la de Santos Luzzardo, ambos se tratan de mestizos que se han hecho con poder sobre sus respectivas propiedades debido a que en ellos han operado quiebres y enriquecimientos propios de procesos de transculturación. Sin embargo, a diferencia del doctor, la devoradora de hombres queda anulada por la ficción, su salida diegética recompone el mundo de sentido que había desestabilizado con su arribo, dando lugar a la rearticulación de los sistemas que había puesto en jaque. Observo que su incapacidad para mantenerse presente en el artificio se debe a los procesos de heterogeneidad que operaron en ella. Mientras que Santos es un sujeto mestizo y migrante que ha sido ungido con los valores de la

¹⁴ Propongo esta expansión del término para diferenciar los migrantes que hacen movimientos entre dos puntos en los que se encuentran sus núcleos de aprendizaje, y los que se ven sometidos a tránsitos constantes por lo que entran en contacto con más sitios de formación que se conjugan dentro de su heterogeneidad, haciéndola más pronunciada.

“civilización”, Doña Bárbara es uno cuya formación se vio degradada por las condiciones propias de la “barbarie”, anulando su capacidad para regir un espacio con justicia. De esta manera, la otredad de la mejor jinete de Altamira y El Miedo se ve valorada negativamente, produciendo su salida diegética como una operación alegórica que indica que, si bien el mestizo es el ser ideal para el mundo contingente propuesto por el texto, éste no se puede encontrar reducido por la crueldad y la violencia.

“¡Qué bonita eres criatura!”, a manera de conclusión.

La novela de identidad nacional es la forma en que un grupo intenta proponer una organización común mejor, en ese sentido, es homogeneizante. Sin embargo, esta supuesta integración universalista revela al fenómeno de la heterogeneidad, condición primaria de las letras latinoamericanas que se trasluce en la representación sin importar la época en que aparezca la producción. *Doña Bárbara* presenta alegóricamente un programa para integrar en una geografía totalizadora al llano como parte de una Venezuela en formación. No obstante, esta totalización no existe y evidencia de ello se encuentra por ejemplo en las grandes diferencias entre el referente y la forma de representarlo, distinciones que se anclan en la oposición entre la oralidad y la escritura. El llano es un mundo preferentemente hablado, las letras y la forma novela son tecnologías de la

capital que pretende proyectarse sobre la sabana. A la par, hay una serie de mecanismos de representación que buscan significar al otro en términos propios, herencia de la brecha dejada por los procesos de colonización en América Latina. La alteridad jamás se explicará por completo debido a que la apropiación de ella sólo ocurre en el sentido del poder sobre el testimonio, además del derecho a escribirlo y representarlo.

Finalmente, *Doña Bárbara* posee una serie de personajes curiosos por conflictivos, que se encargan de relacionarse con el mundo en los mismos términos de oposiciones que rigen su interior. Este tipo de interacciones los obliga a crear formas para camuflarse con el entorno y así pertenecer a él sin margen para segregación. Algunos de estos sujetos son migrantes, puesto que han sido marcados con una acentuada diferencia por los movimientos que han sufrido, los cuales les han permitido resignificarse con cada choque cultural, a la par que pierden la pertenencia plena a un grupo. Tales casos son los de Doña Bárbara y Santos Luzardo quienes, gracias a dicha resignificación, se apropian del llano y se presentan frente a sus habitantes. Evidenciado, que un sujeto que pertenece completamente a la sabana es incapaz de dirigirla, situación evidente en que sólo el doctor y la devoradora de hombres ostentan poder en este contexto. Sin embargo, el dominio de Doña Bárbara se ve diezmado con su salida diegética, revelando que la ficción prefiere un ser híbrido configurado por lo “civilizado” a uno formado en la “barbarie”.

Bibliografía

- Bueno Chávez, Raúl. Antonio Cornejo Polar y los avatares de la cultura latinoamericana. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2004. Impreso.
- Castein, Donald G. “Introspective Techniques in Doña Bárbara”. *Hispania*, vol. 41, núm. 3, 1958, pp. 282-88. Impreso.
- Castro-Urioste, José. “La imagen de nación en Doña Bárbara”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 39, 1994, pp. 127-39. Impreso.

- Cornejo Polar, Antonio. "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatus socio-cultural". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 7-8, 1978, pp. 7-21. Impreso.
- ---. "Ensayo sobre el sujeto y la representación en la literatura latinoamericana: algunas hipótesis". *Hispanamérica*, núm. 66, 1993, pp. 3-15. Impreso.
- ---. *Escribir en el aire. Ensayos sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. 2a ed., Latinoamericana editores, 2011. Impreso.
- ---. "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno". *Revista iberoamericana*, vol. LXII, núm. 176-177, 1996, pp. 837-44. Impreso.
- Gallegos, Rómulo. Doña Bárbara. Editado por Domingo Miliani, 10a ed., Cátedra, 2010.
- Johnson, Ernest A. Jr. "The Meaning of Civilización and Barbarie in Doña Bárbara". *Hispania*, vol. 39, núm. 4, 1956, pp. 456-61. Impreso.
- Moroña, Mabel. "Antonio Cornejo Polar y los debates actuales del latinoamericanismo: noción de sujeto, hibridez, representación". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 50, 1999, pp. 19-27. Impreso.
- Schmidt-Welle, Friedhelm. "Heterogeneidad cultural, construcción del sujeto migrante y poscolonialismo". *Multiculturalismo, transculturación, heterogeneidad, poscolonialismo. Hacia una crítica de la interculturalidad*, editado por Friedhelm Schmidt-Welle, Herder, 2011. Impreso.
- ---. "Literaturas heterogéneas y alegorías nacionales: ¿paradigmas para las literaturas poscoloniales?" *Revista iberoamericana*, vol. LXVI, núm. 190, 2000, pp. 175-85. Impreso.
- ---. "Regionalismo abstracto y representación simbólica de la nación en la literatura latinoamericana de la región". *Relaciones*, núm. 190, 2012, pp. 115-27. Impreso.
- Skurski, Julie. "The Ambiguities of Authenticity in Latin America: Doña Bárbara and the Construction of National Identity". *Poetics Today*, vol. 15, núm. 4, 1994, pp. 605-42. Impreso.
- Sobrevilla, David. "Transculturación y heterogeneidad: avatares de dos categorías literarias en América Latina". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 54, 2001, pp. 21-33.
- Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Traducido por José Leandro Urbina y Ángela Pérez, Fondo de Cultura Económica, 2007.

Una Aproximación Masculina a la Maternidad:
**LOS POSIBLES GÉNEROS
NO MIMÉTICOS EN
“PABLITO CLAVÓ UN CLAVITO:
Una Evocación de Petiso Orejudo”,**
De Mariana Enríquez

ANA CECILIA AGUILAR
GANADORA DEL PREMIO DE CRÍTICA LITERARIA
ELVIRA LÓPEZ APARICIO
violet7butterfly@gmail.com

Resumen

Se busca describir la función de los géneros no miméticos y la posible construcción de lo fantástico en este cuento mediante la problematización de la maternidad desde la perspectiva masculina y con la superposición de una aparición fantasma, considerándola como un evento sobrenatural que trabaja alternamente. También atendiendo a la figura del fantasma como un tema recurrente en relatos fantásticos. Para delimitar lo fantástico y su concurrencia con otros géneros no miméticos se tendrá en cuenta la propuesta de Tzvetan Todorov, pasando por la teoría de Ana María Barrenechea, Rosalba Campra y Ana María Morales.

Palabras clave: Fantástico, fantasma, Mariana Enríquez, literatura hispanoamericana, gótico, maternidad, unheimlich, literatura fantástica, géneros no miméticos, lo siniestro.

Fantasmas. Signo exterior e invisible de un temor inferior.
Ambrose Bierce – El diccionario del diablo.

La clasificación más recurrente del género de los textos narrativos de Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973), cae en los dominios del terror, incluso dentro de lo gótico-- sobre todo aquellos textos que forman parte de su producción cuentística-- . Se señala su inclusión en esta estética en trabajos académicos como “Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez” (2018), de Adriana Goicochea; en las reseñas sobre sus dos libros de cuentos: *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016). Sin embargo, hay términos descriptivos más arriesgados para definir su obra, y ese es, precisamente, el caso de lo fantástico.

Empleo arriesgado para referirme a lo fantástico¹⁵ porque aún hoy es difícil definirlo, como género, subgénero o modo discursivo. No por falta de herramientas sino porque, como señalara Italo Calvino, el fantástico del siglo XIX es un fantástico visual, visionario o figurativo, mientras que el fantástico mental y más abstracto pertenece a la producción del siglo XX (2000). Esto sugeriría a su vez que, las formas de crearlo han cambiado, así como simultáneamente las herramientas para su estudio han tenido que ampliarse, y habrá, además, que encontrar el muestreo suficiente que de alguna forma empírica ayude a definir la formación del fantástico del siglo XXI. Además, se debe tener en cuenta que no toda la producción de Mariana Enríquez podría ser clasificada como fantástica, aunque bien podríamos encontrar cuentos adscritos a este género, como “El patio del vecino” y “La hostería”. Refiriéndose a la evolución que existe entre *Los peligros de fumar en la cama* y *Las cosas que perdimos en el fuego*, Brenda Gutiérrez apunta:

Es posible advertir que se perfeccionan los mecanismos utilizados para generar el efecto de miedo, las técnicas para construir el terror y lo fantástico, la articulación de ambos géneros y el dominio del lenguaje. La autora no se conforma con inscribir su narrativa corta dentro del terror sino que lo renueva a partir del diálogo entre los tópicos y mecanismos del terror clásico —principalmente anglosajón— con la tradición fantástica hispanoamericana y también a partir del fuerte interés por construir relatos anclados al entorno latinoamericano y que den cuenta de las múltiples violencias que atraviesan a la región hoy en día (art. “Renovación de un género. El terror social latinoamericano de Mariana Enríquez”).

Sería pertinente, entonces, preguntar cómo el discurso del fantástico está construyéndose en la generación creativa de Mariana Enríquez. Ella misma ha retomado a los creadores fantásticos desde un aspecto crítico y periodístico: *La hermana menor: un retrato de Silvina Ocampo* (2014) es una reconstrucción biográfica sobre la obra artística -que no sólo incluía literatura- y vida de la autora argentina. Es de destacar también la participación de la autora argentina en el prólogo de una edición reciente de *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, publicado por Emecé y titulado “La tristeza detrás de la máquina”. Allí apunta: “Quería [Bioy Casares] ¹⁶ que fuese una novela fantástica que no tuviera elementos sobrenaturales. Una novela de ciencia ficción sin elementos inexplicables (7).” Más adelante, Enríquez nuevamente enuncia el tema de lo fantástico: “*La invención de Morel* se publicó en 1940. No fue

¹⁵ Ana María Morales señala que “lo fantástico pareciera crearse siempre en el territorio evanescente y limítrofe en el que conviven dos órdenes que al ponerse en contacto propician una franja conflictiva dentro de cuyos estrechos límites es posible hablar de fantástico, pero que, dependiendo del desenlace, el enfoque o el transcurrir puede con facilidad abandonarse para caer o situarse en un terreno vecino” (“Las fronteras de lo fantástico” 242).

el primer texto de ciencia ficción -o de género fantástico- argentino” (8). Este fragmento se cita para evidenciar que Enríquez es consciente de la tradición que sigue, la tradición latinoamericana, con un discurso fantástico marcado y bien estudiado desde aquel momento, y sobre todo comentado por los mismos autores que lo creaban¹⁷. Por otro lado, cabe también destacar que, en diferentes entrevistas, Enríquez ha dicho ser seguidora y lectora de Stephen King, Edgar Allan Poe y otros autores principalmente anglosajones¹⁸; al respecto de sus huellas, Juan Pablo Dabove comenta que:

Mariana traslada esto de Maine a Buenos Aires y el Gran Buenos Aires. El horror puede o no estar más allá del ámbito de lo natural. Pero depende de la previa constatación de que la experiencia urbana está gobernada por aquello que preferimos ignorar, ignorancia que, si se despeja, sólo se despeja bajo la forma del horror (part. “Lo que preferimos ignorar”).

Al referirse a Maine, Dabove busca hacer evidente la conversión que usa Enríquez de los espacios descritos por la literatura que acostumbra a leer y de la que abreva para trasladar las coordenadas a latitudes latinoamericanas, propias de su marco de experiencias. La comparación y el rastreo siguen en el ensayo hasta otros autores como Neil Gaiman y H.P. Lovecraft.

En la prensa, Mariana Enríquez ha sido incluida dentro del nuevo boom femenino latinoamericano, según Paula Corroto, o en la lista de “Las 8 escritoras latinoamericanas que conquistaron el 2018”, formada por Carlos Reyna.

Si juntamos las menciones de los artículos, se podría hacer un resumen en donde se incluye a Samanta Schweblin (Argentina, 1978), Mónica Ojeda (Ecuador, 1988), Liliana Colanzi (Bolivia, 1981), Guadalupe Nettel (México, 1973), Valeria Luiselli (México, 1983), entre otras con las que comparte no sólo generación, sino algunos temas, aunque los tratamientos sean distintos. Por ejemplo, las similitudes pueden verse distanciadas y reducidas a simples coincidencias de escena en el uso del espacio del metro para la aparición de eventos excepcionales: en el cuento “Las cosas que perdimos en el fuego”, el metro de Buenos Aires es el lugar donde aparece la mujer de rostro quemado que comienza a problematizar la historia. En la novela de Luiselli, el metro de Nueva York es el lugar de encuentro entre de la imagen de Gilberto Owen y la protagonista. Lo anterior obliga a referir que los procedimientos narrativos son distintos: *Los ingravidos* funciona como una *nouvelle* y “Las cosas que perdimos en el fuego” es un cuento.

Por otro lado, el trabajo cuentístico de Mariana Enríquez es incluido también en antologías contemporáneas como *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (2019) editada por Páginas de Espuma, o en *América Fantástica* (2019) de Mariano Villarreal, editada por Huso.

Ahora bien, en el cuento “Pablito clavó un clavito: una evocación del Petiso Orejudo” de *Las cosas que perdimos en el fuego* se plantea la historia de Pablo, un hombre que se dedica a ser guía en recorridos turísticos y que, durante estas visitas guiadas, comienza a ver el fantasma de Petiso Orejudo, asesino argentino y tópico del tour; estas visiones comienzan tiempo

¹⁶ Adición propia.

¹⁷ Por mencionar algunos: “El sentimiento de lo fantástico” de Julio Cortázar, y el Prólogo de la *Antología de la literatura fantástica* (1940) que firma Adolfo Bioy Casares, pero cuya selección de textos corrió a cargo también de Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo.

¹⁸ Esta cuestión también es señalizada por la propia Enríquez; reconoce la medida en que la literatura anglosajona ha influido en su obra.

después de que su mujer da a luz. Su relación comienza a diluirse (para él) y se ve envuelto en fantasías que lo llevan a oscilar vertiginosamente hacia una fascinación por Orejudo, en los modos de matar que el asesino emplea. Además, Pablo experimenta repulsión y rechazo casi instintiva y compulsivamente hacia su mujer cuando ella cuida de su hijo.

De inicio, se encuentra, temáticamente, el motivo del fantasma como figura recurrente de los géneros no miméticos, en específico en lo fantástico. Habrá que señalar entonces que los “géneros no miméticos” es un concepto que sólo utilizo para redondear géneros como lo extraño, lo maravilloso, lo fantástico e incluso la ciencia ficción, que han sido tratados como un solo conjunto, como géneros anti-realistas¹⁹ o simplemente como no realistas. Hay una variedad de conceptos conglomerantes respecto al tema; sin embargo, definir a estos discursos, categorías estéticas o géneros como un todo no es el objetivo de este trabajo.

La pregunta que surge sería: ¿Cómo opera la figura del fantasma en el texto? El narrador, en referencia la aparición de Orejudo enuncia:

Porque sin duda era él, imposible confundirlo, el parecido era idéntico a las numerosas fotos de época que se conservaban. Además, había suficiente iluminación como para verlo bien: el ómnibus llevaba las luces encendidas. Estaba parado casi al final del pasillo, haciendo la demostración con su piolín, mirándolo a él, al guía, a Pablo, con cierta indiferencia, pero con claridad. (Enríquez 82)²⁰

El narrador es omnisciente y sin embargo se nota que el objeto de focalización es Pablo. El cuento habla de sus percepciones, de lo que

ve, lo que siente y lo que desea. De esa manera, en el texto se descartan las condiciones espaciales que propiciarían la aparición fantasmal, dándole un peso distinto a la percepción con respecto a un fantasma convencional. Los fantasmas, por ejemplo, suelen desaparecer ante la luz directa; en este texto, en cambio, el fantasma permanece aún ante la luz que lo evidencia. Además, líneas después encontraremos la reacción y explicación que Pablo se da a sí mismo:

Pablo sacudió la cabeza, cerró los ojos con fuerza y, al abrirlos, la figura del asesino con su piolín había desaparecido. ¿Me estaré volviendo loco?, pensó, y apeló a la psicología barata para llegar a la conclusión de que el Petiso se le aparecía porque él acababa de tener un hijo y eran los niños las únicas víctimas de Godino. (83)

Tal vez es la justificación que tiene más a la mano, una que no está dentro de su orden de realidad, pero hay una explicación para el caso, el evento causante de alguna vacilación²¹ se asume por el personaje como algo extraordinario. Sabe, también, que un evento de esa naturaleza, que viola el paradigma de realidad que impera en el mundo ficcional del relato, no podría contarle cómodamente a sus amigos de trabajo y no se siente cómodo hablando del tema con su esposa: “[...] le molestaba no poder hablarle de la aparición a su esposa. Dos años atrás se lo hubiera contado. Dos años atrás, cuando todavía podían confesarse cualquier cosa sin miedo, sin recelo. Era una de las tantas cosas que habían cambiado desde el nacimiento del bebé” (85). Es entonces que a partir de este enunciado se construye la percepción de Pablo ante la maternidad de su esposa. Desde su visión, su esposa es otra persona, es alguien que desconoce: “Se había convertido en otra persona. Temerosa, desconfiada, obsesiva. A veces, Pablo se preguntaba si no estaría sufriendo una depresión

¹⁹ Este concepto es tomado de Christine Brooke-Rose en *Stories, Theories, and Things* (1991)

²⁰ Todas las referencias al texto analizado están tomadas de la misma edición especificada en la bibliografía de este trabajo, por lo que después de esta cita, todas las citas textuales sólo se indicarán con número.

²¹ Aquí apelo al concepto de vacilación propuesto por Tzvetan Todorov en *La Introducción a la literatura fantástica* (1970).

posparto.” (86). Así, la maternidad funciona no sólo como la causa del distanciamiento de Pablo y su esposa; según la percepción del propio Pablo, a partir de ella se construye el discurso que fragiliza su mundo y éste es el más importante porque es que proporciona la información que construye el mundo ficcional.

Después se narra el enfrentamiento de Pablo y su esposa, que se prolongará hasta el final de la historia, en el que ella está negada a saber de la fascinación de Pablo por Petiso Orejudo. A ella le parece una obsesión sin sentido y a él, la actitud de la nueva madre, le parece que no tiene sentido ni justificación: la encuentra, incluso, insensible.

El lazo que comienzan a tener Pablo y el fantasma de Petiso Orejudo se construye de la simple necesidad laboral pues él tiene que dar una explicación bien documentada durante el tour, hasta que, casi de manera natural, por mero placer, busca detalles morbosos del “modus operandi” de Petiso Orejudo en cada uno de sus asesinatos. Aunque Pablo no lo percibe como tal, hay marcas textuales que señalan el aumento de atención y embeleso hacia el afamado personaje:

El asesinato de la pobre Reina Bonita no era el crimen favorito de Pablo. A él le gustaba -ésta era la palabra, qué remedio- el de Jesualdo Giordano, de tres años. Sin duda era el que más horror causaba a los turistas y a lo mejor por eso le gustaba: porque le resultaba placentero contarlo y esperar la reacción, siempre espantada, de su auditorio. (88)

En el párrafo anterior, identificamos dos cosas: Pablo tiene una fascinación ciertamente perversa, apenas en gestación, por Petiso, pero también tiene una necesidad humana de atención, que es, lo que siente que no le da su esposa desde que ella se convirtió en madre.

El objetivo de este trabajo no es elaborar un diagnóstico psicológico del personaje, pero sí es importante su visión masculina de la maternidad para rastrear cómo se construye el discurso, que simultáneamente también representa la otredad dentro del texto. No lo clasifico en primera instancia como un texto fantástico, porque, si bien tiene un discurso mimético imperante y registra motivos temáticos considerados por la teoría de lo fantástico como clásicos -por ejemplo, la aparición fantasma-, parece también que no hay una ilegalidad²² que vulnere el orden de realidad de este mundo narrativo hasta el final del mismo texto. Sobre todo, no se vulnera el orden de realidad del protagonista del cuento que es quien experimenta las visiones del fantasma.

Ahora bien, la maternidad representa la otredad, la oposición con el mundo conocido; desde la perspectiva de Pablo, la maternidad es un mundo que no conoce y que comprende someramente, quizá a partir de conceptos que no entiende del todo bien. La otredad en los cuentos fantásticos clásicos está representada por todos aquellos tópicos desconocidos para el protagonista; suceso que en su mayoría no quedan del todo esclarecidos o que tienen una explicación extraordinaria al orden de realidad del protagonista, y en eso reside la especificidad de lo fantástico, en este conflicto de órdenes:

Probablemente todo texto narrativo encuentra su dinamismo primordial en el conflicto de dos órdenes, y se concluye lógicamente con la victoria de uno sobre otro. Pero mientras en la generalidad de los textos la barrera que separa los órdenes es por definición superable (por ejemplo, social, moral, ideológica, etcétera), en lo fantástico el choque se produce entre dos órdenes inconciliables; entre ellos no existe continuidad posible, de ningún tipo, y no debería en consecuencia haber ni lucha ni victoria. Aquí la intersección de los órdenes

²² Concepto tomado de la propuesta hecha por Ana María Morales en “Transgresiones y Legalidades (Lo fantástico en el umbral)” (2014).

significa una transgresión en sentido absoluto, cuyo resultado no puede ser otro que el escándalo. La naturaleza de lo fantástico, en este nivel, consiste en proponer, de algún modo, un escándalo racional, en la medida en que no hay sustitución de un orden por otro, sino superposición (Campra 140).

- (Coppelius), lo percibe con una versión distorsionada del mundo, problematizada a partir de un problema de visión. El texto fue retomado por Freud²³ en *Das Unheimlich*, o “Lo siniestro”²⁴ en el contexto psicoanalítico y ejemplo de los procesos estéticos que no tienen que ver con la belleza. Como preludeo, Freud hace un análisis de cómo se usaría la palabra “Heimlich” y cómo esta tendría antonimia en el “unheimlich”, lo siniestro. En esta exploración introductoria, además de buscar una definición que se entendería entonces como: “aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud 220), se retoma una de las acepciones recopiladas por Grimm que define *heimlich* como un lugar libre de fantasmas.

Al regresar al texto de Enríquez, observamos que la maternidad, típicamente asociada a los ámbitos hogareños y familiares, en este caso sería aquello que genera los más siniestros pensamientos de Pablo. Aunado a esto, dentro de su hogar y su propia familia, es aquello que parece detonar la aparición fantasma, y si nos remitimos a los Grimm, tendríamos legitimado que lo siniestro descansa en lo que ya no le es familiar a Pablo: la maternidad. La situación de Pablo es opuesta a la siguiente función: “mientras mejor se oriente un hombre dentro de su medio, más difícilmente recibirá de las cosas o sucesos que hay en él la impresión de lo ominoso” (Freud 221).

La siguiente pregunta sería: ¿Qué pasa con lo fantástico si no es necesario un evento sobrenatural para provocar la vacilación todoroviana²⁵, o para vulnerar el orden de realidad? Asimismo, si no hay una superposición de órdenes a causa de un evento inexplicable por el propio orden de realidad del texto, el fantástico desaparecería.

En el relato parece que existe una inversión de elementos: Pablo se siente ajeno en su realidad inmediata y esto le provoca visiones. Existe la aparición fantasma, no hay duda, incluso está aceptada por el protagonista aun cuando sabe que las personas de su entorno próximo no aprobarían esta “percepción”, y aquí, más bien, aparece la posibilidad de alguna irresolución. ¿Lo que ve Pablo es en realidad un fantasma? ¿O simplemente se trata de una concreción mental para alejar sus pensamientos netamente fratricidas que le causan la extrañeza de su esposa?

Apenas hacia el final del relato, el lector implícito no tendrá las herramientas ni los indicios suficientes para determinar algo; todo lo contrario: la actitud de Pablo refleja que hay una secuencia lógica de imitación a Petiso Orejudo a partir de la enunciación del trabalenguas que paradójicamente le enseña la madre: Pablito clavó un clavito. El propósito aparece diáfano: el filicidio, aunque tampoco se lo explicita en ningún lado, ya que la construcción textual apenas lo sugiere.

Aunado a lo anterior, en la literatura gótica, que es la literatura en la que Goicochea ha ubicado a Enríquez²⁶, no ha sido ajeno el tema del desconocimiento de la otredad del sexo opuesto y la incompreensión de muchos eventos biológicos femeninos. Un ejemplo de ello es “El tapiz amarillo” de Charlotte Perkins Gilman, originalmente publicado en 1892 en *The New England Magazine*. En este cuento se relata el encierro de una mujer que recién acaba de

²³ Este mismo texto y los comentarios freudianos también son retomados en *Lo fantástico* (1999) de Remo Ceserani.

²⁴ Unheimlich es un término alemán específico que tiene problemas de traducción al español, en el que el término más común tal vez ha sido “lo siniestro”, empero la inquietante extrañeza y lo ominoso son otros términos para referirse a él.

²⁵ Propuesta por el propio Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, 1970.

ser madre en un cuarto con tapiz amarillo. Esta habitación y la peculiaridad (aparentemente de orden sobrenatural) del tapiz hacen que la protagonista no quiera permanecer en ella. Vive en ese lugar por órdenes del marido, que además es médico y quien, por supuesto, se considera él mismo una autoridad para decidir bajo argumentos razonables cuál es la mejor opción para calmar los nervios de su esposa. Estos argumentos se traducirían en reposo y el confinamiento en el cuarto de tapiz amarillo a pesar de la inconformidad que muestra su mujer al inicio de la narración.

El esposo como personaje está legitimado para este tipo de decisiones, incluso, la misma protagonista lo cree así, quien, además, es narradora en la historia:

John es médico, y es posible (claro que no se lo diría a nadie, pero esto lo escribo únicamente para mí, y con gran alivio), que ése sea el motivo por el cual logro curarme.

¡Es que no cree que esté enferma!

¿Y qué puede hacer uno?

Si un médico prestigioso, que además es tu marido, le asegura a amigos y parientes que lo que le pasa a su mujer no es en realidad nada grave, sólo una ínfima depresión nerviosa transitoria (tal vez una ligera propensión a la histeria), ¿qué se puede hacer? (Perkins Gilman "El tapiz amarillo").

Para el lector implícito, resulta obvio que la mujer no está histérica, como sugiere el marido, sino es víctima de depresión posparto, cuyos síntomas ahora están tipificados y son identificables: la depresión podría tener un nombre en el modelo del lector, pero no en el orden de realidad del relato de Perkins.

En ambos textos se dilucida la falta de entendimiento que la mirada masculina tiene sobre muchos eventos biológicos humanos y que socialmente se relegan a un ámbito femenino. El mundo descrito en el relato de Perkins Gilman parece ser mucho más rígido y el privilegio de la decisión recae completamente en el marido, que es hombre y además médico de profesión. En su estado de parturienta, la protagonista es negada de su derecho de decidir sobre su propia salud, a diferencia del relato de Enríquez, donde la esposa parecer ser quien tiene el liderazgo de las decisiones sobre la crianza del bebé, e incluso las costumbres familiares que deben ser cambiadas ante su llegada, como se nota a continuación:

Por qué no trabajás vos si querés más plata, le dijo Pablo a su mujer. Y ella pareció erizarse, gritó como si se hubiera vuelto loca. Gritó que tenía que cuidar del bebé, qué pretendía él, ¿abandonarlo con la niñera o con la loca de su madre? Mi madre no está loca, pensó Pablo, y, para no volver a pelear a los gritos, salió a la vereda a fumar. Ésa era otra cosa: desde que había nacido el bebé, ella no lo dejaba de fumar en su departamento (90).

Para el lector implícito, resulta obvio que la mujer no está histérica, como sugiere el marido, sino es víctima de depresión posparto, cuyos síntomas ahora están tipificados y son identificables: la depresión podría tener un nombre en el modelo del lector, pero no en el orden de realidad del relato de Perkins.

En ambos textos se dilucida la falta de entendimiento que la mirada masculina tiene sobre muchos eventos biológicos humanos y que socialmente se relegan a un ámbito femenino. El mundo descrito en el relato de Perkins Gilman parece ser mucho más rígido y el privilegio de la decisión recae completamente en el marido,

²⁶ Este trabajo ya ha sido referido en la página uno de este trabajo: "Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez", 2018.

que es hombre y además médico de profesión. En su estado de parturienta, la protagonista es negada de su derecho de decidir sobre su propia salud, a diferencia del relato de Enríquez, donde la esposa parecer ser quien tiene el liderazgo de las decisiones sobre la crianza del bebé, e incluso las costumbres familiares que deben ser cambiadas ante su llegada, como se nota a continuación:

Por qué no trabajás vos si querés más plata, le dijo Pablo a su mujer. Y ella pareció erizarse, gritó como si se hubiera vuelto loca. Gritó que tenía que cuidar del bebé, qué pretendía él, ¿abandonarlo con la niñera o con la loca de su madre? Mi madre no está loca, pensó Pablo, y, para no volver a pelear a los gritos, salió a la vereda a fumar. Ésa era otra cosa: desde que había nacido el bebé, ella no lo dejaba de fumar en su departamento (90).

Retomando a Pablo, concluiríamos que, aunque enuncia explicaciones para el estado de su esposa, como la depresión posparto, no parece entender ni encontrar lógico su comportamiento y su relación con su hijo. Hay una incompreensión y un desconocimiento de otro orden de realidad que no se parece al propio. El espacio familia se convierte en lugar desconocido, un lugar que poco a poco gesta horrores que, para Pablo, de manera consciente pasan desapercibidos. En estos comienza probablemente una de las sensaciones de peligro que puede provocar el texto.

Consecuentemente, no sería un ejercicio ocioso contraponer los finales de cada uno de los relatos, pues los dos, de alguna forma también describen dos situaciones opuestas de dinámicas de pareja ante la llegada de un hijo. El relato de Perkins Gilman sugiere una conversión espectral de la propia mujer ante la desesperación y ansiedad que le causa el tapiz amarillo de las paredes de su confinamiento:

-Al final he salido-dije, aunque ni tú ni Jennie lo quisieran. ¡Y he arrancado casi

todo el papel tapiz para que no puedan volver a meterme!

¿Por qué se habrá desmayado? El caso es que lo ha hecho, y justo al lado de la pared, justo en la mitad de mi camino. ¡He tenido que pasar por encima de él para completar cada vuelta! (Perkins Gilman "El tapiz amarillo")

En otro escenario, Enríquez coloca a su protagonista en el cuarto de su bebé, el que Pablo mismo le habría preparado unos meses antes, cuando encuentra un clavo que arranca en el acto para meterlo en su bolsillo:

Lo sacaría de su bolsillo justo cuando contara el crimen del niño Jesualdo Giordano, en el momento preciso, cuando el Petiso volvía y lo clavaba en la cabeza del chicho ya muerto. A lo mejor algún turista ingenuo hasta creía que se trataba del mismo clavo, perfectamente conservado cien años después del crimen. Sonrió pensando en su pequeño triunfo y decidió acostarse en el sofá del living, lejos de su mujer y su hijo, con el clavo entre los dedos (92).

En este cuento no hay ninguna marca textual que sugiera la muerte actual del niño. Hay una construcción del evidente desprecio de Pablo, hacia un mundo que se vuelve en su contra ante la llegada del bebé. Asimismo, su actitud es pasiva, aunque en el filo de la inminente explosión, la indeterminación se acentúa en ese final abierto.

Para concluir, sigue siendo un problema primario preguntarse cuáles son los detonantes de lo fantástico en los textos de los nuevos creadores. Es claro que desde la propuesta de Ana María Barrenechea²⁷ había una inconformidad al aceptar como validador sólo al modelo todoroviano de lo fantástico, y es evidente que este cuento no podría ser clasificado como fantástico bajo esa propuesta. Las respuestas y teorías hechas a partir del trabajo de Todorov han sido variadas y productivas. Parece, no obstante, que el cuestionamiento de la razón y

la realidad, tan característico de lo fantástico, ahora no sólo está basado en el ataque a la razón humana como especie, es decir, sin diferencia de sexos. Existiría la posibilidad de que la realidad (intratextual) se divida por estatutos de sexo y género, pues las prácticas biológicas y sociales a las que es sometido cada uno de los sexos son distintas, y desde la perspectiva planteada por Enríquez, si estas no son desconocidas, sí tienen la tendencia a ser mal conceptualizadas por el otro sexo; lo cual generaría una superposición de los órdenes de realidad, que, a su vez, se problematizan textualmente como un escándalo racional con la aparición fantasma (constatado solamente por uno de los personajes, Pablo), dándole así una posibilidad de creación a lo fantástico.

OBRA CITADA

- Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica."
- Revista iberoamericana 38.80 (1972): 391-403. Impreso.
- Brooke-Rose, Christine. *Stories, theories and things*. Cambridge University Press, 1991. Impreso.
- Calvino, Italo. *Cuentos Fantásticos del siglo XIX*. Trad. de la introducción Julio Martínez Mesanza. 2 vols. Madrid: Siruela, 2000. Impreso.
- Campra, Rosalba. "Lo fantástico: una isotopía de la trasgresión". *Teorías hispanoamericanas de literatura fantástica*, Ed. José Miguel Sardiñas, Casa de las Américas, 2007. 135-66. Impreso.
- Ceserani, Remo. *Lo fantástico*. Trad. Juan Díaz de Atauri, Visor, Madrid, 1999. Impreso.
- Corroto, Paula. "El otro 'boom' latinoamericano es femenino". *El País*, 14 ago. 2017, https://elpais.com/cultura/2017/08/13/actualidad/1502641791_807871.html
- Dabove, Juan Pablo. "El gótico argentino contemporáneo". *Rea*, <http://revistarea.com/el-gotico-argentino-contemporaneo/>

²⁷ Propuesta desarrollada en su trabajo "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica" (1972).

- Enríquez, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Ciudad de México: Anagrama, 2016. Impreso.
- --“La tristeza detrás de la máquina”. *La invención de Morel*. Ciudad de México: Emecé, 2015: 7-10. Impreso.
- Freud, Sigmund. “Lo ominoso (1919).” *Obras completas 17 (1975)*: 215-251. Impreso.
- Goicochea, Adriana. “Las huellas de una generación y el modo gótico en la obra de Mariana Enríquez.” *Revista Lindes–Estudios sociales del arte y de la cultura*. Buenos Aires (2018): 1-13. Impreso.
- Gutiérrez, Brenda. “Renovación de un género. El terror social latinoamericano de Mariana Enríquez”. *Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea*, 1 jul. 2019, <http://senalc.com/2019/07/01/renovacion-de-un-genero-el-terror-social-latinoamericano-de-mariana-enriquez/>
- Morales, Ana María. “Las fronteras de lo fantástico”, *Teorías hispanoamericanas de literatura fantástica*, Ed. José Miguel Sardiñas, Casa de las Américas, 2007: 241-54. Impreso.
- -- “Transgresiones y Legalidades (Lo fantástico en el umbral)”, *Odiseas de lo Fantástico*. Ed. Ana María Morales y José Miguel Sardiñas, 2004: 25-36. Impreso.
- Perkins Gilman, Charlotte. “El tapiz amarillo” *Ella, fantasma: 14 relatos espectrales de autoras del siglo XIX*. Ed. Sebastián Darío Beringheli. Ciudad de México: Cal y Arena, 2014. Edición Kindle. Impreso.
- Reyna, Carlos. “Las 8 escritoras latinoamericanas que conquistaron el 2018”:
- Gatopardo, 20 dic. 2018, <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/escritoras-latinoamericanas-2018/>
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy, Ciudad de México: Premia, 1981. Impreso.

Análisis Discursivo en un Caso de Traumatismo Craneoencefálico

Mónica Herrera Guevara
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
monica.herrerague@uaem.edu.mx

Resumen

Se realiza un análisis discursivo en una prueba de un paciente con traumatismo craneoencefálico, cuyos objetivos han sido poner en evidencia los elementos discursivos relacionados con dicha patología del lenguaje, es decir, (según el tipo de afasia del paciente) de qué forma repercute en su lenguaje; y saber cómo es que, gracias a la transcripción, este discurso puede verse (o no) comprendido, aun con la deficiencia gramatical y pragmática que el paciente refleja en su producción. En cuanto al tipo de afasia que presenta el paciente, cabe decir que, según las deficiencias lingüísticas que presenta, solo se especula al respecto.

Palabras clave: Traumatismo craneoencefálico, afasias, análisis discursivo, pragmática.

El análisis parte de una transcripción de una de las grabaciones dedicadas al señor J. Cárdenas, en la que se le ha pedido que haga una narración. El señor Cárdenas es un paciente de 50 años, cuya escolaridad ronda entre los 17 años de maestría en educación, y quien había ejercido como político y líder sindical antes de sufrir un traumatismo craneoencefálico (un mes antes de la evaluación). El señor Cárdenas estuvo 7 días en coma, 7 días en estado confusional y se le encontró un edema que oprimía el hemisferio derecho, el cual le produjo dificultades ambulatorias y defectos visuales (diplopía).

En los estudios realizados por Broca y Wernicke sobre el análisis de las alteraciones del lenguaje, se habían arrojado datos respecto a que en el hemisferio izquierdo radicaba la producción del lenguaje, por lo cual se identificó una estrecha relación del lenguaje con el hemisferio izquierdo, y por lo cual se creía que el hemisferio derecho (en adelante sólo HD) simplemente estaba subordinado al otro. Paul Broca:

localiza un área en el lóbulo frontal del hemisferio izquierdo (HI), que sería responsable del control del habla, sin equivalencia en el hemisferio derecho (HD) [más adelante, aportaciones como la de Carl Wernicke] completan el cuadro de la dominancia cerebral izquierda para el control del lenguaje. Mientras tanto, el hemisferio derecho permanece prácticamente inexplorado, siendo considerado como el hemisferio subordinado (Barroso y Antonieta, 286).

Sin embargo, a partir de los análisis realizados en personas que sufrieron lesiones en el HD, fue que se vio al lenguaje como una facultad que se realizaba en más zonas del cerebro. Gracias a las hemisferectomías en pacientes con graves lesiones se llegó a la conclusión de que el HD asumía las competencias lingüísticas que el HI (hemisferio izquierdo) no podía. Más recientemente, Love y Webb (1998), a la luz de los estudios del cerebro dividido (split

brain), indican la escasa relevancia del hemisferio derecho, pues este solo participa en menor medida en el procesamiento del lenguaje y en la comprensión de oraciones en un nivel muy básico; de tal modo que distingue categorías de sustantivos y verbos, pero no procesa sintaxis del mismo modo que lo hace el HI. Y aunque el HD participa en menor medida, el HI actualmente no se contempla como el único responsable del procesamiento verbal.

Según Karen Bryan (1994), en la presentación de su Batería del *Hemisferio Derecho*, existen pruebas de la participación del hemisferio derecho en tareas como las siguientes:

- Procesamiento léxico-semántico de palabras concretas
- Déficits selectivos en la comprensión de connotaciones
- Lenguaje metafórico (preferencia por la interpretación literal, que supone a su vez dificultades para entender las implicaciones e intenciones, y para utilizar la información contextual)
- Humor
- Estructuras narrativas (dificultad para integrar sus partes)
- Integración de información lingüística compleja (oraciones abstractas, razonamientos lógicos, y secuencias argumentativas complejas)
- Dificultades generalizadas con la indirección
- Prosodia y acento (pérdida de los aspectos afectivos de la prosodia).

Lo cual rescata la importancia del HD en la actividad verbal que además realiza una actividad interhemisférica con el HI para el procesamiento léxico-semántico y la relación lenguaje-contexto;

pero a pesar de la evidencia acerca del HD en las funciones del lenguaje en pacientes adultos y niños, no se ha aclarado de qué manera interactúa con el hemisferio izquierdo. Si bien, en lesiones del HD existe una “tendencia a producir un discurso incoherente, expresado mediante referencias anafóricas erróneas o ausentes, la tendencia a la digresión o al cambio tangencial de tópico y la ausencia de progresión temática son parte del perfil típico del lesionado cerebral derecho” (Joanette, et. al, 483), cuyo déficit también se presenta en el manejo de las categorías pragmáticas receptivas como el dominio de la toma de turno, el cambio y mantenimiento del tópico, así como las aperturas y los cierres de turno conversacionales.

A partir de lo anterior, es necesario destacar la importancia y la función del lenguaje como la facultad del ser humano para comunicarse con signos doblemente articulados (fonemas y morfemas) que facilita la producción de este (ya sea oral o escrito), la cual antecede a su intención comunicativa:

que tras planificar el mensaje que desea transmitir, selecciona la estructura sintáctica más adecuada, escoge las palabras que mejor encajan en la estructura sintáctica prevista, y finalmente ejecuta los programas motores destinados a producir fonemas o grafemas correspondientes a las palabras, siempre atento a la retroalimentación que el sistema de comprensión lleva a cabo sobre la producción (Vega y Cuetos, 1999).

Es pues el lenguaje, la facultad a través de la cual el hablante regula y organiza su memoria para comunicarse y expresar emociones, por lo que su afectación dificulta (o impide) estas funciones y altera la unidad entre lenguaje y pensamiento. Esta importancia radica en que “el lenguaje surge y se localiza de manera sistémica y dinámica en el cerebro, como sistema funcional complejo, el cual está integrado por varios eslabones operacionales [factores neuropsicológicos], cuyo trabajo común permite realizar las acciones verbales complejas” (Quintanar, 67).

Entonces, una vez presentadas las habilidades para cada uno de los hemisferios y dada la importancia de la facultad del lenguaje, comenzaré a tratar el tema de las alteraciones del lenguaje causadas por lesiones cerebrales, en otras palabras, lo que es la afasia:

La afasia es un trastorno de la producción y la comprensión del lenguaje causado por una disfunción en zonas específicas del cerebro de una persona con lenguaje previamente adquirido, que provoca una desconexión entre los pensamientos y el lenguaje. Los individuos con este tipo de lesiones experimentarán dificultades en la traducción de sus representaciones mentales de secuencia no-verbales en los símbolos que constituyen el lenguaje, y/o viceversa (Leiva Madueño y Julia Vázquez).

Es pues, la afasia, la alteración adquirida del lenguaje seguida de una lesión cerebral. Estas afasias causadas por lesiones cerebrales en el hemisferio izquierdo (típicamente el dominante para el lenguaje) pueden afectar la producción y la interpretación del lenguaje a nivel léxico, morfológico, sintáctico, discursivo, etc. Según Leiva Madueño y Julia Vázquez (2017), existen diversos trastornos del lenguaje causados por lesiones cerebrales tales como accidentes vasculares cerebrales, traumatismos craneoencefálicos, procesos tumorales, procesos infecciosos y algunas enfermedades neurodegenerativas. Sin embargo, en el caso de los traumatismos craneoencefálicos en el hemisferio derecho:

las habilidades pragmáticas están especialmente implicadas en la producción e interpretación de distintas formas de lenguaje figurativo (actos de habla indirectos, ironía, sarcasmo, humor, metáforas, etc.) en las que el contenido explícito o literal del mensaje no coincide con la intención comunicativa. Uno de los rasgos característicos de los pacientes con lesiones en el hemisferio derecho es la alteración de los aspectos pragmáticos de la comunicación (Abusamra, 307).

Más adelante, veremos cómo es que en nuestro paciente estas habilidades están alteradas y en qué sentido, no coinciden con la intención comunicativa.

Según los trastornos de lenguaje que presente un individuo, las afasias pueden categorizarse en dos tipos: afasias de Broca y afasias de Wernicke. Las primeras tienen que ver con un defecto en la producción, las segundas, con un defecto en la comprensión. Entre las afasias de producción (afasias de Broca) encontramos: las parafasias (parafasias verbales, fonémicas, fonéticas, fonológicas); las jergas (jerga fonémica, neologística, semántica, etc); conducta de aproximación; agramatismo; disintaxia. Entre las afasias de comprensión (afasias de Wernicke) encontramos: la agrafía; alexia; anomia; automatismos; estereotipia y la ecolalia. En este sentido, las alteraciones producidas por una lesión afectan la comprensión y/o la producción del lenguaje, en el caso de un accidente cerebro vascular, las alteraciones se producen en la comprensión lingüística.

METODOLOGÍA

Tratamiento de los datos

A partir de las afectaciones del paciente con daño cerebral y el contexto en el que se produce su discurso, el análisis se realiza bajo un enfoque de carácter pragmático en el que se analiza la pragmática del paciente (actos de habla, máximas, componentes lingüísticos, etc). El primer paso para el análisis discursivo, y el tratamiento de los datos, consiste en una propuesta de transcripción de la muestra discursiva, para la cual se utilizó la transcripción que se muestra a continuación, extraída de Tusón, Amparo. El análisis de la conversación. Ariel: Barcelona, 1995. pp. 100-101.

1. Numerar las líneas a la izquierda.

2. Usar las grafías normales, salvo cuando se quiere señalar algún aspecto fonético de interés para el análisis; entonces usar los símbolos del alfabeto fonético.

Ej.: o nasalización

abertura

h aspiración

etcétera

3. Símbolos prosódicos:

¿? Entonación interrogativa

¡! Entonación exclamativa

/ Tono ascendente

\ Tono descendente

...- corte abrupto en medio de una palabra

| pausa breve

|| pausa mediana

<...> pausa larga, también <pausa> o <9>, indicando segundos

┌ tono agudo

└ tono grave

ac ritmo acelerado

le ritmo lento

subr énfasis

MAYÚS mayor énfasis

□ alargamiento de un sonido

p piano (dicho en voz baja)

pp pianissimo (dicho en voz muy baja)

f forte (dicho en voz más alta)

ff fortissimo (dicho en voz muy alta)

4. Símbolos relativos a los turnos de palabra:

= = al principio de un turno para indicar que no habido pausa después del turno anterior

=...= solapamiento en dos turnos:

H – Vale <pausa> =Pero es que me molestarían las piedras=

M – [mirando a L]= Bueno | oye | y el pan ¿qué? ¿Tengo que = ir yo?

Para señalar que B interviene aprovechando un pequeño silencio en la intervención de A:

A – ¡Ojalá venga pronto! | Tengo unas ganas de verla!

B – ¡Ay, sí!

Otros símbolos:

[] fenómenos no léxicos, tanto vocales como no vocales, p. ej. [risas]

[mirando a B]

{ } para marcar las fronteras en las que se produce algún fenómeno no léxico que se quiere señalar, por ejemplo:

A – {[riendo] no me lo puedo creer] pero será eso {[pp] pásame el lápiz | por fa }

(???) palabra ininteligible o dudosa

a la izquierda de la línea para señalar algo de interés especial para el análisis.

Luego, dado que estos aspectos implican un análisis del discurso narrativo similar al

conversacional, de un paciente con patología (TCE), utilizaré El Perfil de Análisis Conversacional para Personas con Afasia (CAPPA: Conversational Analysis Profile for People with Aphasia) de las inglesas Anne Whitworth, Lisa Perkins y Ruth Lesser (1997) que está enfocado en los interlocutores, tanto del interlocutor afásico, como del interlocutor clave. De este perfil, solo me interesa el cuestionario enfocado al interlocutor clave, quien funciona como agente fundamental en la rehabilitación del paciente al informar las deficiencias comunicativas según su interacción con el afásico. Es necesario enfatizar en que este trabajo ofrece un análisis a nivel discursivo, digamos, desde un contexto lejano, dado que no se cuenta con los datos obtenidos por el interlocutor clave. De este modo, esta propuesta consiste en analizar desde la transcripción con el ánimo de proporcionar nuevos datos al campo de la lingüística y no al de la rehabilitación. Esta prueba, cabe mencionar que solo funciona como índice complementario al análisis propiamente discursivo, pues la evaluación pragmática no puede realizarse exclusivamente mediante test al uso, ya que no incorporaría todas las condiciones enunciativas del contexto verbal ni calificaría la efectividad comunicativa.

El perfil consta del siguiente cuestionario donde se señala si la conducta en cuestión ocurre frecuentemente (F), ocasionalmente (O) o nunca-casi nunca (N):

| Área tratada | Pregunta | F | O | N |
|--|---|---|---|---|
| Sección 1: Capacidades lingüísticas | | | | |
| Fallos en encontrar las palabras | 1. ¿Le cuesta encontrar la palabra adecuada cuando habla, y tiene que darse por vencido? | | X | |
| Producción de circunloquios y rodeos | 2. Si no encuentra la palabra adecuada, ¿usa descripciones y recurre a maneras más largas de decir lo que quiere decir? | X | | |

| | | | | |
|--|--|---|---|---|
| Producción de parafasias semánticas incorrectas | 3. ¿Usa las palabras equivocadas sin corregirse él mismo después? | X | | |
| Producción de parafasias fonémicas | 4. ¿Confunde los sonidos en las palabras, aunque Ud. Entienda lo que quiere decir? | X | | |
| Producción de errores apráxicos | 5. ¿A veces tiene que esforzarse para pronunciar los sonidos de una palabra? | | X | |
| Abuso de pronombres y proformas | 6.- ¿Usa palabras como “él, ella”, “aquí, ahí”, “eso”, “así” ... sin que Ud. Sepa a qué se refiere? | | | X |
| Dificultad para indicar con seguridad SÍ y NO | 7. ¿A veces dice “sí” en vez de “no” o al revés? | | | X |
| Producción de lenguaje agramatical | 8. ¿A veces pierde palabras en las frases, y suena como si fuera un telegrama? | | X | |
| Producción de neologismos | 9. ¿A veces habla diciendo palabras que no tienen ningún significado para Ud.? | | X | |
| Producción de jergas | 10. ¿A veces pronuncia frases largas que no tienen sentido completo, aunque las palabras aisladas sí están claras? | | X | |
| Fallos de comprensión | 11. ¿A veces tiene dificultades para entender lo que Ud. Le dice? | | X | |
| Sección 2: Rectificaciones | | | | |
| Capacidad para iniciar rectificaciones al turno del interlocutor | 12. ¿Es capaz de indicarle cuándo no entiende lo que Ud. Le dice? | | | X |
| Capacidad para comenzar la autorrectificación | 13. ¿Capta los errores de sus frases y trata de corregirlos por sí mismo | | | X |
| Capacidad para corregir los errores sin ayuda después de iniciar la autorrectificación | 14. Cuando se da cuenta de que se ha equivocado y trata de corregir lo que ha dicho ¿lo consigue sin ayuda? | | | X |
| Capacidad para rectificar cuando el interlocutor inicia la corrección | 15. Cuando Ud. No le entiende, ¿es capaz de especificar más su lenguaje y expresarse mejor? | | | X |
| Sección 3: Inicio y Toma de Turno | | | | |
| Capacidad para iniciar la conversación | 16. ¿Inicia conversaciones con Ud? | | | X |

| | | | | |
|--|---|---|---|---|
| Fallo para responder cuando se le selecciona como hablante | 17. ¿Falla en responder cuando le toca hablar? | | | X |
| Retraso para responder cuando se le selecciona como hablante | 18. ¿Deja pasar largas pausas antes de responderle a Ud? | | X | |
| Producción de silencios largos durante el turno | 19. ¿Se para a mitad de un turno de hablar y deja silencios largos antes de seguir? | | | X |
| Violación de los turnos del interlocutor | 20. Cuando están conversando, ¿le interrumpe a Ud? | | X | |
| Fallo en la proporción conversacional | 21. ¿Sus contribuciones a la conversación resultan excesivamente largas? | X | | |
| Dependencia de toques mínimos | 22. ¿Limita sus intervenciones a mínimos reconocimientos? | | | X |
| Sección 4: Dominio Temático | | | | |
| Capacidad de empezar temas nuevos | 23. ¿Introduce temas nuevos durante la conversación? | X | | |
| Fallo en orientar al interlocutor hacia los temas nuevos | 24. Cuando introduce un nuevo tema, ¿entiende Ud. Dónde encaja con el tema previo? | X | | |
| Capacidad de mantener los temas | 25. ¿Puede mantener un mismo tema de conversación con Ud. Durante un rato? | | | X |
| Insistencia en temas favoritos recurrentes | 26. ¿Tiene temas favoritos que repite con insistencia? | | | X |

Fuente: Whitworth, Anne; Perkins, Lisa; y Lesser, Ruth. Conversational Analysis Profile for People with Aphasia, Whurr Publ; London, 1997.

Transcripción de la narración de un mercado

Se utilizan los códigos “E” para entrevistador y “P” para paciente.

[E]: Le voy a pedir que me haga una narración, haga de cuenta que soy un turista. Quiero que me diga qué es un mercado, qué venden en los mercados, qué frutas y verduras, qué tipos de mercados hay, qué gente va a los mercados y qué importancia tienen los mercados. Ese es el guion, yo quiero que me haga una narración.

[P]: ac Soy medio rollero... □ me quiero dedicar a la narración, por cierto... h □ Bien, hay dos tipos de mercados... | *lo que sí es que □ hasta encontrar que tengo problemas de que se me traba la quijada... h A veces yo siento dar vergüenza porque | h desde que me dio pesarlo... | parece lógico es el... | trabar quijada, | y eso... creí yo que era gente de parecer que les hacía mala jeta... h pero mala jeta, h se me intrinca la quijada. r h Hay dos tipos de mercados. | Mercados formales y mercados informales. h El mercado formal es un mercado que está acomodado por unos puestos h ubicados

simétricamente h donde, por un área es el área de verduras y legumbres, otra es el área de carnes... h subr ac el área de carnes está separado de las carnes de aves, la carne de peces, h □ la carne de... las carnes rojas. h Otra es el área de servicios, subr larea de servicios donde están los de... h / eh, plomería, cerrajería, etc.

h Entonces, esos son los mercados... □ este... □ eh.... Formales. h ac *Hay algunos autores que han hablado que, h nuestros mercados es fácil distinguirlos a través de aromas h ac y de formas y colores. h / Si tu entras a un mercado formal, h □ cierra los ojos y empieza a oler...

ac a través de sus olores vas a darte cuenta cómo va cambiando la variedad h de cada una de las áreas del mercado. h Si tu empiezas por el área de □ frutas sus olores te van a dar... (???) (ininteligible)... □ el color de la fruta... h si son frutas tropicales, si son frutas norteanas, h | si son frutas de equis región... h | y éste... a través de los colores tu vas a ver los colores... | ac la viveza de los colores porque las regiones tropicales tienen unos colores más vivos h y las regiones de zonas semiáridas tienen h {} □ ac unos colores más opacos. Los colores tienen que ver muchas veces por las formas tropicales en las que existen cada una de ellas, por ejemplo, en las regiones más áridas muchas de las frutas van a estar cubiertas de espinas... h las espinas están hechas para poder... h las cactáceas principalmente... h ac están cubiertas de espinas subr h y esas espinas le impiden que las aves de rapiña ataquen a nuestras frutas y a través de ellas puedan absorber agua y gran parte de las frutas tienen... □ h son... frutas que están llenas de agua...

[E]: ¿De qué estamos hablando?

[P]: L *Estamos hablando de los mercados. Pero yo tengo que describirle...

[risas]

[E]: Le hago ver que quiero que me diga qué es un mercado siguiendo el guion que le di previamente

[P]: □ *Sabes qué...el asunto del mercado es que para que el turista, / □ ¡! ¡Ojo! Hay una

gran diferencia... los que estudiamos en algún momento entre turista y viajero... h □ es que no queremos ser turistas, queremos ser viajeros...

[risas]

h ac *porque el viajero es un investigador que va a través de sus sentidos a describirte la cultura, la historia... h todo a través de los diferentes fenómenos y que te diga: / ese cabrón me dijo que era la historia de su país a través de una simbología... h / ¡! ¡Ojo! La historia se escribe a través de símbolos... □ ¡! ¡el mercado es un símbolo!

ANÁLISIS DISCURSIVO

El enfoque de este análisis incorpora una perspectiva pragmática relacionada con los elementos típicos del análisis conversacional: lenguaje, contexto y transcripción (en lenguaje oral). Si bien, es cierto que el lenguaje oral es natural, que depende de la fisiología y anatomía del hablante, en cuya producción se refleja un nivel de formalidad diferente. En el lenguaje oral verbal puede identificarse un nivel tónico (rimas, ritmos), un nivel morfosintáctico (orden de las palabras), y un nivel léxico: más limitado, repetitivo, muletillas. Por otro lado, en el lenguaje oral no verbal se identifican elementos cinésicos (funcionamiento corporal), proxémicos (uso del espacio) y elementos paraverbales (énfasis, tono de voz, entonación).

Realizar un análisis discursivo de una muestra de lenguaje implica tomar en cuenta el contexto, el cual está formado por: el tema, el canal, el marco, el código, la forma del mensaje, las características de los participantes y por el discurso mismo. Sin embargo, no se cuentan con los datos necesarios para puntualizar en cada aspecto, por lo que resultaría necesario saber quién emite el discurso y quién lo recibe, para poder identificar elementos que sean de utilidad para el análisis. Así pues, en este análisis se busca presentar, a la luz de los datos, qué

intenciones atiende el emisor, cuáles quiere dar y cómo se interpretan estas intenciones.

Según los datos obtenidos en el CAPP, la conducta verbal del paciente refleja la ocurrencia de ciertos actos de habla en la narración. Tiende a una preferencia por las contribuciones descriptivas largas, utiliza palabras equivocadas sin corregirse, hay una producción de sonidos ininteligibles (errores apráxicos que pueden tener su origen en la dificultad para articular), violación de los turnos del interlocutor, pausas (o silencios) frecuentes, lenguaje agramatical (a veces sin artículos) y pérdida del tópico, pues introduce nuevos temas en su narración; sin embargo, gracias a la transcripción puede entenderse cómo el tema nuevo encaja de algún modo en la narración. A partir de estos datos, se hace una correlación de estos con los datos que nos ofrece la transcripción.

Durante el discurso, según las pausas (marcadas con puntos suspensivos) detectadas en la transcripción, el paciente frecuentemente se olvida de lo que va a decir, pero luego retoma el discurso a partir de la palabra anterior, presentando de este modo una frecuencia en la repetición de tipo ecolálico, y anomalías de la fluidez como logorrea y anomia (falta de palabras).

Entre las alteraciones del lenguaje oral, encontramos las alteraciones perseverativas cuya característica principal “implica la producción repetitiva inadecuada de un estímulo, debido a alteraciones en los procesos de inhibición” (Leiva Madueño y Julia Vázquez). Una de ellas es la ecolalia, la cual se ha definido como la tendencia involuntaria a la repetición de emisiones producidas por otro hablante sin ningún objeto comunicativo. Desde el enfoque de las afasias, producidas por lesiones cerebrales tales como el traumatismo craneoencefálico, tras un accidente vascular cerebral en zonas frontales, “es frecuente la aparición del mutismo seguido de la presencia de la ecolalia; que, a diferencia de las enfermedades neurodegenerativas, primero se presenta la ecolalia y en fases más avanzadas, el mutismo” (Leiva Madueño y Julia Vázquez).

Generalmente, en la neuropsicología contemporánea se ha considerado a la afasia como una alteración del lenguaje independiente de la memoria, la atención, las emociones, (Quintanar, 2002). Así, vemos pues, cómo es que la memoria permite al paciente continuar con su discurso a pesar del fallo en sus habilidades pragmáticas, pues la repetición de palabras implica atención y memoria operativa audio-verbal a corto plazo (zonas cerebrales temporales inferiores del hemisferio izquierdo). Según Vendrell en su artículo titulado “Las afasias: semiología y tipos clínicos” la ecolalia es un:

Fenómeno de iteración verbal por el cual el paciente con lesión cerebral repite con carácter automático -y aparentemente pasivo- la frase o las últimas palabras que le acaba de dirigir su interlocutor. En ocasiones, el enfermo logra cambiar el pronombre de la frase o introducir alguna otra modificación. Este fenómeno puede considerarse como la consecuencia de un vacío en la estructura del lenguaje interior como un fallo concomitante del mecanismo autorregulador de la emisión verbal, de lo cual resulta la incorporación automática de la estructura que le proporciona el interlocutor (1985).

Según el lugar en el discurso en que esta repetición aparezca, podemos distinguir entre una ecolalia inmediata: producida justo cuando la emisión del hablante ha sido finalizada (o incluso antes de que esta haya acabado); y la ecolalia retrasada o suspendida: cuando la repetición se produce tiempo después de que la emisión que sirve para la repetición fuese producida (Leiva Madueño y Julia Vázquez), en nuestro paciente ocurre la segunda, presentada seguido de pausas medianas.

Luego, a partir de esta palabra retomada comienza a desviar su discurso del tema principal (pérdida del tópico). La siguiente tabla muestra las veces en que el paciente atiende al tema tratado y el porcentaje de proposiciones utilizadas para la narración:

| Temas propuestos para la narración | Tema Tratado | % de Proporciones Empleadas |
|------------------------------------|--------------|-----------------------------|
| ¿Qué es un mercado? | No | 0% |
| ¿Qué frutas y verduras venden? | No | 0% |
| ¿Qué otras cosas venden? | Sí | 6(45= 13%) |
| ¿Qué otra gente va los mercados? | No | 0% |
| Tipos de mercados | Parcialmente | 3(45= 7%) |
| Importancia de los mercados | No | 0% |

Tabla 1. Porcentaje de proporciones empleadas para describir los seis temas propuestos para describir un mercado. De Miguel Ángel Villa

Como se puede observar, la solicitud de narración que el interlocutor (entrevistador) le ha hecho al paciente solo atiende en una ocasión a lo que se ha pedido, lo cual responde a la pregunta de qué otras cosas venden en los mercados, con un mayor número de proposiciones empleadas (13%), para lo demás, no responde a lo esperado. En el caso de la pregunta de qué frutas y verduras venden, el tema tratado no se ha logrado en su totalidad, puesto que solo se dedica a describir ampliamente la apariencia de las frutas.

Según estos datos, la alteración se identifica con "las afasias no fluentes [las cuales] suponen un déficit en la emisión de actos proposicionales (con valor referencial/semántico), lo que explica la riqueza en actos locutivos desprovistos de fuerza proposicional pero cargados de valor interactivo y contextual (fuerza ilocutiva)" (Gallardo y Verónica Moreno, 27). Más adelante veremos de qué forma esa fuerza ilocutiva, es producida y cómo la alteración también se identifica con las afasias fluentes.

Tomando en cuenta las características del discurso oral (el uso de los órganos del sistema respiratorio, aparato fonador y la lengua) y siguiendo las convenciones utilizadas para la transcripción de la muestra, ¿cómo se estructura el discurso? es decir, ¿qué tipo de unidades lo conforman? Por una parte, la transcripción nos

muestra una producción narrativa de repetidas aspiraciones, tonos ascendentes y descendentes, entonación exclamativa, pausas breves y medianas, tonos graves y agudos, ritmo acelerado, énfasis, risas y palabras ininteligibles. Por otra parte, el orden de los hablantes, la duración de los turnos y el contenido de los turnos no están predeterminados; los mecanismos de cambio de turno de los interlocutores son alternados: dialogada y monologada. El receptor o entrevistador se autoselecciona: primero espera a que el emisor proporcione datos sobre lo que se le pide y cuando este se sale de tema, interviene.

Así, ante la limitación para construir enunciados con contenido proposicional, el hablante utiliza todos sus recursos para comunicar mediante actos ilocutivos que reflejan su intención. Debido a sus condiciones fisiológicas, el paciente no puede dominar la gramática correctamente ni comprenderla en su totalidad, por lo que no comprende en su totalidad actos ilocutivos²⁸, sin embargo, es capaz de comunicar actos intencionales (indicador de fuerza ilocutiva)²⁹, aunque no relevantes en el contexto discursivo, lo que lleva en un primer momento a decir que no hay una total complicidad entre el emisor y el receptor; pues las interpretaciones por parte del receptor no atienden a las intenciones por parte del emisor y viceversa. La intención por parte del receptor es que el

emisor realice una narración, en este caso se le pide que haga la narración de un mercado. Las intenciones del emisor son las de responder a la petición y ofrecer información relevante que no se le ha solicitado, cuya relevancia está asociada a unas palabras específicas en su discurso.

Por su parte, las interpretaciones por parte del receptor inmediato y el receptor lejano (nosotros) indican que el paciente con TCE atiende a la petición (en un caso: qué otras cosas venden en los mercados), pero de un modo específico que tiene que ver con su condición fisiológica y patológica, cuyo proceso de interpretación implica un mayor esfuerzo tanto cognitivo como articulatorio. Por tanto, las interpretaciones que le da el emisor a la petición no atienden en orden al guion que se le ofrece, por lo que su discurso no es aceptable en tanto no es relevante a la situación en la que aparece ni a lo que se espera. En este sentido, la comunicación no es efectiva. Empero, gracias a la transcripción del lenguaje oral al lenguaje escrito, se destacan las intervenciones en las que el paciente aparentemente no ha sido relevante (marcadas con un asterisco [las marcas son mías]), pero que en realidad sí es relevante en tanto que el lenguaje utilizado en el discurso crea conexiones relevantes para otras cosas a las que se le quiere atribuir relevancia; pues proporciona datos nuevos sobre sí mismo, y que pueden ser de utilidad a la hora de la terapia. Así, de este modo, se reconoce que el análisis del discurso (resultado de factores biológicos y culturales) aporta información sobre los hablantes. La siguiente información indica datos nuevos que el paciente afásico nos comparte:

- Se quiere dedicar a la narración
- Tiene problemas con su quijada
- Siente dar vergüenza

A continuación, propongo unas preguntas con una visión panorámica del discurso para ampliar el análisis.

¿De qué forma el discurso emitido refleja la formación del paciente? El conocimiento del mundo y el conocimiento del lenguaje se reflejan en el discurso del paciente, pues ambos grados de formalidad en su discurso, coloquiales y cultos, tienen que ver con el conocimiento enciclopédico del paciente, su bagaje cognitivo y sociocultural coherente con su anterior entorno: máster en educación y líder sindical. Ejemplo de ello, pueden ser más significativas aquellas frases que dicen: “hay algunos autores...” o “los que estudiamos...”.

¿Por qué este fragmento del discurso es como es y no de otra forma? Una vez hecha la revisión bibliográfica sobre el estudio de las alteraciones del lenguaje y las lesiones en los hemisferios, fue previsible que en su discurso se presentaran las afectaciones lingüísticas y pragmáticas provocadas en el hemisferio derecho como resultado del traumatismo craneoencefálico, pues “las lesiones del hemisferio derecho pueden producir alteraciones de las habilidades comunicativas [...]. Estos trastornos [...] se caracterizan por afectar los componentes discursivos, léxico semántico, pragmático y prosódico de la comunicación” (Abusamra, 307). Al igual que una de las características del trastorno específico del lenguaje (TEL), el paciente coincide con un déficit semántico-pragmático, pues presenta:

Problemas severos de comprensión de significado de los mensajes verbales, ya que los suelen interpretar de una forma completamente literal. No responden adecuadamente a las preguntas, o lo hacen basándose sólo en alguna palabra que hayan comprendido, sin tener en cuenta el mensaje en su conjunto. Pueden presentar lenguaje ecolálico y perseveraciones (Mendoza 35).

²⁸ Los que se realizan al decir algo; por ejemplo, informar, solicitar, sugerir, etc., en este caso solicitar.

²⁹ “Muestra en qué sentido [o con qué intención] debe interpretarse la proposición, y en suma, cual es el acto ilocutivo que está realizando el hablante. Entre los indicadores de fuerza ilocutiva pueden señalarse la curva de entonación, el énfasis prosódico, el orden de las palabras” (Escandell 64).

De este modo, las alteraciones del procesamiento semántico comprometen tanto la comprensión como la producción, por lo que, de acuerdo con esta correlación, de ningún modo se esperaba que el discurso presentara las características formales y contextuales de un hablante sin patología. Además, se detectó una similitud en los datos de este paciente con el discurso de los individuos que padecen demencia tipo Alzheimer (DTA), pues la muestra discursiva refleja los problemas de repeticiones de unidades, pausas, alargamientos, incoherencia, pérdida del tópico, dificultades para entender el contexto y ajustarse a los cambios de turno (cuando el interlocutor interviene, el paciente sigue hablando) y fragmentación de ideas. En las DTA, “la persona que habla tiene dificultad para trasladar sus pensamientos al lenguaje, lo que lleva a una fragmentación de las ideas. Este hecho se evidencia concretamente en el uso y número de las pausas vacías y llenas en el discurso” (Rodríguez, et. al, 44) lo que indica que estas pausas funcionan como estrategia para que el hablante intente organizar su cadena de pensamientos.

¿Quién y para qué lo creó? Con el fin de realizar un análisis de la patología del paciente, presumiblemente, se cree que el neuropsicólogo Miguel Ángel Villa realiza el diagnóstico de la afasia para iniciar con el programa de rehabilitación neuropsicológica para incidir en la recuperación desde las fases iniciales del paciente.

¿Cómo es el lenguaje que constituye el discurso? en términos generales el discurso se presenta desorganizado, no atiende a las ideas principales y se desvía por ideas secundarias o de detalle.

¿Qué forma, si no es la esperada, adquiere el discurso a partir de las limitaciones del lenguaje? El discurso se forma a partir de la intención o propósito (expectativas del receptor), pero el discurso da forma a las posibles intenciones.

En pragmática un estímulo puede desencadenar distintos tipos de respuesta, y, según los casos, puede ocurrir que todas ellas sean correctas. Esta pluralidad de respuestas

posibles se adecua a unas reglas de encadenamiento de los turnos conversacionales que, a la vez, permiten la planificación previa y la predictibilidad de las emisiones. [...] Después de cierta petición, el hablante puede construir su respuesta de mil formas distintas que, en términos no patológicos, construirá una respuesta negativa (Gallardo, 31).

En efecto, el estímulo de la petición desencadena la forma del discurso y las respuestas que el afásico produce. Si bien “se ha comprobado que los sujetos con lesión en el hemisferio derecho (LHD) preservan el esquema del discurso, produciendo narraciones bien estructuradas a pesar de una reducción selectiva del material” (Labos et. al, 97). Así, en términos patológicos, el paciente construye una respuesta negativa en tanto que de esta narración se espera que el paciente realice una narración de un mercado atendiendo al guion (en orden) que el entrevistador le da en un principio por lo que, de este modo, el discurso da forma a las posibles intenciones, de tal manera que hace un intento por narrar siguiendo el guion, pero como el niño con TEL, mencionado apenas hace unas líneas, no responde adecuadamente a las preguntas de la petición y solo se basa en ciertas palabras comprendidas, pero sin tomar en cuenta el mensaje en su conjunto.

Entonces, a partir de la pregunta anterior, ¿cómo debe interpretarse este discurso? Dicho discurso debe interpretarse, entonces, como un intento de narración lo más cercana a las expectativas pues, aunque no responde a estas, con todo y sus limitaciones, pueden interpretarse las intenciones discursivas del emisor, que son las de responder a lo que se le ha pedido y aportar datos personales relevantes en su discurso.

¿Para qué obtener datos? Los datos obtenidos en el análisis serán un aporte al análisis del discurso en pacientes afásicos, como una forma de responder a la pregunta de qué se esperaría de la afasia, según los datos bibliográficos, y que datos reales se encontraron; así como presentar la relación entre discursividad y

patología, y comprender el discurso en apariencia irrelevante.

La competencia gramatical del hablante en esta etapa es aun buena (aunque con sus variaciones), pero su competencia comunicativa (pragmática) en contexto no es apropiada, puesto que no responde a lo que se le pregunta ni comprende el mensaje en su conjunto. Los resultados del análisis discursivo arrojaron datos sobre la relevancia que el emisor intentaba ofrecer al receptor con su discurso.

Para complementar el análisis pragmático se tomó como modelo de base el Análisis pragmático propuesto por Grice, que propone el cumplimiento de reglas implícitas en un intercambio verbal que requiere de habilidades pragmáticas y discursivas que permiten la transmisión de información de un locutor a otro bajo la forma narrativa, de conversación o procedimientos (instrucciones), así como tener en cuenta el contexto y la intención del interlocutor.

En “Lo dicho y lo implicado: el modelo de Grice” (1995), de Graciela Reyes, se define el principio de cooperación como un acuerdo previo de colaboración entre hablantes que regula (guía) la conversación y permite interpretar información añadida por medio de un principio común que permite a todos llegar a las mismas implicaturas; y se presenta del siguiente modo:

Principio de cooperación:

- **Máxima de cantidad:** sólo la información necesaria, no más
- **Máxima de calidad:** sólo afirmar lo que sea verdadero
- **Máxima de relación:** decir lo que sea pertinente, relevante

- **Máxima de manera:** ser claro, breve y conciso

Estas máximas pueden oponerse entre sí.

Debido a la transgresión de la mayoría de las máximas conversacionales, la lesión en el hemisferio derecho del paciente apunta una incidencia pragmática que evidentemente afecta la coherencia de la narración. Tomando en cuenta sus limitaciones fisiológicas, como era de esperarse, no obedece todas las máximas. Viola la máxima de cantidad en tanto que hay una tendencia por la descripción larga; viola la máxima de calidad al afirmar que “el mercado es un símbolo”; viola la máxima de manera al no ser claro, breve ni conciso. Aunque hay una ambivalencia entre lo que podría y no ser relevante (máxima de relación).

Siguiendo a Grice:

Lo que se dice es el *contenido proposicional del enunciado* qué venden en los mercados (13%) y tipos de mercados (7%).

Lo que se comunica es el contenido implícito, a partir del cual se da paso a la *Implicatura*, en este caso dirigida al receptor, y es todo lo dicho diferente del contenido proposicional:

- “Soy medio rollero...” +> hablaré mucho.
- “tengo problemas de que se me traba la quijada... h A veces yo siento dar vergüenza” +> no puedo narrar bien.

El discurso en apariencia es irrelevante, pero el receptor debe saber que la comunicación es ostensiva y esto depende, en parte, de la capacidad inferencial del interlocutor (y en este caso de nosotros como receptores). Aunque no responde a lo que se pregunta, y no es en apariencia relevante, sí proporciona información relevante en tanto ofrece información no conocida y produce

efectos contextuales. Sin embargo, el estímulo no es abordado de la mejor manera, por lo que el mensaje no resulta efectivo.

Conclusiones

El lenguaje fluente (lesión posterior), según Laura López Piñero en La afasia: caracterización lingüística y tipológica, se caracteriza por tener un flujo del habla que se considera normal y, a veces, desmesurado, donde es hay un exceso de la expresión verbal, aunque la prosodia y la longitud de las fases empleadas se consideran acertadas y apropiadas, por lo que estos rasgos se encuentran dentro de un nivel normal (16). Si bien, aunque nuestro paciente presenta características de este tipo de afasia fluente, como son el exceso de expresión verbal y un flujo del habla más o menos normal, también presenta características del lenguaje no fluente, caracterizadas por lesiones anteriores, tales como el agramatismo, en cuyo rasgo cualitativo “el habla proposicional se encuentra afectada al verse formada básicamente por palabras de contenido, como pueden ser los nombres y verbos principales, e insuficientes palabras de función” (López, 10), lo cual bien se presenta en la tabla de contenido proposicional hace unas líneas arriba.

De estas mismas características del lenguaje no fluente, el paciente presenta alteraciones de la prosodia (en especial de la entonación), ritmo del habla y repetición afectada (del tipo ecolálico), aunque moderada, de estructuras gramaticales distintivos de un problema de articulación propios del lenguaje no fluente (afasia de Broca). Esta acción de la repetición cabe señalar que no puede ser localizada en una sola región cerebral porque se relaciona con otros cuadros afásicos, por eso sería un error afirmar que el paciente tiene una u otra afasia en función de este aspecto. Lo que sí podemos concluir gracias al análisis, es que nuestro paciente presenta ligeros defectos de producción y además de comprensión (Afasia de Broca y Afasia de Wernicke) del lenguaje oral, pues como proceso psicológico, ambas habilidades pragmáticas se encuentran alteradas, a decir que el contenido literal del mensaje no coincide con

la intención comunicativa, ya que el interlocutor ofrece al paciente actos de habla directos explicitados por la forma lingüística en sí (explicaturas): una orden, petición que pretende que el destinatario lleve a cabo; sin utilizar actos indirectos que pudiesen dificultar la comprensión del hablante. Sin embargo, la interpretación del paciente es totalmente literal, acompañada por una dificultad para integrar estructuras narrativas.

Aunque si bien puede notarse una inclinación más hacia la afasia de Wernicke (defecto en la comprensión) aun más que de producción, debido a que de la primera depende la segunda, todo se debe a que en:

los procesos que se llevan a cabo en el HD tienen un papel decisivo en la coherencia discursiva y la capacidad de integrar unidades complejas de información lingüística. Los pacientes con lesiones derechas presentan dificultades en integrar los componentes de un esquema narrativo y de apreciar las distintas formas narrativas [...] los pacientes con daño en HD presentan déficit en la producción y comprensión del discurso, específicamente en el nivel de procesamiento del texto. El procesamiento esencialmente lógico, intencional y semántico que predomina en las funciones del HI, se complementaría con el procesamiento de información, que, sobre un modelo previo de internalización del mundo, procesaría el HD (Labos et. al, 97).

Podemos concluir de este modo, que el paciente presenta alteración de unas funciones y la conservación de otras (como la memoria a corto plazo gracias a la cual puede repetir). Los datos muestran que la alteración también se debe a las dificultades articulatorias, y debido a las complicaciones en la quijada, a la imposibilidad de encontrar el punto y modo correspondientes. Los resultados muestran alteraciones intelectuales que se caracterizan por la imposibilidad de realizar tareas en plano

verbal (textos) y previsiblemente, también en el plano de las imágenes (cuadros temáticos), puesto que el paciente solo señala detalles aislados de información sin tomar todos los elementos en conjunto.

La alteración se detectó en más de un componente (léxico-semántico, discursivo, prosódico y pragmático), pues presenta dificultades para realizar tareas de comprensión y producción lingüística (dimensión pragmática: interacción comunicativa (entrevista)) y procesamiento discursivo (narración de un mercado); procesamiento léxico-semántico (evocación léxica de sustantivos); procesamiento gramatical y dimensión prosódica (con cambios de entonación)).

La relación interhemisférica puede entonces observarse a partir de la asimetría cerebral de las lesiones y sus alteraciones. Como bien se observa, los lesionados derechos como nuestro paciente tienen serias dificultades para establecer la relación lenguaje-contexto, pues como se ha dicho con anterioridad “uno de los rasgos característicos de los pacientes con lesiones en el hemisferio derecho es la alteración de los aspectos pragmáticos de la comunicación” (Abusamra, 307), siendo la afasia una ventana a la organización funcional del cerebro que en este caso presenta problemas relacionados con la organización narrativa.

Bibliografía

- Abusamra, Valeria (2008). “Alteraciones pragmáticas en pacientes con lesiones en el hemisferio derecho”. XV Jornadas de Investigación y Cuarto Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Barroso, José y Antonieta Nieto. “Asimetría cerebral: Hemisferio derecho y lenguaje”. Psicología conductual. Universidad de la Laguna: España, 1996. Vol. 4, nº 3, pp 285-305.
- Bryan, Karen. The right Hemisphere Battery, Whurr Publ, London, 1994.
- Diéguez-Vide, Faustino y Jordi Peña-Casanova. Cerebro y lenguaje: sintomatología neurolingüística. Médica Panamericana: Buenos Aires, 2011.
- Escandell Vidal, M. Victoria. Introducción a la pragmática. Ariel: Barcelona, 1999.
- Gallardo Paúls, Beatriz y Verónica Moreno Campos. “Pragmática enunciativa en lesionados de hemisferio derecho: estudio contrastivo respecto a hablantes afásicos”. Revista de Investigación lingüística. Universidad de Murcia, 2011, nº 14, pp. 23-34.
- Gallardo Paúls, Beatriz. “Fronteras disciplinarias: pragmática y patología del lenguaje” en Hernández Sacristán, C. y Serra Alegre, E. (Coords.): Estudios de lingüística clínica, Valencia: Nau Llibres, 2002, pp. 129-174.
- Joannette, Yvez; Ansaldo, Ana et. al. “Impacto de las lesiones del hemisferio derecho sobre las habilidades lingüísticas: perspectivas teórica y clínica”. Revista de neurología, 2008, Vol. 46, nº 8, pp. 481-488.

- Labos, Edith; Zabala, Karina; Atlasovich, Carolina; Pavón, Hernán y Jorge Ferreiro. "Evaluación de funciones lingüísticas y comunicativas en pacientes con lesión de hemisferio derecho". Revista Neurológica Argentina. nº 28, 2003, pp. 96-103.
- Leiva Madueño, Isabel y Julia Vázquez de Sebastián. Manual práctico de patología del lenguaje. Evaluación e intervención en adultos y niños. Editorial UOC: Barcelona, 2017.
- López Piñero, Laura. La afasia: caracterización lingüística y tipológica. Universidad de Cádiz, 2015.
- Love, R. J. y Webb, W. G. Neurología para los especialistas del habla y del lenguaje. Trad. de J. M. Rodríguez Santos. Editorial Médico Panamericana; Madrid, 1998.
- Mendoza, Elvira. "Concepto y clasificaciones". Trastorno específico del lenguaje...
- Quintanar Rojas, Luis y Yulia Solovieva. "Análisis neuropsicológico de las alteraciones del lenguaje". Revista de psicología general y aplicada. Vol. 55, nº 1, 2002, pp, 67-87.
- Reyes, Graciela. "Lo dicho y lo implicado: el modelo de Grice". El abecé de la pragmática. Arco libros, 1995, pp, 38-52.
- Rodríguez, Jhennifer, Hernán Martínez y Beatriz Valles. "Las pausas en el discurso de individuos con demencia tipo Alzheimer. Estudio de casos". Revista de investigación en Logopedia, vol. 5, nº 1, 2015, pp. 40-59. Editorial Universidad de Castilla-La Mancha, España.
- Vega, M. y Cuetos F. Psicolingüística del español. Valladolid: Editorial Trotta, 1999.
- Vendrell, J. M. "Las afasias: semiología y tipos clínicos". Revista de Neurología. España, 2001, núm 32, vol. 10.
- Whitworth, Anne; Perkins, Lisa; y Lesser, Ruth. Conversational Analysis Profile for People with Aphasia, Whurr Publ; London, 1997.

GUSANOS EN LOS DIAMANTES

(Una apología no requerida de la poesía de Revueltas ³⁰)

Dr. Eduardo Sabugal Torres
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
eduardosabugal@gmail.com

Resumen

El presente trabajo visita la poesía de José Revueltas para interpretarla desde una perspectiva distinta a la que el canon de la tradición de la ruptura impuso, y en contraposición a la idea divinizada del poeta, de corte Heideggeriano. Entendiendo que la poética del escritor duranguense es, ante todo, una que buscó estar enraizada en la historicidad y que no pretendió encontrar en el lenguaje ningún tipo de morada sino de movimiento dialéctico.

Palabras clave: José Revueltas, poesía, lenguaje, canon, propósito ciego.

³⁰La poesía de Revueltas, aunque se dio a conocer originalmente y de forma parcial en una plaquette publicada en 1979, se puede leer completa, treinta y tres poemas, en un volumen titulado El propósito ciego (Revueltas, El propósito ciego), editado por José Manuel Mateo, en donde se explica pormenorizadamente el origen disperso de los poemas y su trayectoria.

Ya es hora de desacostumbrarse a sobreestimar la filosofía y por ende pedirle más de lo que puede dar. En la actual precariedad del mundo es necesaria menos filosofía, pero una atención mucho mayor al pensar, menos literatura, pero mucho mayor cuidado de la letra.

Martin Heidegger, en
Carta sobre el Humanismo.

I. La casa, el lenguaje.

El poetizar de Revueltas puede ser visto como una forma de mundanear, de hacer o devenir mundo ³¹. Ese ejercicio escritural no ha sido lo suficientemente reconocido, en parte porque el canon dejó su poesía a un lado, y en parte porque la forma en que él entendía la poesía excedía lo genérico y el “buen escribir”. Más allá de la cárcel de los géneros, porque la mayor parte de su poesía se halla camuflada en numerosos trozos de su prosa narrativa, hay que ir a buscar esos “poemas” ignorados por el canon, es decir, a sus cuentos y novelas. También estuvo apartado del “buen escribir” porque una de las caras de su marginalidad consistió en alejarse de lo que se concibió como “escribir bien” en la poesía mexicana y, que siendo muy reduccionistas podemos rastrear en la voz de Octavio Paz en tanto aglutinador e inventor de eso que él llamó la tradición de la ruptura. La tradición que inventó el moderno Octavio Paz, y que puede ser entendido hoy como el corpus de cierto canon, no incluyó a Revueltas, quien evidentemente no figura en la antología *Poesía en movimiento 1915-1966*. Para dejar afuera a Revueltas no hizo falta argumentar, como en el caso de Neftalí Beltrán, Manuel Ponce y Jorge Cuesta, y al parecer no le hizo falta argüir a Paz esa ausencia porque da por sentado que Revueltas no es un poeta o en todo caso un buen poeta.

Antes de continuar, es preciso recordar que el propio Revueltas no se sentía poeta, en entrevista con Ángel Olmos, publicada en *El Heraldillo de México* en enero de 1966, después de explicar que practicaba la poesía en privado y que le parecía un arte muy elevado, aclaraba: “Lo que he escrito de poesía no puede ser considerado verdadera poesía; más los veo yo como renglones con ideas aisladas...[Se queda pensando]. Mejor los llamaríamos aforismos filosóficos” (Revueltas, *Conversaciones con José Revueltas* 29). Ahora bien, detengámonos aquí en dos momentos, hay escenas biográficas de Revueltas si se quiere, pero que exceden lo anecdótico y dan luz sobre la poética de Revueltas y sobre la forma en que aquí se propone leer su poesía. El primer momento está en relación con el poema de Revueltas titulado “No tengo casa”, que fue salvado por Olivia Peralta, después de que Revueltas lo rompiera y arrojara a un cenicero. Literalmente ese poema fue rescatado de entre las cenizas. El segundo momento tiene que ver con el encuentro del poeta chiapaneco Óscar Oliva y José Revueltas, un encuentro textual y existencial, primero mediante la lectura del libro de cuentos *Dios en la tierra*, publicado en 1944 y después en 1958, gracias a la coincidencia física e ideológica, en una manifestación realizada en el Zócalo de la Ciudad de México, en donde ferrocarrileros y estudiantes huelguistas fueron fuertemente reprimidos por granaderos.

El primer momento es revelador en cuanto a la idea de casa. No parece coincidencia que fuera ese poema precisamente el que terminara roto y en el cenicero. Para Revueltas la casa del ser no es el lenguaje, como pretendía Heidegger, sino que es desvío. Entre más se escribe, se ahonda la falta de refugio, de casa. A diferencia de Heidegger, y quizá también de Hölderlin, el lenguaje en Revueltas no es casa del ser, sino que se presenta como un error, un atestiguar la imposibilidad de tener reposo o casa. El poema de Revueltas es el siguiente:

³¹ La palabra en alemán usada por el joven Heidegger es *Welten*: Hacer mundo.

[No tengo casa]
NO TENGO casa.
Está derribada en medio de la noche.
Su dolorosa arquitectura
se ha caído.
Entré y seguiré solo.
El viento invade todo lo que no tengo.
La sonrisa antigua que se me ha arrebatado,
el perfecto silencio donde
mi voz es lo único que se escucha.
He vuelto de nuevo.
No tengo nada.
Estoy perdido.

Para Martin Heidegger “sólo hay mundo donde hay habla” (Heidegger, Hölderlin y la esencia de la poesía 133) y el habla garantiza, en tanto bien original, que el hombre pueda ser histórico. En su *Carta sobre el “Humanismo”*, publicada en 1947, también afirma que: “El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada” (Heidegger, *Carta sobre el Humanismo* 11). Porque para Heidegger el habla se da como desocultamiento del mundo, y es ahí donde se origina la poesía. El material con el que está hecho el poema, el lenguaje, es entendido como ‘el más peligroso de los bienes’, y no es simplemente algo cósmico, sino que llega a revelar su entidad antes oculta. En un poema se da un desgarramiento, o un acoplamiento, entre lo que Heidegger entiende por ‘mundo’ y por ‘tierra’. El ‘mundo’ es lo patente, en tanto que la ‘tierra’ es lo auto-ocultante. De la interacción de ‘mundo/tierra’, se da una fijación de la verdad mediante la forma, y eso es justamente la creación. Por eso el devenir del poema es un modo de acontecer de la verdad, es decir, mediante el poetizar el poeta erige o levanta un mundo en tanto que devela la verdad. El lenguaje “es advenimiento del ser mismo, que aclara y oculta” (Heidegger, *Carta sobre el*

Humanismo 31). Al relacionar habla, con mundo y con historia, aparece entonces la poesía como el ejercicio que consistiría en darle nombre original a los dioses. Lo eterno, lo que perdura o lo permanente que suponemos es lo verdadero, es lo que instauran los poetas. Podrá vivir y experimentar muchas formas discursivas el ser humano, pero “es poéticamente como el hombre habita esta tierra” (Heidegger, Hölderlin y la esencia de la poesía 126), dice el filósofo alemán en la enumeración de las cinco palabras-guía que desarrollará en ese texto dedicado a entender la esencia de la poesía mediante la poesía de Hölderlin. En la visión del filósofo, es el poeta quien se carea con el Ser mismo, con el vacío que dejaron los dioses idos, por eso eran o son tan necesarios los poetas en los nuevos tiempos de penuria. La posibilidad misma de la poesía (al menos la moderna) es resultado de esa interpelación casi divina del poeta con el Ser, él ha ido y ha vuelto, puede alumbrar el bosque con su palabra, la Naturaleza habla a través del poeta: “Antes de hablar, el hombre debe dejarse interpelar de nuevo por el ser, con el peligro de que, bajo este reclamo, él tenga poco o raras veces algo que decir. Sólo así se le vuelve a regalar a la palabra el valor precioso de su esencia y al hombre la morada donde habitar en la verdad del ser” (Heidegger, *Carta sobre el Humanismo* 20).

El poema de *Revueltas* casi no es un poema, es el resultado de un poetizar fracasado, por algo el autor lo rompió y nunca pensó en ponerle título o publicarlo, quizá en el mejor de los casos era el apunte de un poema, o el germen de unos versos que después se desarrollarían; ya no sabremos y no importa. En esa impronta o residuo o huella de poema, llamado por los editores “No tengo casa”, hay una voz poética que no tiene nada, como el texto mismo que no tiene ritmo, es pobre en imágenes, pero su ruptura, su no existencia como poema, su fragmentariedad y sintaxis abrupta revela una cosmovisión. Ahí no hay casa alguna, nos lo dice el poeta tres veces, en la forma, en el contenido, y en el destino mismo del papel en el que fue escrito, es decir su destino de cenizas.

Eso intenta Revueltas, parafraseando a Efraín Huerta ³², pensar como un demonio y señalar con sus ojos de diamante. No hacer literatura sino pensar y ver en primera instancia. El no tener casa lo convierte en alguien que duda también de poseer un lenguaje o de entender el lenguaje como casa. Revueltas en su cuento “El lenguaje de nadie” pone de manifiesto la cualidad nada hospitalaria del lenguaje, su uso arbitrario, algo que no se puede poseer, algo limitado, casi inhumano. El personaje llega a estar seguro de que “el demonio en persona cambiaba el significado de sus palabras” (Revueltas, Relatos completos. Obra reunida. Tomo 3. 299). Revueltas no quiere la eternidad del poeta divinizado que arroja luz a los hombres en el bosque de penurias, que devela la verdad o erige un mundo, por algo escribe “sálvenme de la vida eterna” en su poema “Leyendo a Óscar Oliva” (Revueltas, El propósito ciego 94). Pero el que piensa no tiene casa, no tiene un cosmos recuperado sino torturado, ha entrado a media noche en la arquitectura dolorosa del lenguaje, pero sólo su voz resuena en ese lugar, está perdido y la casa se ha derrumbado. Piensa crítica y transparentemente, en un realismo crítico, y mira todo fijamente con sus ojos de diamantes, que sin embargo están ya invadidos de gusanos, invadidos del lado moridor ³³. De ahí lo apropiado del título que recoge sus poemas, “El propósito ciego”.

El segundo momento tiene que ver con el testimonio de Óscar Oliva, *Mi encuentro con José Revueltas* (Oliva) incluido en *Revueltas en la mira* publicado en 1984 y en donde se incluía el poema que Revueltas le escribió a Oliva en 1973 después de haber leído su libro *Estado de sitio*. Oliva recuerda que antes de conocer en persona a Revueltas, había leído el libro de cuentos

de Revueltas *Dios en la tierra* y que después se dio el encuentro físico, en el contexto de la lucha política. Oliva recupera en su recuerdo, la imagen de un Revueltas fumando un cigarrillo, parado contra uno de los muros de la Catedral, mirando con cólera la golpiza que les ponían los granaderos a los ferrocarrileros huelguistas y a los estudiantes que los apoyaban.

Al verme, tranquilamente me tomó del brazo, y dijo: “por aquí”. Y salimos de la refriega como si nada, caminando despacio, aunque las bombas lacrimógenas comenzaban a estallar. “En estos momentos sería bueno que nos convirtiéramos en perros. Así pasaríamos inadvertidos”, me dijo muy serio. Ese instante nunca lo he olvidado, ni lo olvidaré jamás, porque fue mi verdadero encuentro con él”.

(Oliva 58)

Digna de mención es la imagen que hace un poeta como Oliva de la figura de Revueltas. Un hombre cuya escritura es inseparable del momento histórico, esa plaza en ese preciso instante, rodeados del humo lacrimógeno, rodeados de una multitud que demanda algo. Un escritor que se instala en el acontecimiento y dice por donde caminar, por donde salir. Ya no el poeta abstracto en tiempos de penuria heideggeriano sino el hombre histórico concreto, el militante en el Zócalo durante una manifestación reprimida que dice “por aquí”. El guiño a la metamorfosis en perro es elocuente, el poeta está más deseoso de la animalidad que de la divinidad. Sólo siendo animales se podría hallar lugar en el mundo, formas de estar en este mundo.

³² En su poema dedicado al duranguense, Revueltas: sus mitologías, incluido en el libro de 1977, *Circuito*

interior, a un año de haber fallecido Revueltas, Huerta se refiere a él como “el que siempre pensó como un demonio / el que todo lo señalaba con sus ojos de diamante” (E. Huerta). Esos atributos, acaso sean los que puedan ayudarnos a describir, y entender, la poética que subyace en los escasos poemas que dejó Revueltas.

³³ “Este lado moridor de la realidad, en el que se la aprehende, en el que se la somete, no es otro que su lado dialéctico: donde la realidad obedece a un devenir sujeto a leyes, en que los elementos contrarios se interpenetran y la acumulación cuantitativa se transforma cualitativamente” (Revueltas, *Obra Literaria* 27).

En el prólogo de Octavio Paz a su *Poesía en movimiento*. México, 1915-1966, fechado el 17 de septiembre de 1966 en Delhi, Oliva aparece como un elemento natural, el viento, y como uno de los poetas jóvenes que le había dado a la poesía el ingrediente de la rabia. Lo que no pudo o no quiso notar Paz es que esa rabia, esa forma de aumentar la poesía, venía de una fuente anterior, hallada en la prosa de Revueltas. Justamente Oliva, el testigo del escritor histórico que fuma en medio del caos y desea convertirse en perro para huir, en su remembranza textual, al recordar su lectura de *Dios en la tierra*, dice:

Mi encuentro con ese ritmo entrecortado, como el de alguien que quiere hablar después de una carrera extenuante, o como el del que quiere hablar en el momento de hacer el amor, era el ritmo que quería. Esa manera de decir las cosas como dentro de un agua turbia, esas palabras sacadas de la tierra como raíces o minerales, que me sacudían y desgarraban, era lo que precisaba para aquellos poemas que necesitaba escribir. Todo lo que había leído antes de *Dios en la tierra*, me parecía ahora no real, no auténtico. Aquello era la verdadera poesía. (Oliva 55-56)

La “verdadera poesía” es la de Revueltas, lo dice Oliva, el viento que aumenta la poesía en movimiento. Las anteriores lecturas, en el imaginario de Oliva, no son reales ni auténticas hasta que descubre la prosa de Revueltas. Podría corregirse a Paz, no es Gorostiza mandando al diablo a la poesía, el parteaguas, sino la prosa de Revueltas, inoculada de poemas invisibles a los ojos del canon.

II. No-lugar en el canon.

[...] Sálveme de mis ojos
ya invadidos de gusanos,
de la herrumbre de mis huesos
y del alma.

José Revueltas. Fragmento de *Leyendo a Oscar Oliva*

Revueltas puede parecer un mal poeta, pero ¿por qué Revueltas es un mal poeta?, ¿según quién?, probablemente fueron los guardianes de la literatura y la filosofía, aquellos que repitiendo el gesto platónico de la expulsión de los poetas de la República, echaron del canon de la poesía mexicana a Revueltas. Octavio Paz, al parecer siguiendo a Heidegger, pensaba en 1966 que: “El poema no significa pero engendra las significaciones: es el lenguaje en su forma más pura” (Paz 6). En nombre de la pureza se decide ignorar o ningunear lo que se considera impuro. Quizá y esto se le escapa al teórico de la tradición de la ruptura, el hecho mismo de “escribir mal”, para Revueltas, consistiera en una declaración de principios. En todo caso Revueltas parece no escribir poemas-poemas sino poemas acontecimentales, que “forman una respuesta dirigida a la poesía, una réplica efectiva del escritor a la práctica poética que le tocó atestiguar y recibir” (Revueltas, *El propósito ciego* 10-11). Por ese motivo para José Manuel Mateo, los poemas de Revueltas son poemas de “acontecimiento”, y agrega, “son cuerpos inquietos que sufren su no coincidencia, pues aun cuando le *digan algo* al destinatario expreso (aun cuando alcancen su extremo circunstancial), mantendrán su inquietud y seguirán *adelante* para encontrarse indefinidamente con todos quienes se reconozcan en su llamado” (Revueltas, *El propósito ciego* 11).

Al pensar la categoría ‘poema acontecimiento’ puede incurrirse en la facilidad de entender un tipo de poema anclado en su historicidad y nada más, darle un poder testimonial parecido al periodístico, o peor aún el de relacionarlo con el término despectivo, en la boca de los custodios del canon, de ‘propaganda’. Octavio Paz en su famoso prólogo a la antología *Poesía en movimiento*. México, 1915-1966 se refiere a los preceptos del “realismo socialista” como algo necio, y más adelante dice que la pretensión de entender la poesía como algo inseparable del cambio de la sociedad, en la segunda mitad del siglo XX, le hace sonreír (Paz 28). Con esa sorna y desprecio

hacia lo histórico, construye su “tradición de la ruptura”. Conviene recordar que el realismo que proponía José Revueltas era un realismo crítico, es decir “un realismo que toma el mundo exterior, el mundo circunstante, para someterlo a una crítica artística, a una depuración de elementos, y así buscar ciertas esencias estéticas” (Revueltas, *Conversaciones con José Revueltas* 118-119), y no un “realismo socialista” en donde la literatura estaba obligada a mostrar la contradicción entre el socialismo victorioso y el capitalismo moribundo, y como pretendía Andrei Zhdanov, abonar a la construcción del socialismo. La estética de Revueltas se alejó de ese antagonismo maniqueo, pero entendió el arte y por lo mismo la literatura, como inscritos en una dialéctica histórica, en donde el hombre inicia la reapropiación de sí mismo, es decir, su desenajenación. Como ha señalado Adolfo Sánchez Vázquez, la literatura para Revueltas constituyó en sí misma, un factor de revolución, de transformación, y de crítica de las relaciones (Sánchez Vázquez). Y no al revés, como pretende Heidegger, que antepone el habla y la poesía a lo histórico.

En ese mismo texto, para Paz, después de *Muerte sin fin*: “La poesía se fue efectivamente al diablo: se volvió callejera. Desde entonces hablará con otro lenguaje” (Paz 20). Supuestamente uno de los primeros poetas en sacar partido de esa nueva situación fue Efraín Huerta. Sin embargo, como bien observa David Huerta, “los poemas urbanos y callejeros de Huerta aparecieron mucho antes de *Muerte sin fin*, a lo largo de los años treinta y principios de los cuarenta, y fueron reunidos en el libro de 1944 titulado *Los hombres del alba*, el centro capital de la poesía huertiana” (D. Huerta).

De Huerta dice además Paz que escribió desafortunados poemas “políticos”, así entrecuillados, como si Paz le impidiera a un poema ser político sin dejar de ser poema. Efraín Huerta, pese a todo, sí fue incluido en aquella antología y nuevamente, como en el caso de Oliva, hay una referencia o una veta que nos lleva hasta Revueltas. El poema “Revueltas: sus mitologías”, escrito por Efraín Huerta a propósito de

la muerte de Revueltas puede ser de alguna manera la respuesta al poema que Revueltas le dedicara a Efraín Huerta, “Nocturno de la noche”, fechado en octubre de 1937. Nuevamente las fechas revelan cierta inexactitud en el cronograma que intenta dibujar Paz. David Huerta dice que ese poema de Revueltas es “una pieza lírico-épica de una fuerza explosiva, un poema en toda forma” (D. Huerta), y lo compara con *Muerte sin fin* de Gorostiza, escrito sorprendentemente dos años después, en 1939. Ambos poemas hacen referencia al semen y a la muerte.

David Huerta escribe que “la coincidencia entre esos pasajes *seminales* y apocalípticos de los poemas son formidables”, y más adelante encuentra en ambos poemas “una especie de apocalipsis paradójico: el río incontenible y fragoroso de semen parece un fin de mundo, en contradicción con la principal cualidad o característica de esa sustancia: la fuerza para desencadenar el acto de la fecundación” (D. Huerta).

Aquí un fragmento de “Nocturno de la noche”:

Semen cien veces maldito de las sombras de los jardines.

Cuando el crimen y los papeleros se duermen en la calle.

Se sucede sin fin, ignorándose a sí mismo atormentado,

con una falsa alegría de labios relamidos y de placer gratuito,

sin pensar en la sangre derramada,

sin pensar en el limpio, puro y desvestido espacio,

sin pensar en la música y el aire,

sin pensar en la vida.

José Revueltas. *Fragmento de Nocturno de la noche* (Revueltas, *El propósito ciego*)

Quizá, en el fondo y de un modo rudimentario, lo que Paz celebra en Gorostiza está ya de alguna manera en Revueltas. Poemas que acaso no eran poemas-poemas sino que eran

esquemas para una prosa. Una prosa que, por otro lado, siempre ha sido considerada poética. Leer algunos de los fragmentos narrativos de *Revueltas*, párrafos enteros de sus cuentos y novelas, y entenderlos como desarrollos extensos de líneas que forman un poema embrionario, quizá no sea del todo arbitrario e injustificado. Sin caer en la especulación de ese posible método de escritura en *Revueltas*, es un hecho, reconocido por varios críticos, que su prosa tiene momentos poéticos. El mismo Paz parece reconocerlo sin darse cuenta al escribir: “Por otra parte, en un sentido estricto, no hay prosa: todo es poesía en el lenguaje” (Paz 16).

Para finalizar, conviene recordar otra idea de Paz sobre la significación de la poesía, que “no está ni en los juicios del crítico ni en las opiniones del poeta. La significación es cambiante y momentánea: brota del encuentro entre el poema y el lector” (Paz 34) Es decir se confirma

que el ejercicio poético puede entenderse heideggerianamente como un ser-en-el-mundo, un mundanear. Sin embargo, ese encuentro entre el poema y el lector, lo que Gadamer (Gadamer) llama fusión hori-zóntica, se da en la historicidad. No es lo permanente o lo eterno o lo verdadero lo que desoculta el poema del poeta sino sólo una aproximación a la verdad, una lectura de ella. De ahí que las anécdotas, aparentemente superficiales, del poema roto en el cenicero y la lectura de un libro de cuentos realizada por un poeta chiapaneco, resulten reveladoras de una cosmovisión, y por lo mismo, de una poética específica en determinada coyuntura histórica, como se intentó exponer anteriormente. *Revueltas*, desde su no-lugar en el canon, se cuela entre las líneas del hexagrama que Paz dibujó, y que, como una mutación detenida, nos sigue interrogando.

Obra Citada:

- Gadamer, Hans-Georg. Verdad y Método. Tercera edición. Salamanca: Ediciones Sígueme, 1998. Impreso.
- Heidegger, Martin. Carta sobre el Humanismo. Madrid: Alianza, 2000. Impreso.
- Heidegger, Martin. «Hölderlin y la esencia de la poesía.» Heidegger, Martin. Arte y poesía. México, D.F.: FCE, 1985. 125-148. Impreso.
- Huerta, David. Nexos. 1 de diciembre de 2014. Digital. 7 de junio de 2019. <<https://www.nexos.com.mx/?p=23433>>.
- Huerta, Efraín. Circuito interior. México, D.F.: Joaquín Mortiz, 1977. Impreso.
- Oliva, Óscar. «Mi encuentro con José Revueltas.» Varios autores. Revueltas en la mira. México, D.F.: UAM, 1984. 55-61. Impreso.
- Paz, Octavio. Poesía en movimiento. México, 1915-1966. México, D.F.: Siglo XXI, 1966. Impreso.
- Revueltas, José. Conversaciones con José Revueltas. Ed. Philippe Cheron y Andrea Revueltas. México, D.F.: Era, 2001. Impreso.
- —. El propósito ciego. Ed. José Manuel Mateo. México, D.F.: FCE/ERA, 2014. Impreso.
- —. Obra Literaria. México: Empresas Editoriales, 1967. Impreso.
- —. Relatos completos. Obra reunida. Tomo 3. México: ERA/CONACULTA, 2014. Impreso.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

De la Exomitopoética a la Ecocrítica. El Giro Ecológico en la Poesía de VÍCTOR TOLEDO

Jorge Márquez Murad
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
jmarquezmurad@gmail.com

Resumen

El presente ensayo se deriva de una investigación doctoral sobre la obra del escritor mexicano Víctor Toledo, perteneciente a la generación de poetas nacidos en la década de 1950. Dicha investigación, que explora en especial el uso y la apropiación de la simbólica mítica en la poesía de este autor, y sus consecuencias éticas y estéticas, da cabida también a una reflexión en cuanto al papel que juega en su obra la naturaleza.

En suma, lo que se pretende aquí es mostrar la presencia del giro ecológico en un contexto mítico en el que la consigna y la resistencia sobre el tema medioambiental no aparecen como tales, o por lo menos no como en la mayor parte de la llamada ecoliteratura o eco-poética. Hay, sí, una valoración permanente de la naturaleza en tanto fuerza vital y antídoto contra el vacío de la existencia en un mundo contemporáneo caracterizado por la saturación.

Palabras clave: giro ecológico, ecocrítica, simbólica mítica, eco-poética.

Uno de los ejes principales que sostienen la poética de Víctor Toledo es la simbólica mítica, herramienta que tiene detrás, paradójicamente, un uso consciente del pensamiento no causal. A esta mecánica del ejercicio creativo del poeta cordobés le hemos llamado exomitopoética. En ella se observa de forma clara la persistencia en el uso de variados elementos simbólicos pertenecientes a la mitología occidental y, en menor medida, a la oriental y a la de antiguas civilizaciones precolombinas. Coincidimos con la perspectiva de la filosofía de las formas simbólicas, con la mitocrítica, así como, en general, con la teoría de la imaginación simbólica que ponen en el mismo plano la dinámica del pensamiento mágico-mítico y la del pensamiento poético. Pero más allá de eso, en la poética de Toledo nos encontramos con la apropiación de la simbólica mítica, con su uso consciente y reiterado, como proyecto estético y también ético. Se trata aquí más de una exploración, o si se quiere, incluso, de una reivindicación del *Mythos* en tanto entidad cognoscitiva dialogante respecto al *Logos* (Gadamer), que del afán posconstructivista, que tiene su origen en las vanguardias europeas, de descontextualizar para resignificar. En el ejercicio creativo de nuestro autor la obra deviene entonces una suerte de supra texto que es uno con, y opera trascendiendo a, la metatextualidad que la articula.

Pero las implicaciones éticas que se derivan de la simbólica mítica en la obra de nuestro autor están conectadas también con una actitud frente a la naturaleza. En última instancia, el problema ecológico es un problema ético. En la introducción a la antología fundacional sobre estudios literarios medioambientales, *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, realizada por Cheryll Glotfelty y Harold Fromm en 1996, apunta Glotfelty:

Dicho de una manera sencilla, la ecocrítica es el estudio de la relación entre la literatura y el medio ambiente físico [y líneas más adelante agrega] La ecocrítica toma como objeto de estudio las interconexiones entre la naturaleza y la cultura, en especial los artefactos culturales de la lengua y de la literatura. Como postura crítica, tiene un pie en la literatura y un pie en la tierra. Como discurso crítico negocia entre lo humano y lo no humano (54).

Independientemente de que tratándose de una disciplina muy joven ³⁴, y de que aun hoy, más que de ecocrítica, se hable de ecocríticas, lo anterior sería un punto de partida y un elemento común a todas las posiciones que en este campo existen hasta el momento.

Pero hagamos dos consideraciones fundamentales. Primera. Toda ecocrítica conlleva una reflexión ética acerca de un actuar (*handeln*) del ser humano que redunde en perjuicio o beneficio del propio hombre o de terceros, lo que Glotfelty denomina “lo no humano”. Segunda. La forma en que esta relación se refleja en el discurso literario ³⁵, que puede ir de la contemplación y la visión edénicas a la Environmental justice. En cualquier caso, hay una toma de posición frente al medioambiente la cual puede aparecer en un plano principal o en uno secundario. Lo importante es el enfoque del estudio que se haga de los materiales seleccionados. Y es que:

La relación del lugar con la identidad y su representación dentro de las obras literarias es un tema frecuente en la literatura. Lo que la diferencia de los estudios tradicionales, como puede ser la obra de Lutwack (*The Role of Place in Literature* 1984) o la de Bachelard (*Poetics of Space* 1969)

³⁴ Es la propia Glotfelty quien ubica el campo de los primeros estudios en la materia a mediados de 1980, con lo que el terreno quedará abonado para que en la década siguiente comiencen a tomar forma.

³⁵ Entendemos aquí el concepto de “discurso literario” en un sentido amplio. De la narración oral de la leyenda y el mito, a la poesía, el cuento y la novela.

es que la ecocrítica procura fijarse en la materialidad física y científica del lugar, pasando de lo abstracto, pasivo o simbólico a lo tangible, todo ello con una clara concienciación ecológica. Las relaciones con el paisaje pueden ser de diversos tipos, desde la negación de toda interdependencia con el entorno, a una estrecha interrelación de seres humanos y no-humanos. (Flys, Marrero, Barella, 17).

No obstante, debemos matizar. Se podría colegir que en el planteamiento de la cita se está privilegiando, como material susceptible de ser abordado por la ecocrítica, aquel en el que hay una posición crítica abierta hacia la problemática medioambiental. Por nuestra parte consideramos que la literatura y, desde luego, la poesía, tienen maneras más sutiles de mover a la reflexión. Hay que ver que se ha insistido desde otros encuadres en la forma en que incide el lenguaje metafórico en el plano emocional, en sus alcances, mismos que van más allá de los efectos que producen los textos propiamente argumentativos, con todo y que dicho lenguaje esté inscrito en propuestas literarias que tocan directamente conflictos ecológicos (Sze, 169). A este respecto queremos señalar que la labor de la ecocrítica consiste en un acercamiento a los textos literarios para establecer qué papel juega ahí la naturaleza y cómo se plantea la relación entre ésta y los seres humanos, lo mismo si el autor

se lo propuso como objetivo central de su programa de trabajo como si no. En cualquier caso, existen implicaciones éticas. Hacer o dejar de hacer son los polos que regulan dichas implicaciones. Más aún. El propio ejercicio de la ecocrítica pone en juego una serie de valoraciones. Dice Flys en "Literatura, crítica y justicia medioambiental", teniendo en mente a Lewis Ulman:

[...] no solo tiene que ver con las formas de percibir, de creer y de ser del autor, sino que el crítico añade a la discusión el diálogo intertextual y puede así fomentar una actividad compleja que revele las relaciones recíprocas entre el análisis textual, los principios y valores, la subjetividad y la acción concreta en sus contextos culturales y medioambientales. Por lo tanto, un análisis ecocrítico de un texto literario conlleva en sí una postura ética (108).

De acuerdo a lo que venimos diciendo tenemos que, lo que podríamos llamar el giro ecológico, resulta una nueva mirada crítica sobre el texto literario que abarca un amplio espectro. Ciertamente es que en los últimos tiempos el crecimiento de obras escritas por individuos pertenecientes a grupos minoritarios ha tenido un auge impresionante, como afirma la propia Flys, y que la defensa de la tierra muchas veces ha corrido a cargo de "los sin tierra", dando como resultado

³⁶ Esta situación se puede ver más clara si pensamos en el trabajo que desde la ecocrítica se ha hecho sobre la obra de poetas como Nicanor Parra y Pablo Antonio Cuadra. Lo que ahí se refleja, en el primer caso es, en efecto, una posición diríamos política, contestataria si se quiere, en la que Juan Gabriel Araya descubre que: "Parra, perturbado por la alarmante situación de degradación ambiental de nuestro planeta, se aproxima poética, académica y militantemente a la "ecología profunda" (*deep ecology*), sistema de pensamiento de carácter radical que a partir del problema ecológico busca realizar una crítica de los fundamentos del mundo occidental". Por su parte, en el trabajo que sobre Cuadra lleva a cabo, Steven F. White se centra en "la dimensión ecológica del shaman" en algunos poemas del nicaragüense. En ambos casos estamos frente a individuos, escritores, pertenecientes al sector intelectual, una suerte de minoría, pero con un grado de marginalidad mucho menor que, por ejemplo, los escritores tzotziles, del estado de Chiapas, en México, o el de los indios navajos de Arizona, en Estados Unidos. Además, en cada caso se trata de un abordaje distinto. Cfr. Araya, Juan Gabriel. "Nicanor Parra. De la Antipoiesis a la Ecoipoiesis". *Estudios Filológicos*, 43, 9-18, 2008: <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132008000100001>. Y también: White, S. F. "Ecocrítica y chamanismo en la poesía de Pablo Antonio Cuadra". *Anales De Literatura Hispanoamericana*, 33, 49 - 64, 2004: <https://doi.org/>

lo que Jesús Benito llama “Poetics and Politics of Resistance” (315), debemos tener cuidado de considerar a la literatura exclusivamente como un canal que exprese los deseos de liberación, o bien, que sea un soporte de la resistencia y contra la opresión. Convengamos que, en el marco de los estudios literarios, los estudios culturales y la propia ecocrítica se han abierto líneas de investigación que se enfocan en estas propuestas, pero que la variedad de subtemas y los proveedores de las respectivas narrativas tiene distintos orígenes y condiciones culturales ³⁶.

Entendiendo esto, si observamos el trabajo de Toledo bajo una mirada ecocrítica, el resultado es interesante por varias razones. En primer lugar, porque la naturaleza ha sido una constante dentro de la obra del poeta cordobés en la que siempre tiene un lugar privilegiado. Su papel ahí nunca es contingente. En segundo, la simbólica mítica que constituye el fundamento de la exomitopoética, la poética de nuestro autor, depende necesariamente de una conexión con la naturaleza ³⁷. En tercer lugar, hay que tomar en cuenta que el intenso diálogo que se deriva de estas relaciones, y que se produce ya desde su primer libro, presenta diferentes registros.

En “Gueta Bigui (*El totopo*)”, poema con que abre Poemas del *Didxazá*, Toledo hace una reinterpretación sintética del mito fundacional

que habla de la gloria y ocaso de los *binigulaza* y del nacimiento de los *binizá*, primeros hombres zapotecos ³⁸. Veamos algunos elementos clave. El texto empieza cuando se ha cernido ya la catástrofe sobre los *binigulaza* que han incurrido en soberbia y han sobrepasado las leyes del orden cósmico. La degradación moral se refleja en el espacio y es descrita en términos de un paisaje primigenio desolador:

Llegó el tiempo, después del diluvio, en que crujió

la casa de la tierra. Nuestros *binigulaza* (antepasados)

sufrieron mucha hambre, entonces la luna humeaba y

sus senos estaban completamente secos, sin leche.

Hemos dicho que el mito apunta a fustigar la soberbia. Los *binigulaza* ³⁹ se creyeron superiores a los dioses y ahora tienen que pagar. Dicha soberbia también ha convertido a la Tierra en un páramo estéril. No sólo eso. Las consecuencias han desbordado la dimensión terrestre para alcanzar proporciones cósmicas. A nuestro juicio, el mito que está detrás del poema, o para decirlo mejor, el enfoque que el poema le da a este mito, lo coloca en un lugar en que se evidencia el desorden que se puede

³⁷ La actitud del poeta en cuanto al uso consciente del pensamiento mítico y, concretamente, del mito de distintas latitudes y con algunas variantes, lo lleva al encuentro con la naturaleza y, de manera muy particular, del reino vegetal, en tanto fuerza que desencadena las consideraciones éticas fundamentales que están detrás de los más antiguos sistemas de creencias. Estar bien con el medioambiente supone una vida buena, mantiene el orden entre el hombre y su entorno. Transgredir este orden conlleva generalmente consecuencias negativas, en muchos casos catastróficas.

³⁸ Cfr. Henestrosa, Andrés. *Los hombres que dispersó la danza*, México, Porrúa, 2010. También: Cruz, Wilfrido C. *El Tonalamatl zapoteco*, Oaxaca, México, Imprenta del Gobierno del Estado, 1935.

³⁹ Aunque el poeta se refiere aquí a los *binigulaza* como “antepasados”, en estricto sentido, y como se puede cotejar en la descripción que de ellos hace Wilfrido C. Cruz en su versión del mito zapoteco, estos individuos serían “protoantepasados”, en términos de Meletinski, pues: “La actividad de los protoantepasados-demiurgos-héroes culturales tiene, pues, un claro carácter paradigmático o creativo. Los actos de la creación primordial pueden consistir en la transformación espontánea de algunos seres u objetos, o bien derivar indirectamente de ciertas acciones de los héroes mitológicos [...]” (184).

producir en esta suerte de ecosistema cósmico si uno de los elementos que lo componen contraviene el principio de unidad. En parte coincidimos con Jonathan Bate, en lo que plantea en “El canto de la tierra: W. H. Hudson y el estado natural”, cuando afirma:

Todas las comunidades humanas tienen mitos de origen, relatos que sirven tanto para inventar un pasado que es necesario para dar sentido al presente como para establecer una narración de la unicidad del género humano y su diferencia respecto al resto de la naturaleza. Por ejemplo: éramos los elegidos que Dios creó después de todas las demás especies y a quienes hizo señores y dueños de la tierra. O bien: éramos los elegidos a quienes los dioses legaron el don prometeico del fuego, es decir, de la tecnología. El peligro en estas narraciones progresivas es la *hybris*. La insuficiencia de ellas es su incapacidad de explicar, digamos, la guerra, la esclavitud, el suicidio, la opresión social y la degradación del medio ambiente. Para comprender estos males, nos hacen falta narraciones más oscuras, historias de nuestra caída hacia el conocimiento y la muerte, de la expulsión del Edén y la apertura de la caja de Pandora (17).

Y decimos en parte, porque la idea aquí, aunque sirve de apoyo para el análisis y la reflexión que estamos llevando a cabo, acusa cierta falta de precisión. Si consideramos que la *hybris* es, según la entendieron los griegos: “[...] una violación cualquiera a la norma de la medida, esto es, los límites que el hombre debe mantener en sus

relaciones con los demás hombres, con la divinidad o con el orden de las cosas” (Abbagnano, 564), entonces, en este sentido, representa un peligro y, de cierta manera, implica el riesgo de desplazamiento hacia la oscuridad y la degradación. Tal es el caso del propio mito de Prometeo, quien rebasa los límites de la “norma de la medida”⁴⁰, o del que nos ocupa, el surgimiento de los *binizá*, cuyo objetivo no es otro que el de forjar un pasado que sirva de base a la cohesión y al sentido de una cultura, pero en el que no debemos pasar por alto que “la luna humeaba” y “sus senos estaban completamente secos” configuran una imagen que representa el resquebrajamiento de las relaciones con el orden superior⁴¹. Un buen número de mitos del origen llevan aparejado el lado oscuro que se produce en función de la *hybris*.

El poema continúa. Se refiere ahora a los intentos de supervivencia de algunos que por sí mismos pretenden proveerse el alimento. Nada consiguen. Cometan un doble error: “[...] quisieron cazar la liebre que se ocultaba en el espejo de la luna [...]”, aprovecharse, pues, de la situación, en medio del agravio. Evidentemente no es el camino:

Pero bastó con que unos pocos imploraran: “Madre,
danos la menstruación de tu fertilidad que anima todo,
no te seques mientras la tierra se pudre como una hoja
en el fango. Somos sobrevivientes del cósmico intento

⁴⁰ Recordemos que el orden en las relaciones del Titán Prometeo con la Divinidad se rompe cuando aquél traiciona la confianza que se le ha otorgado.

⁴¹ Pero debemos subrayar también que el esquema en el que los hombres o protohombres pierden contacto con la divinidad, es decir, quebrantan la armonía cósmica, y por ello se genera un desequilibrio ecológico que se multiplica a lo largo de todas las mitologías del mundo. Veamos, por ejemplo, el paralelismo semántico que existe entre los primeros versos de Gueta Bigui (El totopo) y los del siguiente poema mapuche: “Aquí, henos aquí, / ya viudos de nuestros dioses, / viudos del sol, del agua / y de la luna llena. / Adentro / frente al brasero / quemamos lengua y memoria”. (Huenún. En: Fierro y Geeregat. (77).

de destrucción, los más débiles,
¡ayúdanos!

Este otro sector del grupo reconoce, en un gesto de humildad, su precaria condición y pide ayuda. Ora vehementemente. Lo esencial: la Tierra necesita volver a ser fértil. ¿Se podrá restablecer el equilibrio?

La diosa se compadece:

Entonces la luna reunió a sus animales preferidos, los

que salvó de la catástrofe que conmovió entero al uni-

verso, por ser la tierra centro de lo que lleva movimiento.

Para reintegrarse la luna incorpora a los animales. Los reúne también para reestablecer el equilibrio natural. El gesto es inesperado, aunque en el fondo, si lo consideramos bien, como dice Marrero en "Ecocrítica e hispanismo": "Tal y como ponen de manifiesto las deidades concebidas a partir de los fenómenos naturales, de los animales y de las plantas, el respeto al orden natural ha formado parte de la idiosincrasia de los pueblos indígenas" (194).

Aquí dos aspectos importantes. Los sobrevivientes han dado muestras de arrepentimiento. En su soberbia faltaron al respeto y al arrepentirse tratan de volver, simbólicamente, al estado de orden anterior a la transgresión. De otra parte, la diosa habilita nuevamente a la tierra como "centro de lo que lleva movimiento", es decir, como núcleo de la vida y del cosmos. En este primer libro, *Poemas del Didxazá*, Toledo intenta recuperar la memoria de los pueblos originarios. Las coordenadas éticas y ecológicas en las que se mueve corresponden a una cosmovisión en donde:

"Las catástrofes que provocan los dioses alteran la vida del mundo. Las sucesivas creaciones fueron destruidas por desastres naturales. Las destrucciones y las creaciones se producen cíclicamen-

te dando lugar a distintas edades y eras del universo. Mundo dinámico de vida y movimiento, el fin de un ciclo era el comienzo de otro nuevo; todo propiciaba la evolución y el cambio". (Andueza, 48).

Pero debemos reiterar que en el caso del poeta que nos ocupa su adhesión a la naturaleza no es circunstancial. Es una elección. Los libros que vendrán después también trabajan con ella. Ciertamente que en buena medida estamos frente a espacios simbólicos, pero estos espacios están articulados sobre una base mítica la cual, lo hemos visto ya, nos vincula a una ética, no a una cualquiera, sino a una ética compleja, en términos de Edgar Morin, que apunta a un humanismo regenerado, y regenerador, en el que: "El ser humano es sujeto no del universo, sino en el universo. Somos responsables de la vida en la Tierra y de la vida de la Tierra, su biósfera, debemos ser los copilotos del planeta, los pastores de los nucleoproteínados que son los seres vivos" (221).

Y cómo no mover a una sutil concienciación, a una toma trascendente de conciencia ecológica, al proponer a la naturaleza como espacio en el que tiene lugar el misterio de la vida, una vida equilibrada y armónica. La naturaleza como vehículo de bienestar espiritual impele a defenderla. El bienestar material es evidente, pero está tan cerca de nosotros que lo perdemos de vista. Luchamos a medias por él porque el sustento nos llega de cualquier forma. Muchas veces de la peor de las formas⁴². Las buenas nuevas que trae consigo la revelación del espacio que nos fundamenta y da cobijo, en cambio, nos deslumbran, sacuden de otra manera nuestra conciencia. Ciertamente estamos en el terreno de la ecología profunda, si aceptamos, con Valero y Flys que se trata de una vertiente de la filosofía actual en la que se considera a la humanidad como un componente más del medio y que todos los esfuerzos en los distintos campos de la actividad del hombre deben ir encaminados a conseguir la convivencia armónica entre los seres humanos y el resto de los seres (372).

Esto sucede también con la poesía de Toledo desde Poemas del *Didxazá* y la que vendrá después. Pensamos en *La zorra azul o en Oro en canto son oro: sor tija de hadas*, textos que ya revisamos, en otro momento, bajo la lente de la exomitopoética, y que, al igual que el primero, ofrecen una clave de lectura ecocrítica. La poesía como sentido del ser y resistencia contra el vacío fundada en la conexión y en el equilibrio con la naturaleza sólo podría funcionar en tanto sistema holístico. En una entrevista que le hace a nuestro poeta, Ignacio Ballester le pregunta (citamos largo):

“[...] ¿De qué manera el jardín es la base para la poesía?” VT: “Jardín significa paraíso. Viene del hebreo, *pardes*; y es para mí un retorno a la infancia: proyectar la felicidad al mundo desde esa primera etapa vital. Yo viví en un paraíso, en un mundo donde lo cotidiano era lo mágico. De tal manera que el milagro estaba presente, ejercido por mi madre tehuana, de lengua didxazá o zapoteco que posee esa cosmovisión y la trasmite. A veces, por supuesto, no sé si estoy alucinando, delirando o estoy loco, poseído por un gran entusiasmo (que es –como palabra– el estar con Dios, el soplo interior de Dios, inspiración), en mi caso mágico-poético, sincrónico [...]”. IB: “Con esta recuperación de la infancia, de este lugar tan fértil, de la figura materna, de lenguas diidxazá o zapoteco... entendiendo la magia entretejida en lo cotidiano que tú, Víctor Toledo, como poeta logras recuperar con el objetivo de mejorar el mundo [...] si esa magia en tu obra busca mejorar el universo (quizá desde una perspectiva ecocrítica), ¿choca con la realidad? Si el objetivo de tu poética es el bienestar social, ¿cómo afronta la realidad al desconectarse del mundo mágico?” VT: “No choca. Increíblemente no choca. Al contrario. Me voy a confesar. Creo que he salvado a unas

cinco muchachas del suicidio. Desde hace un lustro, la poesía que escribo hace que las mujeres me busquen. Carecen de un sentido. Suelen tener problemas de depresión. Mi obra las ha salvado porque les ha dado un sentido. Me lo han dicho. Así, eso me lleva a la certeza de que efectivamente lo que estoy escribiendo es algo real y profundo que está cumpliendo con su fin: estoy enlazando bien los puntos, los nodos, los ángulos. Creo que hay más muchachas u hombres que encontrando mi poesía, a punto de suicidarse, no lo han hecho. ¿Cómo hablar de esto en las clases? Hay una labor teórica, vivencial y mágica para poder decir: “estudiantes, la poesía es lo más sagrado que existe”. Es lo que viene a darle el sentido del ser al mundo. Es lo que va a ayudar al mundo a encontrar el ser. Para mí es muy interesante descubrir las teorías académicas o científicas adecuadas para conectar todo esto y no quedarme simplemente en un chamanismo vulgar [...] El mal viene de la eternidad. Tiene un origen profundo que se va transmitiendo. Mi poesía les ayuda y ahí cambia todo para mí: empiezo a pensar en otras dimensiones. Entronca ello con mis lecturas a propósito del chamanismo. Todo cuadra entonces. Desde muy joven siempre he combatido al vacío, desde la teoría, contra la tendencia al suicidio. Ahora es cuando ese camino, con búsquedas teóricas, filosóficas e incluso metodológicas, empieza a dar resultados. Me buscan por mi jardín, su magia (colecciono muchas plantas sagradas y exóticas), por lo que les puedo decir, enfermos del vacío.

Realmente en el jardín se realiza la magia. Empiezo con los jardines por una poética integral, sincrónica. Al diseñar tal espacio proyecto un libro, el jardín es El Libro. El jardín abre las primeras páginas del

⁴² No censuramos el discurso político montado en la obra de arte, aunque lo cierto es que, o cuando menos así nos parece, la exploración en esta línea poco ha contribuido a la política, de un lado, y al propio arte, del otro.

poemario. Hay un diálogo entre las flores y el firmamento. Eso me va a llevar, maravillado, a través del ritmo a los mejores versos de ese libro. Salgo al jardín. Se ha realizado. Empieza a escribir el libro. Hasta ahí pensaba que era una poética de campesino, de botánico, de amante de la naturaleza, de algo que viví como ser del trópico; pero me empiezan a buscar personas con historias increíbles, maravillosas, que reconsideran la decisión fatal por lo que han leído u otras que me cuentan historias maravillosas que vivieron realmente y cuestionan la realidad positivista y neopositivista. Eso es lo que yo me propuse desde niño: escribir para que el mundo tenga un sentido. Mostrar el aspecto mágico. Son los mejores premios. ¿Quién puede jactarse de un premio tan magnífico como el de hacer continuar la vida, leyendo poesía y cerca del arte? Ese mundo arcaico en el que viví, donde importa más el espacio que el tiempo, es una razón poderosa para oponerse a este mundo que pasa tan rápido y que sólo deja el vacío, sembrando la angustia” (Toledo, 2019).

En general, por ejemplo, la sincronización que se da entre el espacio mítico y el espacio físico en *La zorra azul*, concretamente, en “Presagios de la bruja Baba Yagá para este libro”, llama nuestra atención sobre la necesidad de una lectura más atenta de la naturaleza, o mejor, de un diálogo más fructífero entre el hombre y el medio. Mostrar el aspecto mágico para que el mundo tenga sentido es la paradoja que propone el poeta y que nos obliga a reaprender un lenguaje olvidado, a tener una conciencia plena de nosotros y de lo que nos rodea en el presente que se dilata, noción

temporal que se funde con el espacio ⁴³. El mecanismo causa-consecuencia presente en todo el poema marca la pauta. Aquí un fragmento:

Si zorras y ciervos recorren mudándose
largas distancias

Silenciosas: viene una borrasca.

Cuando cante el ruiseñor descenderá el
nivel de las aguas

En el coro cristalino de los ríos.

Más si canta toda la noche sin detenerse o
frente a una

Densa neblina, telón cerrado de zafiros,
vendrá un día claro

y muy brillante.

Si los zorros azules en Siberia se dejan ver
libremente,

extendidos por las vidrieras de la tundra,
se adelanta la

Primavera Sagrada.

Y es que a fin de cuentas todo forma parte de una sola semilla. Las interrelaciones de todo lo que existe en el mundo y en el cosmos en una suerte de continuum están dadas por esta condición:

La zorra azul se volverá hierba la hierba
carpa la carpa

dragón el dragón tiempo de jade (agua y
rayo) la lluvia

dorada hongo Matamoscas Mujamor ro-
jiblanco el hongo

esperma celeste.

⁴³ Aquí volvemos a encontrar una interesante relación entre la poética de Toledo y la ética compleja: “Todo conocimiento puede ser puesto al servicio de la manipulación, pero el pensamiento complejo conduce a una ética de la solidaridad y de la no coerción. Como he indicado, podemos entrever que una ciencia que aporta posibilidades de autoconocimiento, que se abre a la solidaridad cósmica, que no desintegra el semblante de los seres y los existentes, [...] que reconoce el misterio en todas las cosas, podría proponer un principio de acción que no ordene, sino organice; que no manipule, sino comunique; que no dirija sino anime” (Morin,71).

Asimismo, de la poesía de Toledo se desprende la noción de “religación” que subyace en la ética moriniana. Este concepto nos abre, necesariamente, a una dimensión en la que el hombre se convierte, por así decirlo, en un sistema de relaciones que define su ser en el mundo. Para ser, entonces, se requiere, es indispensable, una religación que haga funcionar el sistema para bien, para el bien. En esta ecuación, desde luego, está incluido el espacio vital, un espacio que no se puede entender, so pena de parcializar y desligar, vamos, de hacer daño, sino desde una dimensión cósmica: “La ética es, para los individuos autónomos y responsables, la expresión del imperativo de religación. Todo acto ético, repitámoslo, de hecho es un acto de religación, religación con el prójimo, religación con los suyos, religación con la comunidad, religación con la humanidad y, en última instancia, inserción en la religación cósmica” (Morin, 40).

El hongo aparece así como el símbolo religador universal. Se trata de la esencia del poder generador encarnado en el reino vegetal. Pero es la semilla que requiere, por supuesto, una matriz, la implica, para proyectar, ciertamente, el equilibrio de las fuerzas naturales. Echando mando de elementos de la mitología griega, el propio Toledo lo explica en su estudio *La poesía y las hadas*:

Patriarcas y símbolos fálicos: el hongo es el miembro de Dionisio, dios del vino, de la divina ambrosía, de la miel sagrada, que no es otra cosa que el secreto de la preparación adecuada del hongo con otras plantas reguladoras, escanciadoras, apostólicas y tísicas [símbolo, el de Dionisio, que habrá de evolucionar] A partir de la cosmogonía órfica que canta la zaga de cómo la diosa madre (y el dominio total de lo femenino, la unión de la tierra, el mar y el cielo: forma e imagen absoluta de la poesía) es reemplazada por el poder masculino (la fragmentación, la racionalidad y el orden) hasta llegar a un equilibrio con Apolo, el cual domina a las ninfas: al dragón, a la pitón-oráculo, de las

que toma y aprende sus artes: la curación y el don de la profecía, pero que finalmente es engañado por la ninfa principal: Telfusa-Erynis: dominador dominado, para que el oráculo de Delfos no se sitúe en el lugar que el dios designa. De esta manera el poder de la madre tierra, de la diosa, no es usurpado completamente por los atributos masculinos: el orden, la lógica, la razón, la objetividad, la visión cónica, *y se llega a un mayor equilibrio*. (13). (Los subrayados son nuestros).

Pero todo se va religando, en efecto, en un entramado sinestésico e hiperbólico como conviene al discurso mítico (exomítico, en el caso de la poesía de Toledo), de alta concentración poética. Y la poesía es naturaleza viva religada a partir de la palabra. Por ello:

La hierba es lengua que hierve
princesa rubicunda en primavera
(con acentos y lunares de tábano) en agosto
es azul stricazá
en otoño susurro de Mujamor y en invierno
bajo el blanco
con la hierba piadosa y tranquila –a la luz
de una vela-
soporta la tormenta –violeta violenta- de
la historia.
La poesía herbal acrisola terribles verdades
de la vida
las decanta haciéndola posible en la atmósfera
azul de la
[flor de la palabra.
Una hoja de hierba da el tono auténtico
de multitud
policromada de la luz
y el tono de la dehesa en el fondo es azul.
La tierra es habitable gracias a la hierba
[...]

Pero hay más. Si la gramática de *La zorra azul*, el núcleo religante del lenguaje poético que ahí se despliega, es una “gramazorra”⁴⁴, neologismo que asimila asimismo los mundos vegetal y animal, podemos entender por qué: “La zorra piensa y escribe la hierba que el tiempo no existe”⁴⁵. Porque ya vimos que para nuestro poeta es más importante el espacio, un espacio de interconexiones infinitas, que se vuelven casi ininteligibles cuando la “gramazorra” deviene “gramacósmica” y la duda, a su vez, resulta exclamación de júbilo en este fragmento del poema que abre la sección “La hierba bajo el blanco”:

[...] y la gramacósmica de los interiores neutrónicos

De Filónov

engallado y engallonado

adentro de sus cuadros.

¡Cómo puede vociferar la hierbazorra!

alzándose con sus caladas bayonetas

lanzando ojivas de luna

y herbir malas palabras

en el caldero amarillo del oxígeno

carnivorear el viento

que recorta en trocitos el aire

y rumorea al oído tapado de la piedra

alrededor de la cual la zorra forma

una corona

luminosa de silencio:

¡cómo puede vociferar tal piéride la hierba!

La hierba ha sido ascendida, justamente, al rango de musa del séquito de Apolo (piéride).

Una lección de humildad recompensada nos propone aquí el poema en el que es protagonista uno de los más modestos elementos del reino vegetal: la hierba. Por ello el asombro ante la astucia de la naturaleza de ser en sí y de mostrarse una, y al mismo tiempo, de distintas maneras. En suma, una lección de solidaridad con la vida.

Una forma de llenar el vacío se desprende de la proximidad de la naturaleza y de las claves que nos da la poesía para poder leerla. Leer a la naturaleza. Razón de más para protegerla sin que medie necesariamente una posición contestataria. El valor ecológico de la poesía de Toledo, por supuesto, va más allá de una relación contemplativa, o de aprecio por el solaz sensual y estético que ofrece la naturaleza como lo plantea la primera oleada de ecocrítica, según Cohen, “la escuela ecocrítica del canto y la alabanza” (22). Se trata más bien de una relación dialogante que estimula y promueve la vida. De ahí que nuestro enfoque le dé cobertura desde una noción más amplia, pues coincidimos con Glotfelty en cuanto a que:

La ecocrítica expande la noción de <<mundo>> hasta incluir toda la ecósfera. Si estamos de acuerdo con la primera ley de la ecología de Barry Commoner, <<todo está relacionado con todo lo demás>>, debemos deducir que la literatura no flota sobre el mundo material en una especie de éter estético, sino que más bien participa en sistema global inmensamente complejo en el cual la energía, la materia y las ideas interaccionan (55).

Oro en canto son oro: sor tija de hadas habrá de ser el poemario en donde se explicita de forma rotunda la posición de Toledo respecto a la ecología profunda, y donde se observe el amplio registro que maneja. Como un pórtico,

⁴⁴ El concepto aparece en los primeros versos del poema “(Gramática)” correspondiente a la sección “Lengua de zorra”: “Corre por la florazul de un horizonte / Gramazorra” y constituye un elemento religante clave, no sólo para el poema, sino para el libro en general.

⁴⁵ Corresponde al título de la novena sección de las diez en que se divide el libro.

en las primeras páginas aparece “Enredadera”.
Veamos el siguiente fragmento:

¿En dónde habitan las hadas?
Pasando las formas dragantes del Filodendro
-Con su tallo de boa-
Y el estático verde surtidor de Palma Sicca,
Mucho antes del Ficus Gigante
Que apresa la sombra de la sombra
Para encender en su brillo acerado una
poza de luz,
Más allá de la sabia sangre del Sangregado
Del ob-seno color del Platanillo
Y de la exuberancia del Árbol del Pan
Donde hincha de sueños su potencia
el dios.
En el sendero enmarañado de pequeñas
linternas
Que va hasta el Cempaléhuatl:
(Treinta metros de altura y veinte de follaje
Dan una nube montaña
Donde pondré unas ventanas
Sobre la barranca).
En donde la Pochota y el Guarumbo
(Guarda el rumbo de la rumba a
la marimba
Y el sonoro perfume de la lluvia)
La Escalopendra, la Ceiba y el biombo celeste del Ubero
Y ardiente Tetlatín y la Mafafa
Lanzan una gama mayor de notas verdes
Que una esmeralda bajo el mar.
Donde llega la orilla del eco del río
Y las voces tenores de las piedras
O sus gritos agudos

Con una playa de aroma intemporal.

La estrella de la Virgen

La Palma de las Islas Mauricio, el Xochicuáhuatl

La Vergonzosa, el Floripondio, el Toloache

Y hasta el Mango, el Cafetal y los Naranjos de ombligo

(Invitados arraigados)

Saben del vuelo de las Hadas:

Ellas cantan sin voces

Parpadeos luminosos

Un código morse secreto

Interesa, en primer lugar, la exploración que el poeta hace en este libro sobre los seres extraordinarios que habitan los bosques, las plantas sagradas y la vegetación en tanto anclajes de un mundo espiritual que de alguna manera puede paliar la degradación moral del desmedido afán de tener en las sociedades contemporáneas, mismo que se opone al ser, en un momento en el que el interés colectivo por temas urgentes como la conservación de la vida en el planeta pasa grandes apuros. El vacío gana terreno ⁴⁶. Afortunadamente, los focos de contención desde la literatura, trabajos que manifiestan de muchas formas y matices una conciencia ecológica, nunca se apagan. Tal es el caso de la obra del poeta que nos ocupa. Por otro lado, el poema muestra, y así lo encontramos a lo largo de la producción toledana, un conocimiento del medio vegetal, en este caso el de su entorno inmediato, del espacio donde nació y creció el poeta hasta su adolescencia ⁴⁷, en el que alternan individuos de especies que son alimento (Mango, Naranjos), característicos de la región tropical o intertropical, (Filodendro, Palma de Sica, Vergonzosa), medicinales (Guarumbo, Tetlatín), de poder (Toloache, Floripondio) ⁴⁸, a través de los cuales se muestran las bondades, no sólo de una región, sino de la tierra misma. Todo ese mundo está frente a nuestros ojos pero lo ignoramos, y lo que es peor,

lo maltratamos. El poeta lo tiene que convertir en un lugar mágico, justo donde habitan las hadas, para que lo podamos ver. ¿Lo vemos?

Un estudio futuro y más completo de la obra de Toledo desde la ecocrítica debería considerar lo que aquí esbozamos. Nuevamente es Glotfelty la que opina: “[...] los ecocríticos han estudiado las condiciones medioambientales de la vida del autor (la influencia del lugar sobre la imaginación del autor) y han demostrado que el lugar en donde creció, a donde viajó y en donde escribió es pertinente para comprender su obra” (62). Comprendemos entonces que el trabajo de Toledo tenga una conexión tan íntima y fuerte con la naturaleza: viene de tierra fértil y generosa, afirmación rotunda de la vida⁴⁹. Pero, ¿lo vemos?, ¿es suficiente el tratamiento poético que se le da para mover la conciencia?

En el propio trabajo del poeta, al parecer, hay un resquicio por el que se filtra la duda. En ese momento su discurso se torna explícito. Excéntrico:

Está Dios en el bosque: la cabaña del Ser
-con pífanos y ninfas nos da su epifanía-
pero el hombre se empeña en destruirlo,
no lo re-conoce

y cuando alguien se lo quiere mostrar
(para que no lo arrase)
no lo puede ver, sumido como está en su
inmediatez

en su endemoniada liquidez, en sus in-
versiones

(in-versiones de la realidad), inmersiones
en la oscuridad

(construir es destruir).

Canta la luz en el bosque, surge el Ser

pero pocos escuchan este canto

los pájaros maravillados son brillos de es-
tos rayos

la luz vuelta música -colores de aromas-

Palabras con que Dios quiere darse a los
hombres entender.

En la noche del bosque

en su surco profundo

Dios lanza las estrellas: granos, letras,
conteniendo todos los alfabetos

(semillas de la fertilidad del infinita, ave-
cedarios del Ser)

Para alimentar sus aves que se forman de
los colores de la aurora

la

noche desgarrada

para darnos su mensaje.

Pero no escuchan los hombres el cántico
de aroma

no ven la teofanía, enredados en el ruido

maquiavélico de máquinas (los ladrillos
de gozques)

⁴⁶ Sin duda, uno de los teóricos que ha profundizado más en esta cuestión es el francés Guilles Lipovetsky. Precisamente en *La era del vacío* leemos: “El momento posmoderno es mucho más que una moda; explicita el proceso de indiferencia pura en el que todos los gustos, todos los comportamientos pueden cohabitar sin excluirse [...] El mismo retorno a lo sagrado queda difuminado por la celeridad y la precariedad de existencias individuales regidas únicamente por sí mismas. La indiferencia pura designa la apoteosis de lo temporal y del sincretismo individualista” (41).

⁴⁷ Nos referimos a Córdoba, Veracruz, México.

⁴⁸ Cfr. Portal de la Comisión Nacional para el Conocimiento y uso de la Biodiversidad: https://www.biodiversidad.gob.mx/especies/gran_familia/planta.html

que taladran dragones
que destrozan los goznes, que deshilan el
bosque
que desatan satánicos nudos, del Tiempo
del Sueño
A la voz que nos Dio.
Alabos que dio
Ala bosque Dios.

Si el objeto de estudio de la ecocrítica lo constituye, como afirma Glotfelty en la cita que abre el presente ensayo, en las relaciones entre la naturaleza y la cultura, y en cuanto a esta última, en particular, lo que ella denomina “artefactos culturales de la lengua y la literatura”, tenemos en el fragmento del poema “En el bosque está Dios” un ejemplo ideal. Aquí, la defensa del medio ambiente está dada en dos frentes. El primero se manifiesta desde la simbólica mítica, si consideramos que, después de todo, el mito viene a ser, esencialmente, un artefacto cultural de la lengua. En esta línea de pensamiento no debe sorprendernos que en el bosque esté dios, o dios asimilado a la figura del rey del bosque como en tantos mitos agrarios de la antigüedad (Frazer). A su vez, la idea de presentar con respeto a los dioses o diosas ctónicos, o aquellos otros dioses menores que pueblan el folklor y que están relacionados con la naturaleza, como las hadas, los dioses tutelares, etc., y sus avatares, las plantas de poder, presupone que reconocer la fuerza esencial y generadora de la misma naturaleza, así como la asociación necesaria de ésta con la vida, tarde o temprano nos induce a su cuidado y su defensa⁵⁰.

El otro frente ofrece una perspectiva abiertamente crítica que mantiene un equilibrio con el primero, gracias a esto el poema no rueda pendiente abajo por el camino de la consigna y el panfleto. Aunque las implica, la premisa de la crítica va más allá de las necesidades materiales, así como de la postura política. De hecho, el poema oscila entre una concepción mítica de la deidad, en el sentido que ya hemos dicho líneas arriba: “Está Dios en el bosque”, y otra filosófica, cuando se indica que ese bosque es “la cabaña del Ser”, combinación que tiene un paralelismo en “Canta la luz en el bosque, surge el Ser”. El poeta ha llevado al extremo el problema, al terreno ontológico. La existencia en su ultimidad radical se está viendo amenazada⁵¹.

Lo anterior no quiere decir que no haya una crítica al estilo de vida capitalista contemporáneo, a la indiferencia, al egoísmo y al hedonismo exacerbados. El hombre se aleja de dios, por un lado, y del sentido de la vida, por el otro (aunque quizá, si lo miramos bien, se trate de las dos caras de una misma moneda) y con ello contribuye de forma alarmante a su propio aniquilamiento. Ha perdido la dimensión real de los hechos “sumido como está en su inmediatez”. Y aquí, paradójicamente, la cercanía es lejanía.

En una entrevista a Scott Slovic, uno de los primeros presidentes de la ASLE (*Association for the Study of Literature and Environment*) y quien más ha contribuido a la internacionalización de la ecocrítica, Diana Villanueva lo cuestiona en cuanto a cómo respondería al intento de integrar a la ecocrítica en la definición que

⁵⁰ En este punto, ya lo hemos dicho, discrepamos en cuanto a que el tratamiento del espacio simbólico no sea lo suficientemente valioso para crear una conciencia ecológica, y que sólo “la materialidad física y científica del lugar” posibiliten una concienciación, como afirma, por ejemplo, Carmen Flys, a quien ya hemos citado en este ensayo.

⁵¹ No es, como cabría pensar, que el autor esté aquí cerca de una idea heideggeriana, ya que, en estricto sentido, el concepto que encierran estos versos se aviene más a lo planteado por Kant quien, por otra parte, lleva a cabo la distinción entre la noción de “ser”, en tanto cópula predicativa, y la posición absoluta existencial ya que, en virtud de esta última, leemos en Abbagnano: “[...] se establece la existencia de la cosa (*Der einzig mögliche Beweisgrund zu einer Demonstration des Daseins Gottes* [El único fundamento posible para una demostración de la existencia de Dios], 1763, § 2) (951).

da Bloom de la “Escuela del Resentimiento”⁵². Slovic contesta:

Creo que entre los que se dedican a la ecocrítica algunas veces el equilibrio puede estar inclinado del lado de la ética o de la estética, pero a mí me interesan ambos. Siempre acabo estudiando, enseñando y escribiendo sobre autores en cuyas obras encuentro cualidades estéticas encomiables. Para mi gusto la literatura que estudio posee belleza. Al mismo tiempo, siento que la belleza artística adquiere mayor poder si consigue ponerse en relación con las preguntas que la sociedad se hace [...] desde los comienzos de mi trabajo en este campo, he sentido que gran parte de la

escritura sobre el medio ambiente es a la vez hermosa y éticamente poderosa (38).

Nosotros consideramos en el caso del poeta que hemos revisado, la relación entre ética y estética mantiene un balance que aleja a su obra del facilismo didáctico en que muchas veces cae el entusiasmo político de un número considerable de obras que abordan problemáticas medioambientales, aquellas que no están en la “gran parte” a la que alude con optimismo Slovic. Queda claro que, visto desde la ecocrítica, Toledo no es poeta que pontifique. Sus vínculos con la naturaleza suscitan un diálogo permanente entre lo humano y lo no humano, un diálogo mítico que, si se le escucha bien, responde a las necesidades de la realidad contemporánea.

⁵² Recordemos lo que dice al respecto Harold Bloom en *El canon occidental*: “Lo que más me interesa es el hecho de que tantas personas de mi profesión hayan desertado de la estética [...] Longino habría dicho que lo que los resentidos han olvidado es el placer. Nietzsche lo habría llamado dolor; pero todos ellos habrían pensado en la misma experiencia en las alturas. Aquellos que de ahí descienden, como lemmings, salmodian la letanía de que la mejor manera de explicar la literatura es decir que se trata de una mistificación promovida por las instituciones burguesas. Eso reduce la estética a ideología, o como mucho a metafísica [...] Si adoras al dios de los procesos históricos, estás condenado a negarle a Shakespeare su palpable supremacía estética, la originalidad verdaderamente escandalosa de sus obras. La originalidad se convierte en el equivalente literario de términos como empresa individual, confianza en uno mismo y competencia, que no alegran los corazones de feministas, afrocentristas, marxistas, neohistoricistas inspirados en Foucault o deconstructivistas; de todos aquellos, en suma, que he descrito como miembros de la Escuela del Resentimiento” (28-30).

REFERENCIAS

- Abbagnano, Nicola. Diccionario de Filosofía, México, FCE, 2016.
- Andueza, María. “Los míticos orígenes de la creación del mundo en Mesoamérica”, Revista de la , Universidad, No. 543, 1996, UNAM:, http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/14354
- Araya, Juan Gabriel. “Nicanor Parra. De la Antipoiesis a la Ecopoiesis”. Estudios Filológicos, 43, 9-18, 2008: <http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132008000100001>.
- Bate, J. “El canto de la tierra: W. H. Hudson y el estado natural”. Anales de Literatura Hispanoamericana, 33, 15 – 32, 2004: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0404110015A>
- Benito, Jesús. “Poetics and Politics of Resistance”. En: Benito, Jesús / Manzananas, Ana (eds.): Narratives of Resistance. Literature and Ethnicity in the United States and the Caribbean. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 1999.
- Bloom, Harold. El canon occidental, España, Anagrama, 2001.
- Cohen, Michael. “Blues in the Green: Ecocriticism Under Critique”, Environmental History, 9, 1, pp. 9-36, 2004.
- Comisión Nacional para el Conocimiento y uso de la Biodiversidad: https://www.biodiversidad.gob.mx/especies/gran_familia/planta.html
- Cruz, Wilfrido C. El Tonalamatl zapoteco, Oaxaca, México, Imprenta del Gobierno del Estado, 1935.
- Flys, Carmen. “Literatura, crítica y justicia medioambiental”. En: Flys, Carmen et al (eds.): Ecocríticas. Literatura y medioambiente, España, Iberoamericana / Vervuert, 2010.
- Frazer, J. George. La rama dorada, México, FCE, 2011.
- Gadamer, Hans-Georg. Mito y razón, España, Paidós, 1997.
- Glotfelty, Cheryll. “Los estudios literarios en la era de la crisis medioambiental”. En: Flys, Carmen et al (eds.): Ecocríticas. Literatura y medioambiente, España, Iberoamericana / Vervuert, 2010.
- Henestrosa, Andrés. Los hombres que dispersó la danza, México, Porrúa, 2010.
- Huenún, Jaime. En: Fierro, J. M., & Geeregat V., O. (2004). “La memoria de la Madre Tierra: el canto ecológico de los poetas mapuches”. Anales de Literatura Hispanoamericana, 33, 77 – 84, 2004. <https://doi.org/>-

- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*, España, Anagrama, 2007.
- Marrero, José Manuel. "Ecocrítica e hispanismo", En: Flys, Carmen et al (eds.): *Ecocríticas. Literatura y medioambiente*, España, Iberoamericana / Vervuert, 2010.
- Meletinski, Eleazar M. *El mito*, España, Akal, 2001.
- Morin, Edgar. *El Método*, 6, Ética, España, Cátedra, 2009.
- Sze, Julie. "From Environmental Justice to the Literature of Environmental Justice". En: Adamson, Joni/Evans, Mei Mei/Stein, Rachel (eds.): *The Environmental Justice Reader: Politics and Pedagogy*. Tucson: University of Arizona Press, 2002, 163-80.
- Toledo, Víctor. "Entrevista a Víctor Toledo", Entr. Ignacio Ballester. *Buenos Aires Poetry*, Agosto 16, 2019: <https://buenosairespoetry.com/2019/08/16/entrevista-a-victor-toledo-ignacio-ballester-pardo/>
- ------. *La poesía y las hadas. Catábasis poética del reino vegetal*, México, BUAP, 2014.
- ------. *Oro en canto son oro: sor tija de hadas*, México, CONACULTA / Instituto Veracruzano de Cultura, 2012.
- ------. *La zorra azul*, México, UNAM, 1996.
- ------. *Poemas del Didxaza*, México, Universidad Veracruzana, 1985.
- Valero, Carmen y Carmen Flys. "Glosario [de ecocrítica]". En: Flys, Carmen et al (eds.): *Ecocríticas. Literatura y medioambiente*, España, Iberoamericana / Vervuert, 2010.
- Villanueva, Diana. "Entrevista con Scott Slovic". En: Flys, Carmen et al (eds.): *Ecocríticas. Literatura y medioambiente*, España, Iberoamericana / Vervuert, 2010.
- White, S. F. "Ecocrítica y chamanismo en la poesía de Pablo Antonio Cuadra". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 33, 49 - 64, 2004: <https://doi.org/>-

**“¡Provincianos de la República,
uníos!”. El estridente grito de
Paralelo en la historia
literaria de Aguascalientes**

Dra. Ilse Díaz Márquez
ayrazul@hotmail.com

A Salvador Gallardo Topete

Habitamos a los pies de un gigante dormido, en un valle atravesado por el Paralelo 21⁵³. La arenga inicial de la revista que hoy presentamos y celebramos, nos lo recuerda: “Aquí Paralelo 21 ¡Atención! ¡Mucha atención! ¡Se está incendiando el Pícaro! ¡El cerro del Muerto se levanta de su sueño, como estandarte en llamas! ¡Con él proclama la independencia intelectual del altiplano! (“Aquí Paralelo 21”) 1. Desde ese primer grito estridente, como estridente quiso ser desde su juventud el doctor Gallardo Dávalos, queda firmemente establecido el planteamiento político-cultural de los editores: autonomía y no sujeción, provincia y no centralismo, arte y literatura ligados a la realidad y no indiferencia y mediocridad.

Recordemos que el doctor Gallardo Dávalos, tras formar parte del movimiento estridentista y lanzar el Tercer Manifiesto en Zacatecas, fijó su residencia en Aguascalientes, donde se impuso la tarea de generar un ambiente cultural, tarea que rindió frutos con la creación de la Asociación Cultural Aguascalentense (ACA) a principios de la década de los 50. Era la ACA un grupo heterogéneo en profesiones y posturas ideológicas, en el que los miembros presentaban sus textos en las reuniones de los martes, trabajo esencial en una ciudad que carecía de talleres literarios. Fue allí donde su hijo, Salvador Gallardo Topete, quien infatigable, gestionó y preparó esta edición facsimilar, se inició también en la escritura.

El papel de la ACA como germen de los grupos culturales en Aguascalientes resultó fundamental. Fue sin embargo en *Paralelo*, una década más tarde, donde lograron reunirse ya personas con ideas afines y posiciones políticas de izquierda. En este sentido, la cercanía que el fundador de la ACA siempre tuvo con la juventud se hizo patente: Salvador Gallardo

Topete, Desiderio Macías Silva, Víctor Sandoval, Guillermo García Varela y Rolando Mora eran de alguna manera los herederos del estridentismo, aquellos que volverían a poner el dedo en la llaga y a denunciar a la *momiosincracia* que, anclada en el conservadurismo y la inmovilidad, no permitía que la cultura y la educación fueran ejes transformadores en México.

Paralelo quedó así constituido como grupo y como publicación. El formato de esta última, de la cual verían la luz veinte números entre junio de 1957 y julio de 1962, era el de un periódico con cuatro páginas, que se duplicaban en algunos números y que presentaba en la primera plana un texto crítico a caballo entre el artículo y el ensayo, en el que se discutían precisamente las cuestiones político-culturales y estéticas que ya antes he mencionado. En las páginas interiores figuraban dos secciones indispensables: “De viva voz”, en la cual se reseñaban libros y revistas, y “Paralelogramas”, columna satírica donde los acontecimientos importantes del medio cultural mexicano eran ridiculizados o resaltados. El resto del periódico se ocupaba de textos literarios, alguna entrevista o crónica de viaje, sin olvidar las opiniones que sobre *Paralelo* demuestran algunas figuras intelectuales y que comienzan a hacerse presentes a partir del décimo número.

Lo manifiesto en el número inicial pone inmediatamente frente al lector el problema del centralismo cultural en México. Este planteamiento constituye el eje de la crítica que el grupo lanza: la cerrazón y el conservadurismo, tanto como el complejo malinchista, que no ha abandonado al intelectual mexicano, se dejan ver en todo el territorio nacional. *Paralelo* aboga por una apertura del centro, pero a la vez pugna porque la provincia abandone su estrechez de criterios; así lo enuncia Víctor Sandoval en una carta a José G. Zuño publicada en el noveno número: “La lucha es contra nuestra misma indiferencia, contra la egolatría, el comodismo

⁵³ Texto para la presentación facsimilar de *Paralelo*, llevada a cabo en el marco de la 1ª Cátedra Víctor Sandoval, el 4 de noviembre del 2017, en la Casa de la Cultura de Aguascalientes.

y la mediocridad" (2). Es así como los editores pretenden sortear la trampa de la victimización y realizar una autocrítica aguda que fue en ese momento, y ha sido posteriormente leída de manera muy corta, como un resentimiento hacia el oficialismo o hacia las instituciones.

No concuerdo con esto puesto que no me parece que haya en la proclama de *Paralelo* una actitud nihilista. La filiación revolucionaria que abiertamente se hace ver desde los primeros números no es un llamado a la ruptura total con las instituciones, sino un llamado a los académicos y artistas que las conforman, a dejar la irresponsabilidad y la ignorancia: Paralelo desea ponerles enfrente el hecho de que la cultura y la educación se han oficializado gracias al legado que la lucha de generaciones anteriores dejó al país, y que la corrupción, la apatía, el anacronismo de críticos y artistas, así como su desvinculación de la realidad humana es lo que ha llevado también a México a la postración, mientras que ellos se esconden "detrás de las gafas eruditas", o como dice el apócrifo profesor rural Ricardo Ortiz Tamayo en una entrevista que tuvo éxito sonante en el octavo número: "Nos burocratizamos, nos aburguesamos y sencillamente engordamos plácidamente como si una fuerza extraña nos hubiera relajado todos los músculos" (Mora 3).

Esa es pues la "verdadera penuria cultural"⁵⁴ (Montero 1), y los intelectuales de la capital tanto como los de la provincia son responsables de ella. No es que no sea necesaria la labor de críticos y de editores, es que los que hay se aíslan en su torre de marfil y no alcanzan a proyectar su obra en lo social, anhelo que coloca al centro Alfredo de Lara Isaacs, al defender también la autonomía universitaria y reafirmar la premisa elemental de la universidad pública en México que es "cumplir la misión social que le

corresponde de acuerdo con la realidad histórica y cultural de nuestro pueblo"^(Ortiz 1).

De esta forma, lo que *Paralelo* declara es la necesidad imperativa de que las profesiones liberales, y entre ellas por supuesto la del intelectual, se unan con un propósito colectivo, sin dejar de lado una división del trabajo adecuada y bien remunerada. Es la unión de pueblo, gobierno e intelectuales la que desembocará en el milagro del arte, según Gallardo Dávalos. Dicha proclama deviene en una visión específica de la cultura, anclada en la humanización, en una superación de la pereza que dé lugar a la esperanza y en una dialéctica en la que arte y sociedad se transformen mutuamente.

Todo lo anterior debe tener como consecuencia, para no caer en la abstracción, la creación de una poética particular. Desiderio Macías Silva coloca la esencia de la poesía en la necesidad humana de simbolizar nuestros anhelos frustrados, nuestras limitaciones, nuestra ignorancia del futuro y nuestra mortalidad (Macías 1). Para los miembros de *Paralelo*, la poesía está por completo vinculada a la condición humana, más allá de ideologías o credos; pero también esta humanización implica la defensa de valores revolucionarios que ponen en el centro la dignidad, la vida y la justicia, y no la negatividad y la muerte. Así como el intelectual no debe abandonar esta defensa de lo humano, así también el poeta no puede "desarraigarse cobardemente a la dramática verdad de nuestro tiempo" (Macías 1). No debemos confundir sin embargo esta postura con una entrega a lo panfletario; una poesía que abandone la búsqueda estética para entregarse a la simple consigna dejaría de serlo; por el contrario: "para el auténtico poeta vivir es crear de nuevo el mundo" (Macías 1), se declara en el mismo número. Por eso tampoco alaban los editores el

⁵⁴ José Antonio Montero V., "La verdadera penuria cultural". No. 11, marzo-abril de 1959: "Se necesita ser muy cándido, o muy iluso, o de plano muy tartufo, para tratar de ignorar que a la literatura y a las artes en general les sucede lo mismo que a la política nacional: estar controladas por un desgraciado y retardatario centralismo, que absorbe todos los impulsos y actividades de la provincia". Al parecer se trata también de un autor apócrifo.

superrealismo artificial y trasnochado de algunos de sus contemporáneos, ni la poesía hecha expresamente para ganar en los Juegos Florales, que se constriñe a lo ya probado y gustado por los jueces, y que no se arroja a romper cánones (Ortiz 1). Atacan directamente las visiones parciales de la poesía mexicana, las “capillitas”, el aislamiento en el que han caído grandes poetas de la época y el extremo subjetivismo en el que Octavio Paz sume a la poesía al definirla idealistamente, cayendo así en contradicciones que no alcanzan el oxímoron poético (Ocampo 1).

Quisiera asimismo apuntar que además de las resonancias positivas que tuvo la revista dentro y fuera del estado, los ataques y críticas negativas estuvieron a la orden del día. Tales opiniones, según el maestro Gallardo Topete, no hacían más que evidenciar el conservadurismo de los atacantes y paradójicamente contribuían a que la revista tuviera mayor presencia. Así por ejemplo, la publicación del cuento “El viaje” (Gallardo 4), del mismo Gallardo Topete, en el que a un cura se le llama “sinvergüenza”, desató la furia de las autoridades eclesiásticas locales, y más de alguna susceptibilidad académica

también se vio afectada por el contenido de *Paralelo*. A pesar de todo esto, el grupo se mantuvo firme hasta el momento en el que cada uno de sus miembros afianzó un camino particular, realizando aportaciones invaluable a la cultura y a la literatura en el ámbito local y en el nacional.

Es por estos trazos que los integrantes de *Paralelo* dejaron en tierras hidrocálidas, que supongo que hoy nos corresponde preguntarnos hasta qué punto las consignas y las críticas contenidas en la revista continúan vigentes, y de la misma forma, qué sitio deseamos ocupar en la historia cultural y literaria de nuestra ciudad. La ruta que hace sesenta años nos presentaron estos jóvenes resulta en muchos sentidos adversa a las circunstancias actuales, y requiere por tanto valor para seguirla, pero algo me hace creer que ustedes aquí presentes también están implicados en ella. Que la lectura de *Paralelo*, a cuyos números podemos acceder gracias a esta edición facsimilar, nos lo reafirme una y otra y otra vez.

Bibliografía

- “Aquí Paralelo 21”. Paralelo Edición Facsimilar, junio de 1957. Impreso
- “Homenaje a la poesía chilena”. Paralelo Edición Facsimilar, junio-julio de 1958. Impreso
- Gallardo Topete, Salvador. “El viaje”. Paralelo Edición Facsimilar, junio de 1957. Impreso
- Macías Silva, Desiderio. “La esencia de lo poético”. Paralelo Edición Facsimilar, julio-agosto de 1957. Impreso
- Montero, José Antonio. “La verdadera penuria cultural”. Paralelo Edición Facsimilar, marzo-abril de 1959. Impreso
- Mora Ruiz, Rolando. “La cólera de un mexicano ante el mundo”. Paralelo Edición Facsimilar, marzo-abril de 1959. Impreso
- Ocampo, Miguel Ángel. “El arco y la lira o el subjetivismo intransferible”. Paralelo Edición Facsimilar, marzo-abril de 1959. Impreso
- Ortiz Tamayo, Ricardo. “Juegos florales, sociedad irresponsable”. Paralelo Edición Facsimilar, mayo-junio de 1959. Impreso
- Ortiz Tamayo, Ricardo. “Un intelectual ante su pueblo”. Paralelo Edición Facsimilar, junio-julio de 1959. Impreso
- Sandoval, Víctor. “Carta a José G. Zuno”. Paralelo Edición Facsimilar, diciembre de 1958. Impreso.



MARMÓREA

REVISTA ACADÉMICA DE LENGUA Y LITERATURA